

# TEATRO DE TÍTERES NA AMÉRICA LATINA

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 09 - NÚMERO 11 - 2013 - ISSN 1809-1385



Títeres prehispánicos de Mesoamérica  
*Daniel Alejandro Jara Villaseñor*  
México - Venezuela

Argentina:  
*Ana Alvarado*  
*Nerina Dip*

Bolívia:  
*Grober Loredo*

Chile:  
*Soledad Lagos*

Colômbia:  
*Carlos Cárdenas Ángel*

Costa Rica:  
*Juan Fernando Cerdas Albertazzi*

Cuba:  
*Freddy Artiles*  
*Marilyn Garbey*

Equador:  
*Fernando Moncayo*

México:  
*Carlos Converso*

Peru:  
*Felipe Rivas Mendo*

Porto Rico - Estados Unidos:  
*Manuel Morán*

Uruguai:  
*Javier Peraza e Ausonia Conde*

Venezuela:  
*Daniel Di Mauro*

Brasil:  
*Humberto Braga*  
*Sandra Vargas*

Eles... Eu  
*Carlos Rodrigues Brandão*  
Brasil

# MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE  
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

FUNCULTURAL



**SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,  
TURISMO E ESPORTE**



**Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul – SCAR**  
**Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC**

Editores:

**Gilmar Antônio Moretti (SCAR)**  
**Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC)**

Conselho Editorial:

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Amaral**  
Universidade de São Paulo (USP)

**Dr.<sup>a</sup> Ana Pessoa**  
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amabilis de Jesus**  
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

**Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa**  
Universidade de São Paulo (USP)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Izabela Brochado**  
Universidade de Brasília (UNB)

**Prof.<sup>a</sup> Ma. Izabel Concessa P. de A. Arrais**  
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

**Marcos Malafaia**  
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

**Prof. Me. Miguel Vellinho**  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

**Prof. Dr. Paulo Balardim**  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

**Prof. Dr. Tácito Borralho**  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

**Prof. Dr. Wagner Cintra**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Teatro de Títeres na América Latina



**Móin-Móin** é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

**Editores:** Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

**Coordenação editorial:** Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

**Estudantes bolsistas:** Izabela Ouriques Quint

Marina Medeiros de Oliveira

Paulo Roberto Soares

**Revisão e versão dos resumos/abstracts:** Jeffrey Hoff

Florencia Rodríguez

**Diagramação:** Beatriz Sasse

**Impressão:** Gráfica Nova Letra

**Capa:** *O Guarani* (1996). Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto do Acervo do Grupo.

**Página 3:** *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (2013). Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Marcos Malafaia. Foto de Marcello Nicolato.

**Páginas 5:** *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (2013). Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Marcos Malafaia. Foto de Marcello Nicolato.

**Página 6:** *Os Orixás* (2001). Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Beatriz Apocalypse. Foto de Pedro Motta.

---

Móin–Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.  
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 9, v. 11, Outubro, 2013.

Periodicidade semestral  
v. 11, ano 9, Outubro, 2013.  
ISSN 1809-1385  
M712

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches

CDD 792

---

# SUMÁRIO MÓIN-MÓIN 11

## Teatro de Títeres na América Latina

**Crises e transformações no teatro de títeres na América Latina: à guisa de apresentação**  
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 8

**Títeres prehispánicos de Mesoamérica: una página de la historia del teatro de muñecos en América Latina**  
Daniel Alejandro Jara Villaseñor, 17

**Semionautas y viajeros: la actualidad del teatro de títeres en Argentina**  
Ana Alvarado, 29

**Teatro de animación en Tucumán**  
Nerina Dip, 42

**Los títeres en la Bolivia de hoy**  
Grober Loredo, 54

**¿Teatro híbrido o teatro de la sabiduría? OANI Teatro, Viaje Inmóvil, Teatro Milagros y Teatro Ocasión**  
Soledad Lagos, 68

**La estética del teatro de títeres en Bogotá**  
Carlos Cárdenas Ángel, 82

**El teatro de títeres en Costa Rica hoy**  
Juan Fernando Cerdas Albertazzi, 98

**Presencia y trayectoria de los títeres en Cuba**  
Freddy Artiles, 112



**Cuba, la isla de los títeres**

Marilyn Garbey, 136

**Jugando con los dioses o la Fiesta de la Palla**

Fernando Moncayo, 154

**Impresiones sobre el teatro de títeres en México hoy**

Carlos Converso, 170

**Títeres en el Perú**

Felipe Rivas Mendo, 182

**Panorama del teatro de títeres en Puerto Rico; pasado, presente y futuro**

Manuel Morán, 197

**Cuarenta años compartiendo la vida con los títeres**

Javier Peraza e Ausonia Conde, 214

**Títere, autoestima y dignidad: una dramaturgia que nos identifique**

Daniel Di Mauro, 228

**Teatro de animação hoje no Brasil: crises e transformações**

Humberto Braga, 241

**O teatro de animação brasileiro na virada do milênio**

Sandra Vargas, 256

**Eles... Eu**

Carlos Rodrigues Brandão, 272





**Móin-Móin:** o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

**Móin-Móin:** the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

**Móin-Móin:** le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

**Móin-Móin:** el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978 y, durante las décadas de 1950 y 1960, encantó a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil) con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión convirtió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.



### **Crises e transformações no teatro de títeres na América Latina: à guisa de apresentação**

A Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, nesta edição Nº 11, elegeu como tema “Teatro de Títeres na América Latina”. Dentre as diversas motivações que estimularam essa escolha, destacam-se questões como: o que faz com que nós, que fazemos teatro de animação na Região, estejamos tão separados, tão distantes? Por que nos conhecemos tão pouco? Por que conhecemos e estudamos mais o teatro feito nos Estados Unidos da América do Norte e na Europa do que o produzido na América Latina? É possível falar em *identidades* na perspectiva de buscar compreender o que temos em comum e o que nos diferencia na prática do teatro de animação? Como nos vemos como artistas e intelectuais? Como convive o teatro de bonecos tradicional, ainda vivo em certos países, com o teatro de animação contemporâneo? Existem mudanças significativas no modo de criação dessa arte?

A abrangência territorial, a complexidade dos diferentes contextos sociais e culturais, as peculiaridades com que esta arte é produzida nos Continentes (América do Sul, América do Norte,

América Central e Caribe); e as diferentes abordagens de temas suscitados pelas questões anteriormente levantadas exigiram a definição de um recorte temático: **crises e transformações no teatro de títeres na América Latina**. O propósito é refletir sobre as diferentes maneiras como esta arte é produzida nos países de língua latina; identificar mudanças na poética dos espetáculos que, certamente, refletem o contexto social em que essa arte é produzida; analisar tensões como tradição e contemporaneidade; discutir a presença do ator animador na cena e seus desdobramentos, bem como a urgência na recuperação da memória desta arte.

Nesta edição, de nº 11, reunimos dezoito artigos provenientes de 13 países: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, México, Peru, Porto Rico, Uruguai, Venezuela e Brasil. Possivelmente este é, até o momento, o dossiê mais completo sobre Teatro de Títeres na América Latina. Desconhecemos a existência de publicação com tal conjunto de textos que reflita de modo rigoroso e abrangente o tema<sup>1</sup>.

Seus autores, com larga experiência em teatro de formas animadas, são artistas pesquisadores vinculados ou não a universidades; são diretores, titeriteiros, críticos teatrais, que, como se comprovará, trazem visadas instigantes, por vezes peculiares, sobre a história, sobre os percursos de artistas, sobre a prática teatral de seus países.

Daniel Alejandro Jara Villaseñor, mexicano radicado na Venezuela, contribui com um estudo sobre a presença de títeres na América pré-hispânica. Aliás, este é o tema de pesquisa à qual Jara se dedica há anos. Suas reflexões comprovam que a relação do homem com o inanimado remonta aos tempos mais antigos e perpassa várias culturas. Seu trabalho nos incita a perguntar se a arte do teatro de

---

<sup>1</sup> É importante destacar as iniciativas da Comissão para a América Latina – CAL, da Union Internationale de la Marionnette - UNIMA, atualmente sob a presidência de Suzanita Freire (Brasil). Desde o ano de 2004, a Comissão, na época dirigida por Ana Maria Allendes (Chile), publica regularmente a Revista Eletrônica *Hoja del Titiritero*. A *Hoja* cumpre a indispensável tarefa de agregar os titeriteiros e informar os acontecimentos relevantes e informar acerca dos acontecimentos relevantes para a arte dos títeres no Continente.

títeres era manifestação cotidiana dos povos habitantes do que hoje conhecemos como o território da América Central, principalmente na Guatemala e em Honduras.

O artigo de Ana Alvarado, diretora teatral e professora do Instituto Nacional del Arte - IUNA, de Buenos Aires, destaca a importância do teatro de objetos na cena argentina contemporânea, não só por suas inesgotáveis possibilidades expressivas, mas principalmente — considerando o momento atual do teatro de seu país, o qual, segundo afirma, vive uma fase conservadora, com a predominância de criações centradas no texto, no trabalho do ator, sem grandes experimentações — pelo fato de o teatro de objetos cumprir a função de desafiar as certezas e oxigenar a cena teatral. Ao mesmo tempo, discute a importância da experimentação de materiais, a recorrência a formas abstratas nas criações de muitos grupos, embora predomine na cena titeriteira a presença de bonecos do tipo antropomorfo.

Sua conterrânea, a diretora teatral e professora da Universidade de Tucumán, Nerina Dip, analisa um contexto mais específico do interior da Argentina, o teatro na província de Tucumán, e evidencia a presença de duas vertentes geradoras de certa tensão: a tradicional e a contemporânea. De um lado, um teatro praticado com referências às tradições do boneco de luva e às narrativas “bem feitas”, muitas vezes com propósitos didáticos, ensinado e produzido nas instituições responsáveis pelo ensino de teatro; de outro, encenações contemporâneas, criadas por grupos independentes, em que preponderam a busca e a experimentação, resultando em trabalhos ricos e complexos. É interessante notar que, por hora, em Tucumán o novo teatro não nasce no interior da escola, como ocorre em muito outros lugares.

O artigo de Grober Loredó, de Cochabamba, discute as dificuldades e os avanços conquistados pelos titeriteiros da Bolívia. Seu estudo é certamente o primeiro documento de abrangência nacional dedicado ao tema. A análise do contexto histórico e político boliviano presente no artigo possibilita compreender por que a

formação profissional constitui uma das principais necessidades dos titeriteiros. A realização conjunta de eventos, pelos grupos de teatro, tem estimulado a sua organização, caminho que cria boas perspectivas para a superação das suas dificuldades.

Soledad Lagos, pesquisadora e crítica teatral em Santiago, reflete sobre a cena contemporânea chilena, analisando espetáculos de quatro companhias cujos trabalhos são marcados por poéticas diferentes que denotam a variedade e a riqueza de propostas teatrais. Ao mesmo tempo a autora afirma que é visível, no trabalho dessas companhias, o desejo e a preocupação de ajudar a construir conjuntamente uma sociedade mais justa, inclusiva e feliz.

O artigo dos titeriteiros colombianos Carlos Cárdenas Ángel, Edgar Cárdenas Ángel, Liliana Martín García, Mauricio Galeano Vargas, Rossmery Arias Bonilla, centra suas análises na estética do teatro de títeres produzido na cidade de Bogotá. Este recorte geográfico se deve à quantidade de grupos de teatro que atuam no país, sendo necessário priorizar o teatro feito na capital, para poder aprofundar as análises. Três eixos perfazem o estudo: o objeto (boneco), o ator animador e o público. As reflexões se enriquecem com o apoio que os autores buscam em referências teóricas de M. Meschke e S. Tillis. A efervescente cena titeriteira em Bogotá é caracterizada por uma celebração artística criada pelos pactos criativos que se estabelecem entre artistas e público.

Cuba brinda nossa Revista com dois artigos, o de Marilyn Garbey e o de Freddy Artiles<sup>2</sup>. Seus estudos contribuem para que conheçamos a história dessa arte no país e reafirmam um dado que parece repetir-se em quase todos os países da América Latina, ou seja, o teatro de bonecos seria manifestação destinada predominantemente para crianças. Os autores apontam problemas recor-

---

<sup>2</sup> Manifestamos a nossa gratidão à Sra. Mayra Navarro, esposa de Freddy Artiles (1946 – 2009), e a Joaquín Santos – editor da Revista Títeres da UNIMA Espanha (no qual este texto foi publicado no ano de 2009), por nos permitirem publicá-lo nesta edição da Móin-Móin.

rentes na produção de alguns grupos: a permanência de modelos fixos, desprovidos de busca, experimentação e criatividade; e a necessidade de aprofundar ainda mais os estudos teóricos já existentes. No entanto, mesmo sendo a maior referência para a produção do teatro para crianças, a presença dos títeres não é restritiva a essa faixa etária. Os dois artigos confirmam o crescente interesse e aparecimento do teatro de títeres na televisão, na universidade, na crítica teatral e em publicações que estudam essa arte como manifestação contemporânea.

Os estudos de Artilles, um dos mais importantes estudiosos do teatro de títeres cubano, continuam sendo referência indispensável não só para o conhecimento da arte dos títeres na Ilha, como são fundamentais para o conhecimento da história e da estética do teatro de títeres.

Juan Fernando Cerdas Albertazzi, da Costa Rica, contribui com um artigo no qual evidencia a ação decisiva de artistas estrangeiros para o enriquecimento do teatro de títeres de seu país. Nesse aspecto, Juan Enrique Acuña, argentino, é apontado como um dos mais importantes nomes, seja por sua produção como dramaturgo e diretor, seja pela contribuição dada à formação profissional no Curso de Teatro da Universidade Nacional. No entanto, com o advento do neoliberalismo, que atingiu o continente nos anos de 1990, Costa Rica reproduz as políticas de exclusão e omissão do Estado. Uma das consequências foi o cancelamento do apoio ao trabalho de grupos que se comprometiam com experimentar e produzir fora de marcos comerciais. Apesar desse contexto desfavorável, segundo Cerdas, há hoje na Costa Rica um terreno promissor. Isso se deve às iniciativas de grupos que trabalham com bonecos e objetos, não só para crianças, mas também às iniciativas de grupos que produzem para todas as faixas etárias e assim têm conseguido reconhecimento da crítica e do público com seus espetáculos.

O teatro de títeres no Equador é analisado pelo diretor e titeriteiro Fernando Moncayo. Seu texto nos convida a lembrar das inúmeras festas coletivas populares na América Latina nas quais se

registra a presença de máscaras, bonecos e objetos animados. No Brasil, assim como no Equador, essas manifestações são mescladas de elementos religiosos e profanos, o que nos remete a pensar sobre a mestiçagem cultural, sobre o constante movimento de justaposição, simbioses e sobre a incorporação de expressões. Seu artigo, apoiado em fartas referências bibliográficas, analisa a manifestação *la Palla*, destacando nela o que há de comum em manifestações congêneres: o jogo, o humor e as transgressões como elementos dinamizadores das culturas.

O Mestre dos titeriteiros Carlos Converso, argentino há anos radicado no México, colabora com um artigo em que analisa a cena mexicana e chama a atenção para um aspecto que talvez caiba a todos nós: a opção pelo abundante uso de refinados recursos técnicos e expressivos de que dispomos atualmente no teatro contemporâneo pode, paradoxalmente, nos levar a um vazio de sentido. A discussão é instigante, porque Converso não reclama por militância política ou ideológica. Depois de constatar a complexidade de situações e variáveis que dificultam uma leitura precisa da realidade, o texto de Converso demonstra que vivemos num período de pouca clareza, sobretudo em relação ao teatro que queremos realmente fazer. O texto, próprio de quem já trilhou muitos caminhos e sabe olhar para os horizontes, merece leitura cuidadosa e atenta.

O artigo de Manuel Morán, diretor teatral e titeriteiro, porto-riquenho radicado em Nova York, apresenta os aspectos históricos relevantes que marcam o desenvolvimento do teatro de títeres em seu país. Morán destaca que, em Porto Rico, o teatro de títeres ainda é estigmatizado como gênero artístico inferior por seus estreitos vínculos com o teatro feito para crianças e por ainda expressar, em boa parte das encenações, conotações didáticas e educativas. Recentemente essa realidade vem se modificando e resulta principalmente do trabalho de grupos que buscam aprofundamento técnico e artístico, e não restringem as montagens ao público de apenas uma faixa etária.

O estudo de Felipe Rivas Mendo, do Peru, nos permite con-

hecer aspectos importantes da história recente do teatro de títeres, e apresenta também um claro panorama da produção atual do país. O que se percebe é que tradição e contemporaneidade convivem criativamente com as diferenças que tais tendências abrigam. Enquanto vários grupos vinculados às tradições apresentam espetáculos homogêneos, em que predomina o títere desempenhando funções na empanada, outros tantos exploram diversas formas de expressão nas quais sobressai a presença do bonequeiro atuando à vista do público e se beneficiam dos desdobramentos que essa prática propicia.

O texto de Javier Peraza e Ausonia Conde, do Uruguai, apresenta o percurso do Teatro Cachiporra por eles dirigido, celebrando, neste ano de 2013, 40 anos de atuação ininterrupta. Evidencia que a circulação de espetáculos de teatro de títeres entre os países que integram o MERCOSUL já se dava antes das tentativas de integração econômica do bloco. Ou seja, o intercâmbio cultural permeado por solidariedade, colaboração e ajuda é, há muitos anos, realidade entre os titeriteiros do Uruguai, da Argentina e do Brasil. Os uruguaiois reconhecem que, se os problemas econômicos criam dificuldades, sua superação não resolve questões relacionadas à estética e aos conteúdos da nossa arte. Mais: o artigo defende que nossos desafios consistem em estabelecer uma relação criativa com o público; precisamos necessitar uns dos outros para produzirmos as condições do encontro, e, assim, realizarmos a intransferível cerimônia da criação em conjunto.

Sobre o teatro de títeres na Venezuela, a colaboração vem de Daniel Di Mauro, filho de Eduardo Di Mauro e sobrinho de Raquel e Héctor Di Mauro (1928 – 2008), titeriteiros argentinos, cujas trajetórias artísticas marcam o desenvolvimento dessa arte não só na Argentina, mas em boa parte da América do Sul<sup>3</sup>. Daniel concentra

---

<sup>3</sup> O livro *Médio Siglo de Profesión Titiritero* (1950 – 2000). Córdoba: Publicaciones Juancito y María, 2011, 2ª edição, de autoria de Héctor Di Mauro, relata o seu percurso, e o de seu irmão, na arte do teatro de títeres. Mais que um livro de memórias, a obra possibilita conhecer um importante período de prática e difusão dessa arte na América Latina.

suas reflexões em dois eixos: de um lado, a apresentação de como vê o papel social e artístico do titeriteiro e, de outro, a abordagem dos projetos estéticos e dramatúrgicos recentes do seu grupo, La Pareja, situando-o no contexto da vida social e política de seu país.

Três textos sobre o Brasil completam a edição da Revista. Humberto Braga, produtor cultural que tem dedicado parte importante da sua vida ao teatro de animação brasileiro, colabora com um estudo em que aponta as mudanças iniciadas na década de 1970, destacando as iniciativas da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, e as inquietudes artísticas dos bonequeiros. Identifica nas décadas seguintes, períodos em que são visíveis as mudanças na linguagem do teatro de bonecos; a superação de estereótipos que o senso comum reafirma sobre essa arte; a consolidação do teatro de bonecos como campo artístico e o aprimoramento de iniciativas na área da formação de bonequeiros. Ao mesmo tempo, chama a atenção para a ausência de políticas públicas sólidas que ampliem a difusão e a visibilidade dessa arte, como um dos desafios a serem superados atualmente.

A diretora teatral e fundadora do Grupo Sobrevento, de São Paulo, Sandra Vargas, analisa, em seu artigo, o período que parte do final dos anos de 1980 — época em que começa suas atividades profissionais como atriz e titeriteira — e se estende até os dias atuais. Ao refletir sobre a trajetória de grupos, sobre o crescente número de festivais de teatro de animação que se realizam no Brasil, e sobre a ampliação de recursos públicos destinados à subvenção, à criação de espetáculos e à circulação, Sandra identifica que, contraditoriamente, essas iniciativas não contribuíram suficientemente para ampliar a diversidade, estimular a investigação e a inquietude artística nos processos criativos dos grupos de teatro de animação. E reafirma a necessidade de renovação, de inquietação, e de perturbar o público, a sociedade, com a nossa arte.

Carlos Rodrigues Brandão, um dos mais importantes antropólogos e educadores do Brasil, fecha a Revista com o texto *Eles e Eu...*, e nos convida a “passar” por suas lembranças e suas



memórias de menino, pesquisador, poeta e cidadão. Impossível não se reconhecer nessas andanças e se confrontar com o aqui-e-agora, com o sentir-pensar que a arte incita. A profundidade e leveza de seu artigo faz lembrar Icléa Bosi,<sup>4</sup> que, ao refletir sobre memória, afirma: *lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado* (2003, p. 55). É isso que faz Brandão: ele nos presenteia com confidências, compartilha sonhos, esperanças, e despretensiosamente revela a sua *sapientia* e desse modo nos estimula a repensar nossos percursos, nossas histórias.

*Eles e Eu...*, assim como a grande maioria dos textos aqui reunidos, faz transversalidade com as memórias pessoais e coletivas, revisita fatos, reconstrói geografias, seleciona o que é relevante, porque *Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição* (BOSI, 2003, p. 81).

A diversidade de visões apresentadas nesta edição demonstra, de um lado, a complexidade do tema central da Revista e, de outro, a urgência e importância da realização de pesquisas sobre o mesmo. Estudar o Teatro de Títeres na América Latina em suas diferentes manifestações, crises e perspectivas de mudanças constitui um desafio que cabe a todos nós, pesquisadores e artistas. Nós, editores, acreditamos que este debate apenas inicia.

Valmor Níni Beltrame  
UDESC

Gilmar A. Moretti  
SCAR

---

<sup>4</sup> BOSI, Icléa. *Memória e Sociedade – lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

# Títeres prehispánicos de Mesoamérica: una página de la historia del teatro de muñecos en América Latina

Daniel Alejandro Jara Villaseñor  
Títeres Tiripitipis (México - Venezuela)



Figurilla articulada totonaca. Museo Regional de Antropología, México. Foto de Alejandro Jara.



Figurilla articulada de la cultura teotihuacana. Museo Nacional de Antropología, México. Foto de Alejandro Jara.

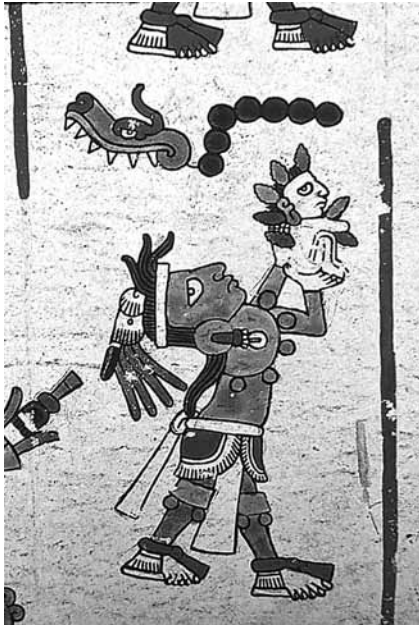
**Resumen:** Artículo que demuestra la existencia de títeres y titiriteros en varias culturas de América varios siglos antes de la llegada de los conquistadores europeos. Basándose en textos antiguos, imágenes de códices centenarios y figurillas expuestas en múltiples museos y colecciones, el autor presenta un breve panorama de la diversidad de muñecos y técnicas titiriteras arraigadas fundamentalmente en la región conocida como Mesoamérica, apéndice desde antiguo de las Américas del sur y del norte.

**Palabras-clave:** Historia de los títeres. Títeres en América Latina. Títeres prehispánicos.

**Abstract:** This article discusses the existence of puppets and puppeteers in various cultures of America a number of centuries before the arrival of the European conquerors. Based on old articles, images from ancient codex and illustrations exhibited in museums and collections, the author presents a brief display of the diversity of puppets and puppetry techniques rooted basically in the region known as Mesoamerica, which since ancient times has been an appendix of the Americas in the south and north.

**Keywords:** History of puppets. Puppets in Latin America. Pre-Hispanic puppets.

El abordar en texto sobre la historia de los títeres en la América antigua requiere de parte del lector la aceptación de que adentrarse en la cultura de estos pueblos nos sitúa en un universo lleno de creencias animistas, en donde el hombre puede llegar a establecer ciertas relaciones con sus divinidades a través de diversos rituales, en que a veces el muñeco tiene un lugar importante.



1) Códice Nuttall, detalle lámina 47.  
(Mixteca Alta, Oaxaca. México)

Se han encontrado vestigios titeriles en las viejas culturas de la India, China y Egipto, que hacen suponer que en alguna de ellas tuvo origen el primer títere, si no es que fue un surgimiento simultáneo. Posiblemente, los expedicionarios de hace treinta mil años que cruzaron el Estrecho de Bering para poblar América ya traían en su equipaje algún muñeco rudimentario con el cual podían realizar ofrendas o curaciones religiosas, o simplemente eran usados para atemorizar a la gente y mantener el dominio de los poderosos; hay quienes

piensan que las pinturas rupestres tienen mucho que ver con la historia de los títeres, sobre todo en lo que se refiere a la educación de los niños dentro de aquel medio hostil que les rodeaba; o también hay quienes dicen que, en las noches de la prehistoria, se inventaban narraciones maravillosas alrededor de un fuego de fogata, utilizando las sombras que se proyectaban en las paredes de las cavernas.

De los documentos indígenas de la América precolombina que han soportado el tiempo y que han llegado a nuestras manos, destacamos El Libro del Consejo o Popol Vuh, que desde la Cultura Maya Quiché nos entrega su particular concepción del origen del hombre actual, cuyos antecedentes, en parte, son narrados de esta manera:

Entonces (los Dominadores, los Poderosos del Cielo) dijeron la cosa recta: “Que así sean, así, vuestros maniqués, los (muñecos) contruidos de madera,

hablando, charlando en la superficie de la tierra”. –“Que así sea”, se respondió a sus palabras. Al instante fueron hechos los maniqués, los (muñecos) contruidos de madera; los hombres se produjeron, los hombres hablaron; existió la humanidad en la superficie de la tierra. Vivieron, engendraron, hicieron hijos, aquellos maniqués, aquellos (muñecos) contruidos de madera. No tenían ingenio ni sabiduría, ningún recuerdo de sus Constructores, de sus Formadores; andaban, caminaban sin objeto. No se acordaban de los Espíritus del Cielo; por eso decayeron. Solamente un ensayo, solamente una tentativa de humanidad. Al principio hablaron, pero sus rostros se desecaron; sus pies, sus manos (eran) sin consistencia; ni sangre, ni humores, ni humedad, ni grasa; mejillas desecadas (eran) sus rostros; secos sus pies, sus manos; comprimida su carne. Por tanto (no había) ninguna sabiduría en sus cabezas ante sus Constructores, sus Formadores, sus Procreadores, sus Animadores. Estos fueron los primeros hombres que existieron en la superficie de la tierra (POPOL, 1965, p. 9-10).

Cabe preguntarse, ¿de dónde tomaron los autores del Popol Vuh la idea de ilustrar el texto con alegorías de “muñecos contruidos de madera”, que viven, caminan, hablan, sino de las imágenes que pudieran haber estado cerca de su cotidianidad?

El Códice Florentino –recopilación de textos en náhuatl hecha por Fray Bernardino de Sahagún en tiempos de la conquista española– es considerado como una fuente primordial de conocimientos sobre el mundo indígena de antaño; de ahí tomamos las siguientes referencias.

**El hombre ante la omnipotencia de Dios**

1– Nuestro señor, el dueño del cerca y del junto,

**In totecuyo in tloque nahuaque**

2– piensa lo que quiere, determina, se divierte.

**ca moiocoia, ca monequi, ca moquequeloa**

3– Como él quisiere, así querrá.

**In quenin connequiz, yuh connequiz**

4– En el centro de la palma de su mano nos tiene colocados,

**Ca imacpal ivoloco tech tlatlalitica**

nos está moviendo a su antojo,

**momimilvitica,**

5- nos estamos moviendo, como canicas estamos dando vueltas,

**timimiloa, titetoloa,**

sin rumbo nos remece.

**avic tech tlaztica.**

6- Le somos objeto de diversión: de nosotros se ríe.

**Tic tlavevetzquitia: toca vetzcatica**

(SAHAGÚN apud LEÓN-PORTILLA, 1993, p. 199-200/349).

Si bien aquí no se refiere literalmente a un muñeco o títere, hemos tomado la cita por lo sugerente de la imagen y por su especial dinámica, que estimamos muy directamente relacionada con esta otra cita de Sahagún, ligada a la partida de Quetzalcóatl de Tula, y al posterior abandono y decaimiento de esta ciudad tolteca, en el siglo XI de nuestra era, así:

CAP IV) DE COMO SE ACABO LA FORTUNA DE QUETZALCOATL, Y VINIERON CONTRA EL OTROS TRES NIGROMANTICOS, Y DE LAS COSAS QUE HICIERON [...]

CAP IX) DE OTRO EMBUSTE DEL MISMO NIGROMANTICO, CON QUE MATO MUCHO MAS DE LOS TOLTECAS.

1. Otro embuste hizo el nigromántico ya dicho. Asentose en medio del mercado del *tianquez* y dijo llamarse *Tlacauepan*, y otro nombre, *Cuexcoch*; y hacía bailar un muchachuelo en la palma de sus manos –dicen que era *Huitzilopochtli*;

2. y le ponía danzando en sus manos al dicho muchachuelo y como lo vieron los dichos toltecas todos se levantaron y fueron a mirarle, y empujábanse unos a otros, y así murieron muchos ahogados y acoceados, y esto acaeció muy muchas veces que los dichos toltecas se mataban empujándose unos a otros.

3. Dijo el dicho nigromántico a los dichos toltecas: “¡Ah, toltecas! ¿Qué es esto? ¿Qué embuste es éste como no lo sentís? Un embuste que hace danzar al muchachuelo...” (SAHAGÚN, 1577, p. 17-18).





2) Hombre barbado con dos personajes en las manos. Códice Nuttall, detalle lámina 10.

En ambas referencias, observamos que el personaje principal tiene “[...] en la palma de su(s) mano(s) un objeto, ‘una canica o un muchachuelo’”, que se mueve o puede bailar al gusto del manipulador, causando la diversión o el asombro de quien lo mira. ¿No son estos objetos, sobre todo el “Muchachuelo” (SAHAGÚN, 1577, p. 17), alusiones directas a los hallazgos arqueológicos conocidos como figuras de barro articuladas, consideradas por muchos especialistas como antecesores de los títeres actuales?

Estas figuras de barro articuladas –representaciones de la forma humana– han sido encontradas en los sitios arqueológicos correspondientes a las culturas Maya, Totonaca, Teotihuacana, Tlaxcalteca, Cholulteca y Mexica, entre otras. Datan a partir del año 300 d. C. y son muñecos hechos de barro –casi todos– de 6 a 35 cm de altura, con los brazos y/o piernas independientes del cuerpo, pero unidos al mismo con fibras naturales que les da



3) Figurilla articulada totonaca. Museo Rufino Tamayo, México. Foto de Alejandro Jara.



ciertas posibilidades de movimiento.

La mayor parte de las figuras que conocemos tienen rasgos teotihuacanos, aunque también las hay con las características propias de la escultura de la región, como en el caso de las figuras sonrientes articuladas de la cultura totonaca. Sólo una tiene orificio en la parte superior de la cabeza, que le permitiría estar sujeta de ahí por medio de una cuerda (figurilla 3); aquí conviene señalar que la manipulación de estos muñecos posiblemente era diferente a las técnicas que se utilizan en la actualidad.

La ornamentación de las figuras es de una gran variedad: las hay con orejeras, pulseras, collares, pectorales, tatuajes o adornos en los pies; muchas visten con taparrabos, pero las hay también desnudas con los órganos sexuales –masculinos o femeninos– claramente marcados. Se localizan en varios museos del país y del extranjero, y en colecciones particulares; en el Museo Anahuacalli, de la ciudad de México, por ejemplo, están expuestas diez de ellas.

La figura huasteca perteneciente a la cultura huasteca, elaborada en hueso de ballena, tiene mucha semejanza con las que se han encontrado de las culturas griega y romana, aunque la primera parece ser anterior a las europeas.

Todos estos muñecos articulados bien pueden hacerse bailar en la palma de la mano.

Ahora, tenemos nuevamente los textos de los padres Sahagún y Garibay para ayudarnos en nuestro estudio, y sirviéndonos de su descripción sobre “[...] el que hace salir, saltar o representar a los dioses” (GARIBAY, 1947, p. 235), le damos un giro al concepto religioso que veníamos desarrollando, marcándonos el lado profano del trabajo con los muñecos.

En un manuscrito que Sahagún no utilizó en sus principales obras y que quedó



4) Figurilla articulada huasteca (Tampico, México).

mucho tiempo dormido entre el polvo de los siglos, Ángel Ma. Garibay descubrió el siguiente texto, que dio a conocer en 1947:

#### EL QUE HACE SALIR A LOS DIOSES

1. El que hace salir o saltar a los dioses es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban en él.
2. Van saliendo unos como niñitos. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer; su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras finas.
3. Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez: luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses” (GARIBAY apud JARA, 1985, p. 43-47).

Aquí se nos muestra a un “saltimbanqui” que, parado en el patio de los reyes, hace salir de su morral a unos niñitos muy bien ataviados, a quienes hace cantar y bailar, según como lo “determina su corazón”, y por ello le daban gratificaciones. ¿No es todo esto la descripción del titiritero que encontramos, con algunas variantes, no sólo en la Mesoamérica actual, sino en el mismo medioevo europeo? Para nosotros, sí que lo es.

No encontramos a personajes así únicamente en la cultura nahua, sino también en la cultura maya, a varios centenares de kilómetros –y de años– de distancia. En Bilbao, Guatemala, se ha descubierto un monumento esculpido en piedra que muestra claramente la efigie de un titiritero maya; así, en un monolito de más de tres metros de diámetro, conocido como el Monumento 21 de Bilbao, se destaca de entre varias figuras la de un hombre ataviado con un gran tocado, de sencillo taparrabo y extraño collar, y con lo que pareciera ser una piedra puntiaguda saliéndole de la boca. Este personaje lleva en su mano derecha un muñeco de guante, al que está manipulando.



5) Detalle del Títritero de Bilbao (Santa Lucía Cotzumalhuapa, Guatemala).

las alas abiertas, que se diría quisiera expresar cierto movimiento. La escena está enmarcada por otros pájaros, además de una persona en posición sedente y de algunos extraños objetos con rasgos antropológicos. En la parte central del monumento, está representada una figura humana que casi duplica de tamaño a la que hemos descrito.

Este descubrimiento, hecho hace pocos años y difundido en México por Carlos Navarrete (1984), es de suma importancia para la historia de los títeres de Mesoamérica y de América en general.

El mismo autor (NAVARRETE, 1984, p. 58) nos da a conocer una estela esculpida en Chinkultic, Chiapas, por el año 800 d. C.,

Este títere de guante maya –sumamente parecido a los actuales muñecos guiñol– está ataviado con un amplio vestido con adornos en la parte inferior, tiene los brazos abiertos, distinguiéndose claramente los dedos de las manos; su cara –de perfil– está serenamente delineada, y porta un sencillo tocado, además de un collar, pulseras y orejeras.

En la otra mano lleva una figura, del mismo tamaño que la anterior, en forma de ave con



6) Estela maya, muestra un muñeco de pulsera (Chinkultic, México).

que muestra a un personaje de pie, elegantemente ataviado, que parece llevar colgado de su antebrazo derecho un muñeco –entre humano y animal– del que brotan dos “grifos de la palabra”, tal como si estuviera hablando; a escasos centímetros de él, está representado un personaje de rasgos mayas que mira absorto al muñeco. Por estas características, y por otras que se analizan en la actualidad, se piensa que estamos frente a la representación de una escena de títeres, o bien de ventriloquia. En fin, estas figuras tienen aún mucho por revelarnos.

Sabemos que existen otros numerosos hallazgos en las zonas arqueológicas de la región, que, conjuntamente con los códices y las crónicas, siguen dando referencias de que los títeres –y algunos de sus sucedáneos– ya participaban en las ceremonias mesoamericanas anteriores a la conquista española. Las culturas que conquistan y que dominan generalmente han tratado de destruir todos los vestigios culturales trascendentes de los dominados; así pasó con las culturas de entonces.

Sin embargo, se han podido salvar objetos, se han podido recuperar documentos y actitudes que le dan a la región mesoamericana su carácter de individualidad histórica y social, que la definen en su totalidad como una cultura de hondas raíces en el tiempo.

Nosotros, cobijados bajo este pensamiento, hemos tratado de rescatar y difundir una parte del pasado de un oficio ancestral: el oficio titiritero; hemos pretendido también interesar a los lectores en el conocimiento, defensa y continuidad de esta riqueza cultural, fuertemente arraigada en las tierras y en los pueblos mesoamericanos; y hemos deseado, por último, motivar al lector –por lo menos a uno– a continuar con esta tradición y llegar a ser, por qué no, ¡un titiritero! Pues ¿quién no quiere llegar a ser, por lo menos un momento, “el que hace salir, saltar o representar a los dioses”? O ¿quién no quiere llegar a tener, por lo menos un instante, a los dioses en la mano?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARIBAY K., Angel Ma. Paralipómenos de Sahagún. *Tlalocan*. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México. México: La Casa de Tláloc, Vol. II, n.3, 1947.
- JARA V., A. Títeres Prehispánicos de Mesoamérica. *Tierra Adentro, el INBA en la República Mexicana*, México: INBA, n.41, 1985.
- LÉON-PORTILLA, Miguel. *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM, 1993.
- NAVARRETE, Carlos. *Guía para el Estudio de los Monumentos Esculpidos en Chinkultic*. Chiapas: UNAM, 1984.
- POPOL Vuh. El Libro del Consejo de los Indios Quichés. Buenos Aires: Losada, 1965. Traducción y notas: G. Reynauld; J. M. González Mendoza; Miguel Ángel Asturias.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia General de Las Cosas de La Nueva España*. Libro III. 1577. Texto manuscrito.

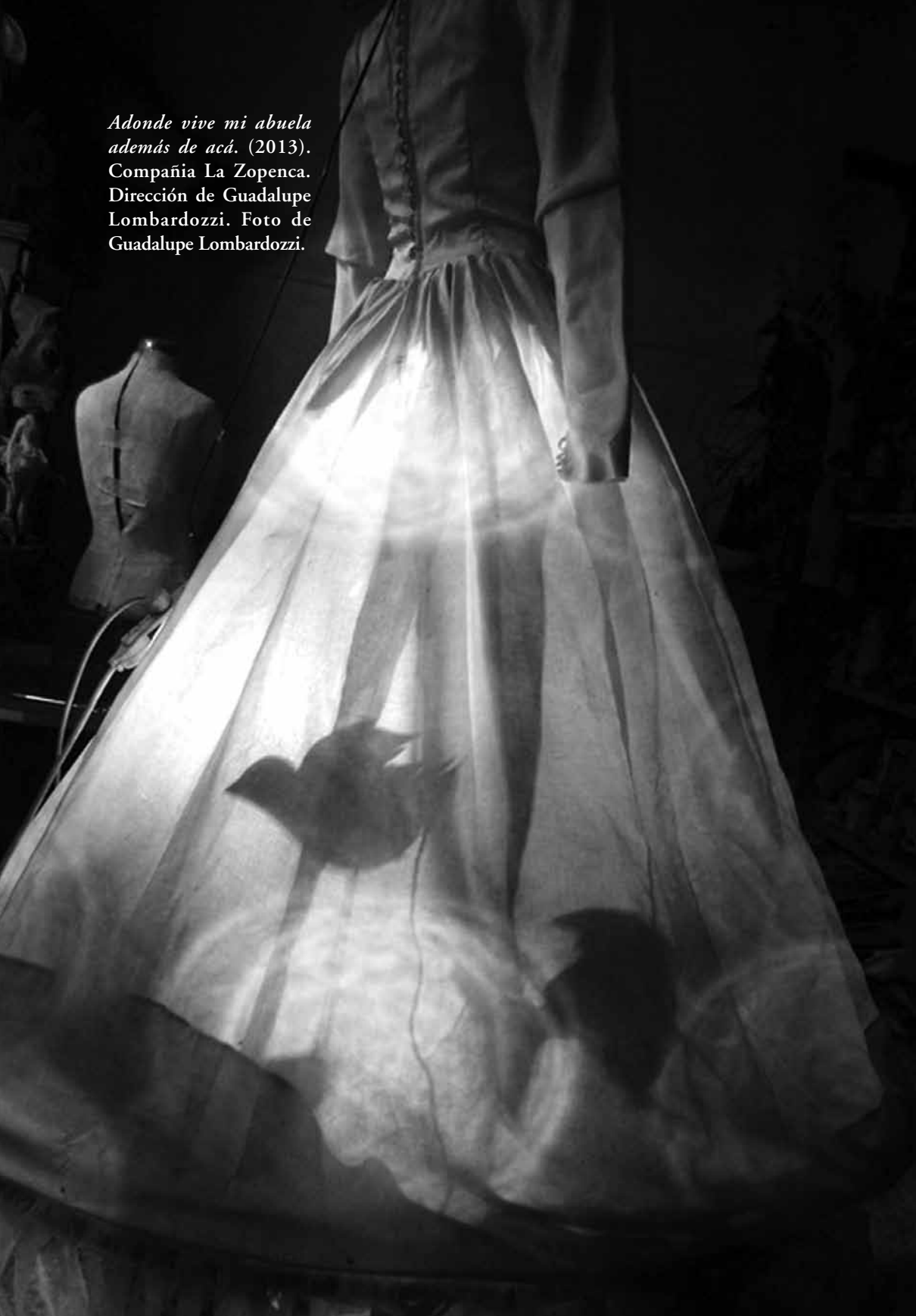
**Semionautas y viajeros:  
la actualidad del teatro de títeres en Argentina**

Ana Alvarado  
IUNA Dramáticas (Argentina)



*Secuencia de un anonimato* (2012). Grupo La Simultánea. Dirección de Carmen Kohan. Foto de Natalia Fernández.

*Adonde vive mi abuela  
además de acá.* (2013).  
Compañía La Zopenca.  
Dirección de Guadalupe  
Lombardozzi. Foto de  
Guadalupe Lombardozzi.



**Resumen:** Texto escrito en diálogo con jóvenes titiriteros argentinos, integrantes de grupos con más de cinco años de trayectoria y que viven de su trabajo para sumar voces muy interesadas en esta reflexión. Inicialmente, el estudio apunta que frente a la intención prioritaria de los artistas de fines del siglo XX, de buscar nuevas formas e innovaciones en el lenguaje, nuevos públicos, hibridaciones con otras artes y nuevas denominaciones para la actividad, las primeras décadas del siglo XXI encuentran a los jóvenes titiriteros argentinos recuperando el carácter trashumante de los titiriteros de principios del siglo anterior. Pero, además, la comunidad de objetantes está integrada actualmente por distintas versiones de artistas. Algunos se mantienen dentro de las pautas de la representación y de la comunicación directa y sensible con el público, otros ni siquiera están presentes en el momento en que su obra se activa, otras obras sólo existen si el público las pone en marcha. Gran diversidad y no se espera unidad ni consenso.

**Palabras-clave:** Títeres en Argentina. Teatro Contemporáneo. Artes Multimediales.

**Abstract:** To add very interesting voices to this reflection, this text was written in a dialog with young Argentine puppeteers, members of groups with more than five years of trajectory and who live from their work. Initially, the study indicates that given the priority of artists in the late 20th century to find new forms and innovations in language, new publics, hybrid forms with other arts and new denominations for the activity, the first decades of the 21st century find young Argentine puppeteers reviving the transhumant character of puppeteers from the beginning of the previous century. Meanwhile, the puppet theater community is current composed of various types of artists. Some remain within the agendas of representation and of direct communication with the public, others are not even present at the time their work is enacted, other works only exist if the public initiates them. There is great diversity, with no expectation for unity or consensus.

**Keywords:** Puppeteers in Argentine. Contemporary Theater. Multimedia Arts.



Para encarar este texto, me dejaré guiar por tres aspectos o lineamientos de trabajo fundamentales: las elecciones que los nuevos grupos hacen en términos de proyecto artístico y profesional. La oferta académica que tienen para formarse. Las búsquedas artísticas inclasificables que pueden originar territorios nuevos.

Escribo en diálogo con jóvenes titiriteros argentinos, integrantes de grupos con más de cinco años de trayectoria y que viven de su trabajo para sumar voces “muy interesadas” en esta reflexión<sup>1</sup>.

Como primera intuición, diría que, frente a la intención prioritaria de los artistas de fines del siglo XX de buscar nuevas formas e innovaciones en el lenguaje, nuevos públicos, hibridaciones con otras artes y nuevas denominaciones para la actividad, las primeras décadas del siglo XXI encuentran a los jóvenes titiriteros argentinos recuperando algunos aspectos de la tradición. Fundamentalmente, el carácter trashumante de sus antecesores de principios y mediados del siglo pasado.

Las nuevas preocupaciones de los jóvenes: los aspectos destructivos de la sociedad industrial sobre el planeta y sus habitantes más vulnerables, la necesidad de preservar las especies animales y vegetales, la recuperación de los modos en que las culturas originarias establecían su interacción con la tierra, la cuestión de género y la discriminación a los inmigrantes pobres son algunos de los temas que motorizan a los titiriteros.

Los jóvenes buscan nuevamente entrar en contacto con un público menos urbano y más necesitado de su presencia, o por lo menos esto es lo que utópicamente se piensa. El Viaje, “El irse por los caminos”, como hacían los titiriteros argentinos Javier Villafañe y D’Abórmida, por ejemplo, y muchos otros en Latinoamérica, tiene gran valor entre los jóvenes artistas. Entre latinoamericanos, hay mucho intercambio y mucha integración. Festivales de

---

<sup>1</sup> (El texto se construyó fundamentalmente intercambiando experiencias con los titiriteros argentinos de los grupos: Grupo Todo Encaja, Objetable, La Zopenca, La Simultánea, Mundo Baco, Die Pinken Clauden y con mi colega Carolina Ruy).

mediano formato en cada país favorecen esta interacción. Si bien el tema del viaje tiene más que ver con la proyección profesional de su trabajo, el intento de acercamiento a un público no urbano, con muchas necesidades insatisfechas y con un acceso, exclusivo en muchos casos, a la televisión como modo de entretenimiento, condiciona también los aspectos estéticos de las obras. No estoy hablando de la calidad de ellas, sino del ritmo, los guiños, la claridad en la comunicación, la sencillez y el humor.

Estos titiriteros, aunque tienen una actitud similar a la que anteriormente llamábamos “teatro militante”, piensan más en dejarse afectar por los lugares que recorren y compartir su trabajo con el público con un gesto de intercambio y mutuo aprendizaje que en proponer respuestas a través de sus obras. Así trabaja la cooperativa Mundo Baco, de Narda Millín y Anahí Aguiar, dentro de las áreas más carenciadas de Lomas de Zamora, en el conurbano bonaerense. Podemos considerar esta relación con el público como un intento de salir de lo que Rancière considera una paradoja entre arte y política: *dar por sentado un modelo de eficacia*.

[...] estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc... Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible. (RANCIÈRE, 2011, p. 54).

Con un criterio más heterogéneo y nuevos modelos de encuentro con su público, los titiriteros actuales establecen relaciones diferentes entre sí y con el público acordes con su tiempo.

El lenguaje del teatro de títeres en Argentina está felizmente muy abierto e incluye con total tranquilidad las técnicas tradicionales, títere de guante, de varilla, marionetas o sombras junto con objetos,

antropomorfos o no, manipuladores actores o bailarines, performances callejeras que combinan actores y títeres, tamaños diversos, espacios abiertos, retablos minúsculos, bellas y mágicas técnicas de ilusionismo lumínico y propuestas multimediales.

Aunque proporcionalmente el títere antropomórfico sigue siendo la opción más elegida, la experimentación con materiales diversos y formas abstractas, devenida de la admiración recurrente que producen algunos espectáculos, como los de Philippe Genty, por ejemplo, también tiene su espacio, así como las actualmente muy difundidas técnicas y poéticas venidas del Oriente, el Kamishibai, por ejemplo.

La puesta en escena teatral de Buenos Aires está en una etapa muy conservadora, muy centrada en el actor y el texto, y con poca experimentación en otros órdenes. En estos momentos, como en otros, el teatro objetual cumple la saludable función de oxigenar la escena.

Son poco frecuentes los espectáculos con poéticas crudas o crípticas que busquen incomodar al espectador para desalienarlo o que visiten grandes dramaturgias internacionales, como fue el caso de mi grupo El Periférico de Objetos, en años pasados.

Actualmente, y como expresan claramente los integrantes del grupo Todo Encaja:

La fusión de diferentes disciplinas y lenguajes artísticos nos permite explorar nuevas formas estéticas, en éste momento vemos que hay un emergente de esta búsqueda que tiene más que ver con lo performático, lo sensible y la síntesis, apuntando a estimular los sentidos del espectador. En los últimos años, se ampliaron mucho las posibilidades de expresión en el campo de teatro de objetos, como objeto intervenido, resignificado, transformado o simplemente despojado del propósito para el que fue construido. La tecnología para nuestra generación fue, es y seguirá siendo un terreno fértil que se extiende y codifica velozmente, del que se desprende una infinidad de conceptos, sistemas, imágenes y códigos, que el artista busca transformar en poéticos mundos a través de su sensibilidad. La fusión de diferentes disciplinas y lenguajes artísticos nos permite

explorar nuevas formas estéticas, en este momento vemos que hay un emergente de ésta *búsqueda que tiene más que ver con lo performático, lo sensible y la síntesis, apuntando a estimular los sentidos del espectador*<sup>2</sup>.

En los últimos diez años, la oferta académica para los que quieren dedicarse al teatro de títeres y objetos ha crecido enormemente en la ciudad de Buenos Aires y en la provincia de Buenos Aires, fundamentalmente, pero en el interior del país también se ha abierto espacio el Teatro de Objetos como materia curricular o temática de investigación universitaria. La UNSAM (Universidad de San Martín, en la provincia de Buenos Aires) cuenta con una Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos dirigida por Tito Loréfica, de la que ya egresaron tres cohortes y hay una más que terminará de cursar en el 2015. La carrera está orientada fundamentalmente a ofrecerle a los intérpretes titiriteros una formación integral. Convoca a alumnos del conurbano bonaerense, del interior del país y tiene una alta concurrencia de alumnos brasileros, chilenos, colombianos y peruanos, por ejemplo.

En el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Artes), en el Departamento de Artes Dramáticas, se abrió, bajo mi dirección, en el año 2010, el posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, sumando los esfuerzos de los departamentos de Artes Dramáticas y Artes Multimediales. Con el Teatro de Objetos como nexo, los alumnos con formación universitaria en artes: visuales, musicales, dramáticas, multimediales, crítica e investigación, o con trayectoria y experiencia en algún campo artístico, pueden experimentar la interacción entre ambos lenguajes en forma teórica y práctica, y sumar esta especialidad a su bagaje artístico y teórico previo. En este año, 2013, en el transcurso del mes de mayo se presentaron los trabajos de la primera cohorte de egresados, instalaciones, performances y espectáculos de teatro objetual que incluyen distintas modalidades de las llamadas

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida al autor.

nuevas tecnologías. Este posgrado busca que los teatristas que se interesan por los objetos intercambien experiencias con otras artes y se actualicen incluyendo otras posibilidades como la de expresarse a través de objetos con funcionamiento electrónico u objetos digitales. Al estilo habitual de la formación de titiriteros, aspirantes a demiurgos, cada uno trata de generar en todos los aspectos su propio material.

A la novedad de estos dos niveles universitarios ofertados para titiriteros, se le agrega la Escuela de Titreritos del Teatro San Martín de Buenos Aires, que forma titiriteros desde hace más de 20 años y está asociada al el Grupo de Titreritos del Teatro San Martín, creado por Ariel Bufano y Adelaida Mangani. Esta escuela genera trabajo asalariado para algunos egresados. A estas instituciones, se le suma el trabajo de maestros que dictan sus clases en forma privada o en instituciones educativas y culturales de todo el país. Varias instituciones nacionales y provinciales proveen a sus artistas y estudiantes de clases con maestros reconocidos bajo el concepto de asistencia técnica. En ese carácter, yo he viajado bastante por el país y he visto una actividad dinámica de titiriteros y otros teatristas, pero, en el caso de los primeros, el trabajo está fundamentalmente orientado hacia los niños por la dificultad para acercar al público adulto al teatro objetual. Además, los grupos adecúan su trabajo a las necesidades de las escuelas primarias y jardines de infantes, consumidores de mucho del repertorio titiritesco. Esto se repite con menor intensidad en Buenos Aires, Rosario, Córdoba y algunas provincias patagónicas, pero, en todos los casos, en el interior y en las grandes concentraciones urbanas, la mayoría de los titiriteros vive del trabajo orientado a los niños, y los espectáculos de teatro objetual para adultos aparecen esporádicamente en la cartelera de los teatros del país, sin lograr aún crear una corriente permanente de público. De todos modos, en los últimos años algunas salas del circuito *off* de la ciudad de Buenos Aires han incluido en forma constante en su cartelera espectáculos de teatro de títeres para adultos.

Desde el interior de la Argentina, dice Nerina Dip, del grupo

Die Pinken Clauden, de San Miguel de Tucumán: “La producción titiritera tucumana está muy volcada a la educación. Muchas maestras jardineras han ido moldeando esa manera infantilizada. En el caso de mi grupo, se trata de ampliar, confrontar y dilatar nuestras ideas”<sup>3</sup>.

En el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, existe también un grupo estable, bajo la dirección de Antoaneta Madjarova, con repertorio mayoritariamente para niños y que en la actualidad propone periódicamente ciclos de teatro de títeres para adultos en los que participan titiriteros independientes.

En la ciudad de Córdoba, en el Teatro Real, funciona un elenco estable de titiriteros. Algunas otras experiencias en este sentido se intentaron en otras provincias, pero la gran mayoría de los titiriteros argentinos trabaja en forma independiente, en pequeñas compañías (muchas veces integradas sólo por un solista) y recorriendo escuelas en su territorio, en otras provincias y en festivales dentro y fuera del país. Cito nuevamente al grupo Todo Encaja:

En nuestro caso, al ser un grupo de cinco artistas, las posibilidades profesionales aparecen, pero la mayoría de las veces se manifiestan de manera individual en cuanto a lo económico, a nivel grupal las posibilidades de rentabilidad disminuyen. Sabemos que es muchísima y variada la cantidad de festivales y eventos, que se dan a conocer a través de las redes y que gracias a éstas han logrado una mayor difusión, aún así la participación muchas veces se complica por la falta de recursos o disponibilidad. Pero estamos convencidos de que el intercambio es fundamental para el crecimiento de nuestro trabajo, y es en estos espacios donde el cruce nos enriquece<sup>4</sup>.

En Buenos Aires, existen dos grandes agrupaciones independientes y esporádicamente subvencionadas, Libertablas y Catalinas Sur, que a lo largo de los años han generado un importante repertorio, e influido y formado a muchos titiriteros. Han dirigido festivales internacionales y otros eventos afines, y continúan

---

<sup>3 e 4</sup> Entrevista concedida al autor.

trabajando activamente. También en Buenos Aires, existe una cooperativa, La Calle de los Títeres, y un Museo del Títere, “Sara Bianchi”, que, con algunos apoyos y con idas y venidas a lo largo de los años, tienen un repertorio permanente de teatro de títeres. Durante varios años, el Grupo El Bavastel sostuvo un festival de títeres para adultos muy significativo. Otros muchos grupos y festivales se mueven en forma independiente, subvencionados periódicamente por el Estado nacional a través del Instituto Nacional de Teatro, fundamentalmente, y con algún sponsor.

Pero la percepción general de los titiriteros es que tienen que gestionar e improvisar permanentemente su trabajo. Dice Carmen Kohan:

Creo que se está desarrollando más la investigación de técnicas y estéticas particulares. Hay más grupos y más movimiento, y cada vez crece más el lenguaje de títeres. Esto se debe, en parte, a que hay varias escuelas de títeres, cada vez más alumnos, y por lo tanto más grupos que salen de las escuelas con ganas de generar. Sin embargo, creo que falta desarrollo crítico, de análisis e intercambio sobre las obras que se producen. Es decir, hay más producciones, pero muchas veces poca repercusión e intercambio incluso entre los grupos mismos. Hay pocos críticos especializados en títeres, hay pocas discusiones sobre lo que se produce. Creo que sería muy bueno para el arte de los títeres que haya más desarrollo en este sentido. Más premios, más concursos, más críticos, más estructura que contenga la producción que hay<sup>5</sup>.

Y yo acuerdo con su postura, falta investigación y crítica en el área. Hay gente muy capaz que se ocupa de la crítica de los espectáculos de títeres, Mónica Berman, Noralía Sormani, Patricia Lanatta, entre otros, pero hay pocos materiales teóricos específicos editados. Han surgido algunas revistas, en estos días sale la segunda edición de la revista UMBRA, un emprendimiento

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida al autor.

independiente muy interesante sobre el área.

Dice Guadalupe Lombardozi, del grupo La Zopenca:

Hay muchos titiriteros y grupos de títeres en nuestro país, una gran tradición, riquísima, pero son pocos los que yo conozco que trabajen desde lo experimental encontrando los límites de este arte. Sí, he notado, y es siempre maravilloso, el desarrollo del trabajo técnico minucioso. Especialistas en una técnica en particular, como por ejemplo, Ruben Orsini, con las marionetas o El Chonchon con los títeres de guante. De hecho, el Chonchón ha sabido llevar a sus límites al guante partiendo el retablo típico en dos mitades y utilizando dentro de ese mismo escenario clásico nuevas formas. Sin embargo, encuentro algunas joyitas para nombrar en un área más experimental y que, tal vez, no se identifican directamente con los títeres, porque, hay que decirlo, a veces parece que, dentro de las búsquedas más experimentales, los títeres están devaluados. La Compañía de Objetos El Pingüinazo (clarísimo ejemplo de mi comentario anterior), que hace un trabajo hermoso rompiendo con el escenario típico y trabajando mayormente sobre el piso en plano y que han trabajado y experimentado con títeres, pero nunca se colocaron cerca de ese arte. En mi caso, con La Zopenca, creo que siempre buscamos una experimentación, pero específicamente en las temáticas que abordamos. Siempre estamos tocando temas que no suelen ser abordados en el teatro para niños: la muerte, el deseo imposible, las imposibilidades de los adultos, la soledad, lo duro de tener que crecer<sup>6</sup>.

Otra voz, la de Cristina Solís, del grupo Objetable Teatro, San Carlos de Bariloche, Argentina:

La experimentación en el campo de la técnica y estética del lenguaje: creo que se da a través de una escuela o de un trabajo formado por más cruces que sólo la formación de titiritero y en continuidad, y sustentado por diferentes tipos de público... Hay pocos trabajos experimentales en la Argentina, ya que se considera lenguaje no comercial

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida al autor.



o para una élite... En el campo de la formación, desde Stanislavsky a esta parte, no hay mucho tiempo para asimilar todos los cambios que se produjeron, con todos los creadores de estos últimos tiempos, decir y desdecir. No hay recetas para ser artista, hay trabajo, investigación, más cuidado, más concepto, más tiempo más... No hay recetas... Las posibilidades de trabajo implican también tener una buena producción que, en general, los artistas no tienen, saber vender, saber difundir, es una cualidad que hay que aprender o pagar por ella<sup>7</sup>.

Inspirado en el trabajo fuertemente experimental e interdisciplinar que transitamos con el Periférico de Objetos, durante los dieciocho años de su existencia, desde al año 2010 con la titiritera y docente Carolina Ruy, hemos generado un evento anual, Genealogía del Objeto en las Artes, que, en palabras de Carolina:

Nuclea a distintos artistas que toman como eje de su obra al “objeto en sí”. El evento busca construir un territorio en el que el objeto sea lo que nuclea poéticas y lenguajes diversos y se propone también como un espacio de debate sobre el lugar actual del objeto en las artes<sup>8</sup>.

Se llevó a cabo hasta ahora en Buenos Aires y en Rosario (con la inestimable colaboración de la directora y performer rosarina Mónica Martínez), pero aspiramos a proyectarlo más en el orden nacional y latinoamericano. Alrededor de 25 artistas: visuales, performers, titiriteros, actores, fotógrafos, artistas multimediales y músicos, durante tres jornadas, muestran su obra frente al público e intercambian con sus colegas “objetantes”. Estos eventos generan encuentros un poco disímiles del tradicional y amable festival de títeres.

En la experiencia del encuentro con otros artistas como los multimediales, la lógica espectacular se rompe, se produce una ruptura de ese continuo al que el teatro de títeres perteneció. Los títeres se encuentran con otros por su calidad de objetos, por su posibilidad performática, por su pertenencia al mundo de las artes, pero no por

<sup>7</sup> e <sup>8</sup> Entrevista concedida al autor.

su propia tradición espectacular, sino por una nueva, mucho más indefinida, inclasificable y que lo vincula con otra espectáculo.

La comunidad de objetantes que se presenta en *Genealogía del Objetos en las Artes* está integrada por distintas versiones de artistas. Algunos se mantienen dentro de las pautas de la representación, de la comunicación directa y sensible con el público, otros ni siquiera están presentes en el momento en que su obra se activa, otras obras sólo existen si el público las pone en marcha. El evento los nuclea, pero no se espera unidad ni consenso. Este conjunto de *“desviados, de monstruos que rompen la naturaleza”* del lenguaje del teatro de objetos, indiferentes (a la manera duchampiana) respecto de las normalidades y leyes, se encuentran aleatoriamente un par de días en este evento. Produciendo itinerarios nuevos en los espacios de legitimación artística, son los semionautas del mundo objetal. Como diría Althusser (según cree Bourriaud), algunos artistas en estos encuentros *“cuajan”* y otros *“colisionan”*.

Este paneo general no pretende más que encontrar algunas pautas para seguir pensando nuestro lenguaje sin apuntar a una identidad única ni a una definición canónica del mismo. Me permito cerrar citando nuevamente a Bourriaud:

Los artistas que, hoy en día, trabajan a partir de la intuición de la cultura como caja de herramientas saben que el arte no tiene ni origen, ni destino metafísico, y que la obra que exponen no es nunca una creación, sino una postproducción... No saben de dónde viene el tren ni adónde va, y no les importa: lo toman. (BOURRIAUD, 2009, p. 184).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, Ana. *Manual dramaturgico para Teatro de Objetos*. (en proceso de edición)
- BOURRIAUD, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2011.

## Teatro de animación en Tucumán

Nerina Dip

Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

*Barba Azul* (2013).  
Grupo Die Pinken  
Clauden. Dirección  
de Nerina Dip. Foto  
de Cuqui Garcia.





*El Burlador Burlado* (2012). Foto Acervo Escuela de Títeres.



*Leyenda de Nouet* (2012). Foto Acervo Escuela de Títeres.

**Resumen:** La tensión entre tradición y modernidad atraviesa la producción teatral contemporánea de Tucumán, provincia ubicada al norte de Argentina. Esta se materializa en varios campos teatrales, tales como el educativo tradicional, representado por la Escuela de Títeres, y el artístico, protagonizado por grupos jóvenes y tradicionales. En este artículo, analizo cómo esa tensión se torna visible y cómo se construye una identidad teatral en una ciudad con más de 57 años de producción en Teatro de Títeres. Analizo la historia y función de los espacios de formación y creación, y discurso asimismo sobre los grupos independientes, de búsqueda, pretendiendo divulgar el estado de este lenguaje en uno de los polos más desarrollados artísticamente del país.

**Palabras-clave:** Formación. Títeres. Contemporaneidad.

**Abstract:** The tension between tradition and modernity runs through contemporary theater production of Tucumán, a province of northern Argentina. It is materialized in various theatrical fields, such as the educational tradition represented by the Escuela de Títeres (School of Puppetry) and the art created by both young people and traditional groups. The article analyzes how this tension became visible and how a theater identity was constructed in a city with more than 57 years of production in puppet theater. It reflects on the history and function of the place of education and creation and discusses the independent groups and their searches, with the intent of presenting the state of this language in one of the most artistically developed regions of the country.

**Keywords:** Education. Puppetry. Contemporary.

## **Teatro de animación en Tucumán**

### **Introducción**

En este artículo, ofrezco un panorama de la actividad teatral protagonizada por títeres, sombras y objetos en la provincia de Tucumán, norte de Argentina, desde mediados del siglo pasado. Esta actividad se torna más evidente a partir de la creación de la Escuela de Títeres de la Provincia en 1956, y en las escasas publicaciones y estudios al respecto no se ofrecen datos de actividades ni producciones previas a esta fecha. A lo largo de estos 57 años, sin embargo, el títere no sólo ha ocupado un lugar en el ámbito educativo, sino que también fue y es una herramienta de expresión artística muy empleada.

El teatro tucumano, durante estos, años experimentó un gran crecimiento, estimulado por la creación de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en 1984 y la Ley Nacional del Teatro 24.800, sancionada en 1997. Estos tres hechos mencionados impactaron notablemente en el medio teatral tucumano y, consecuentemente, marcaron el teatro de títeres.

Sin embargo, todos los hechos mencionados están vinculados a ámbitos institucionales, pero fue el medio independiente el que fuertemente marcó las innovaciones y experiencias de búsqueda, dando espacio a un lenguaje que durante los últimos años consiguió independizarse de las visiones conservadoras propuestas por estos marcos institucionales. Es, nuevamente, en el teatro argentino, la actividad teatral independiente la que provoca y estimula el cambio cualitativo del lenguaje.

El intenso movimiento teatral que caracteriza aún hoy a la provincia permite la existencia de producciones muy variadas, que van desde las más tradicionales y puristas hasta búsquedas contemporáneas de gran riqueza y complejidad. Sin embargo, el gran peso de las instituciones en la formación de los profesionales del teatro, sumado a la impronta conservadora de éstas, provocó que fueran los espacios independientes los que promovieran y

estimularan la experimentación. El panorama teatral es, por esto, complejo y variado, y en gran parte de las producciones se evidencia esta tensión entre una tradición que tiene su origen en el títere asociado al ámbito educativo y las nuevas tendencias. Sin embargo, y confines de dar una vista panorámica más clara, me permito el reconocimiento de algunos espacios en los que las expresiones tradicionales y las modernas son más evidentes. Estos espacios podrían dividirse o agruparse bajo títulos como la tradición y la contemporaneidad. Pero se trataría de una primera clasificación que permite trazar rasgos distintivos, aunque las fluctuaciones son frecuentes y los espacios que cuidan de la tradición muchas veces se permiten tránsitos contemporáneos, y los espacios de búsqueda se permiten emplear recursos tradicionales y partir de ellos para la creación de un nuevo lenguaje de teatro de animación regional.

He escogido detenerme en cuatro espacios, dos de los cuales son institucionales, y dos, espacios de autogestión. Los dos primeros constituyen o pretenden, aunque frágilmente, producir dentro de los baluartes más tradicionales del arte de los títeres y son la Escuela de Títeres de la provincia y el Elenco Estable de títeres; los otros espacios se caracterizan por emplear modelos autogestivos de producción y por interesarse en una búsqueda amplia del lenguaje, incluyendo en las producciones los objetos y las sombras. Este espacio se ve poblado de acciones aisladas y colectivas emprendidas por los artistas y grupos, y podrían destacarse especialmente la Muestra de Títeres Tucumanos y el Festival Ojo al Títere. Sin embargo, en este segundo grupo también se agregan las acciones aisladas de algunos grupos y artistas.

### **Dónde habita la tradición**

Como ya fue comentado, la tradición teatral en Tucumán habita principalmente en la Escuela Provincial de Títeres y desde 2007 en las producciones del Elenco Estable de Títeres y Marionetas.

El lenguaje de los títeres ingresa a la educación formal tucumana en 1956 a partir de la Reforma Educativa propuesta

ese año por el ministro de Educación, profesor Lázaro Barbieri. Educación y títere son un binomio presente en los años de 1960 en Tucumán, pero es también una tendencia a nivel nacional. Como ejemplo, podemos resaltar las palabras de María Teresa Montaldo, una de las fundadoras de la Escuela, quien en 2010 publica el libro *El títere aplicado a la educación*, en el que realiza una animada defensa del títere como herramienta:

Creo que ha llegado el momento que el títere tenga su lugar. Este no tiene límites, ni edad y llega a todos, con su expresión de envergadura, con su presencia y movimientos físicos y psíquicos. Por otra parte debería tener en la Escuela, y en el arte en general, su merecido lugar. Al entregar mi experiencia de tantos años, en este libro, los docentes pueden trabajar, con todo lo expuesto, porque los temas están trabajados y el resultado es positivo. Son el fruto de pacientes estudios y además la manera de encarar el mismo por etapas de desarrollo (MONTALDO, 2010, p. 9).

A su vez, esta posición tuvo también otras defensoras en el ámbito nacional durante los mismos años. Tanto Sarah Bianchi como Mané Bernardo sostuvieron una postura muy parecida. Ésta última expresa: “[...] en el teatro de títeres en el Jardín (pre escolar), el titiritero (la maestra) llega al niño por intermedio del títere, y el muñeco es el encargado de transmitir el juego.” (BERNARDO, 1988, p. 64).

Estas posturas influenciaron fuertemente la imagen y uso del títere en la provincia, ya que la función de ésta institución es llevar el lenguaje a las escuelas públicas a través de funciones y talleres de capacitación. Pero esta exigencia institucional de instrumentar a las maestras de enseñanza básica con las herramientas del lenguaje reprodujo una mirada de este arte al carácter de “recurso”.

La técnica más empleada desde la creación fue el títere de guante, con marcado antropomorfismo y destinado casi exclusivamente al público infantil. Los textos eran explícitamente



didácticos, moralizadores y casi siempre reforzadores de los valores de la escuela en esos años. Guante y bocones se mantuvieron debido a su practicidad para el traslado. Esto fue determinando una cierta identidad técnica, reforzada con el hecho de que, en muchas escuelas rurales, las visitas del Elenco son las únicas experiencias de esos niños con los títeres. Desde la fundación, esta identidad fue reforzándose con algunos otros ingredientes propios del teatro de aquellos años, y en sus capacitaciones a docentes el efecto multiplicador de esta identidad es muy marcado. Para poder organizar los talleres a docentes, el personal de la Escuela de Títeres reproduce una serie de recetas o reglas sobre cómo hacer “bien” en el teatro de títeres, las que van desde diferenciaciones precisas de personajes buenos y malos con su forma plástica preestablecida (formas circulares para los primeros, y angulosas y triangulares para los segundos), seguido de indicaciones inflexibles en cuanto a desplazamientos y frentes. Estas indicaciones espaciales y formales tienen un correlato en la dramaturgia moralizante, en la que los buenos son cómplices con los niños y los malos son rechazados o maltratados, dentro de un esquemático y manipulado modelo de participación.

Lo expuesto hasta aquí ofrece una visión de aquellos aspectos más conservadores de la tradición titiritera, aunque esta Escuela fue escenario de algunas experiencias innovadoras en los años de 1970. Las profesoras resaltan la visita de Roberto Espina y de los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro, quienes conocen a la fundadora y directora en aquellos años, la profesora Alba Enrico de Vaca. Juntos, llevan a cabo una serie de experimentos escénicos transgresores. Resultado de este encuentro son una serie de pequeñas piezas teatrales en las que se abandona el antropomorfismo, se tratan los temas dentro de una narración simbólica, se elimina la moraleja, y son obras de investigación dedicadas al público adulto. Estas obras de corta duración continúan representándose hoy, 40 años después, y las encargadas de la manipulación son maestras que la reproducen después de haberlas aprendido de sus pares,

ya que en la época en que fueron creadas las formas de registro eran precarias. Es de destacar que no son obras que se representen con frecuencia, pero que las actuales docentes de la institución la mantienen y las representan en círculos cerrados de alumnos adultos. Con el transcurrir de los años, se conservaron en piezas exóticas de escasa circulación.

Una característica que merece destacarse es el hecho de que tanto la conducción como los docentes que forman parte del plantel de la Escuela son maestros de artes plásticas y no poseen conocimientos de las artes escénicas. Este hecho resulta sorprendente como criterio institucional de selección de personal, sobre todo teniendo en cuenta que la UNT forma profesionales que bien podrían integrarse y ampliar el perfil de la formación actual de los alumnos de esta escuela. Por otro lado, la institución no pudo adecuarse a la nueva ley de educación y le fue suspendida la formación docente, quedando hoy limitada a ofrecer talleres para niños y representar en distintas escuelas públicas obras que conservan las características de las antiguamente ofrecidas por su fundadora, o sea, moraleja, bien y mal diferenciados, técnica principalmente de guante y antropomorfismo. Esta institución, ocasionalmente, ofrece muestras de su acervo asumiendo el lugar de guardianes de la tradición del teatro de títeres en Tucumán.

### **Otro refugio para la tradición**

El gobierno del Estado provincial, a través del Ente provincial de Cultura, creó en diciembre de 2007 el Elenco Estable de Títeres y Marionetas. Desde su primera presentación, se deja entrever en el repertorio el propósito de mantener una tradición que sustenta la fórmula del títere como equivalente a un recurso moralizante. Se programan presentaciones en espacios públicos y en el interior de la provincia. O sea, se superpone a las funciones de la Escuela de títeres en cuanto a visión ideológica en el repertorio, a la idea del títere como recurso y al desarrollo de propuestas de fácil montaje para ser presentadas en espacios alternativos como plazas y escuelas.

La creación de este Elenco no aportó demasiado al desarrollo del lenguaje, aunque sí impactó en la posibilidad de circulación de las producciones independientes. La comunidad de titiriteros de la provincia ofrecía, ocasionalmente, funciones que eran contratadas por el Ente Provincial de cultura en distintas localidades del interior de la provincia. A partir de la creación de este Elenco, estas contrataciones se suspendieron, quedando los circuitos a su cargo. Si bien se trata de una decisión política sobre administración de fondos, se reforzó la circulación de una producción teatral con títeres muy conservadora. Esto se ve reforzado por el hecho de que, desde su creación, sólo se representaron obras para público infantil, en consonancia con una política apoyada en parámetros cuantitativos y numéricos de público.

Tal como sucede con la Escuela de Títeres, se observan irregularidades en los mecanismos de selección de los integrantes del Elenco estable. Sus actores manipuladores son escogidos mediante mecanismos desconocidos para la clase artística, sin un criterio explicitado ni equitativo. No se rinde para ingresar, ni se requiere una experiencia previa en manipulación. La dirección es administrativa y artística al mismo tiempo, con lo que no se permiten nuevas miradas ni puestas en escena innovadoras.

### **El encuentro y la innovación**

En el año 2003, un grupo de titiriteros independientes deciden crear un espacio de encuentro, intercambio y creación. Nace así el Primer Encuentro de Títeres Tucumanos. Se trata de un espacio creado por grupos independientes, en el que participaron diez elencos invitados. Este evento se repitió los años siguientes en un progresivo crecimiento, y adquiriendo formatos diferentes. La Escuela de Títeres participó en la gestión de los primeros encuentros, como una manera de conectarse con los profesionales independientes.

El encuentro fue creciendo y en 2004 pasa a denominarse Festival Ojo al Títere. En este evento, se desarrollaron algunas acciones con el propósito de crear un espacio de formación

alternativo. Se invitaron a maestros, se ofrecieron talleres y se hicieron funciones en distintas ciudades de Tucumán. Dentro de este festival, se realiza el 1º Concurso de Dramaturgia de Objetos. La obra ganadora fue *Boyas*, de Liliana Murúa, de Buenos Aires, y fue estrenada en ese mismo festival interpretada por los grupos El Coyuyo y El Ariete. En ediciones posteriores, se realizaron talleres de Títeres Gigantes y Teatro de Sombras contemporáneo, y se ofreció una programación en la que los títeres ocupan tanto espacio como otras formas de teatro de animación. Actualmente, el Festival se realiza cada dos años y amplió su alcance geográfico, integrando a las provincias de Salta y Jujuy.

El Festival Ojo al Títere adquirió una independencia y una proyección regional. Al mismo tiempo, los titiriteros tucumanos encontraron, además, otros espacios de formación y divulgación de su producción. Estos son el Ciclo de Títeres en vacaciones de invierno, en el que se prioriza la difusión de la actividad local independiente para niños, y la Muestra Provincial de Títeres Tucumanos, en la que se exponen los títeres y se ofrecen talleres y mesas donde los hacedores independientes comparten herramientas de trabajo.

Todos los eventos mencionados son de carácter colectivo y ofrecen una imagen de un medio profesional con una cierta cohesión que consigue exposición y diálogo sobre su producción. Siempre son coordinados por varios grupos y hasta ahora van mostrando una tendencia progresiva de crecimiento.

### **Los independientes**

Además de las propuestas colectivas de formación, existen algunas iniciativas aisladas en las que solo algún grupo o artista gestiona y promueve espacios innovadores de formación y producción. El grupo Die Pinken Clauden, creado en 2008, ha gestionado e invitado a Ana Alvarado a dictar un taller sobre Teatro de Objetos y, posteriormente, a Gabriel Von Fernández a dictar un seminario sobre Teatro de Sombras Contemporáneo. Ambos cursos fueron compartidos con otros grupos de la provincia.

Aquí es necesario destacar que los independientes son personas y grupos interesados en el teatro de formas animadas que están inclinados hacia la investigación y que no tienen en Tucumán un espacio de formación adecuado a estas inquietudes. Esto los impulsa a gestionarlos por sus propios medios y luego abrirlos a la comunidad. Muchos de estos grupos son autodidactas y están integrados por egresados de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNT. Debido a este origen, y al hecho de que poseen una formación en artes escénicas, gran parte de lo que producen en el plano artístico está impregnado de búsquedas formales e innovadoras.

### **Conclusiones**

La convivencia entre tradición y nuevas búsquedas no es siempre armónica, y la política cultural provincial y nacional es explícitamente contradictoria. Esto se observa en el hecho de que en los espacios de formación no se da lugar a la búsqueda ni a la experimentación. La mayor parte de la inversión de dinero y de capacitación está orientada a reforzar un modelo de tradición teatral con títeres de guante o bocones, de fácil traslado y de dramaturgia simple accesible para toda la familia.

Los grupos y artistas independientes son en gran medida autodidactas y han encontrado en la colectivización un espacio y un modo de formación más flexible. Ellos son responsables de la mayoría de las propuestas que integran la cartelera de la provincia. Su impronta de innovación se observa no sólo en la propuesta artística, sino en el hecho de que son ellos los protagonistas de algunos hechos que determinaron la legitimación de formas y técnicas más contemporáneas.

Mientras la Escuela de Títeres de la provincia y el Elenco provincial se apoyan en el antropomorfismo, la moraleja y la fórmula títere igual a recurso educativo, los grupos independientes indagan en otras formas del teatro de títeres. Es posible ver obras de títeres para adultos o con inclusión de objetos, o sin participación pre establecida de los niños espectadores.

Los independientes mantienen activo un lenguaje más cercano a otros centros teatrales del país; permiten la circulación de la producción y son quienes permiten la entrada de nuevas técnicas, estéticas y poéticas. Su protagonismo es el responsable de abrir el concepto de dramaturgia con impulsos y acciones como el desarrollo de una dramaturgia de objetos o la inclusión del recurso de la sombra con impronta poética por sobre la narrativa.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDO, Mané. *Teatro*. Buenos Aires: Latina, 1998. (Colección Biblioteca Práctica Pre-escolar).
- BIANCHI, Sarah. *Teatro, títeres y pantomima*. Buenos Aires: Inteatro, 2006. (Colección Homenaje al Teatro Argentino).
- MONTALDO, María Teresa. *El títere aplicado a la educación*. Buenos Aires: Dunken, 2010.
- TRIBULO, Juan. *Tucumán es teatro*. Tucumán: Inteatro, 2005.

## Los títeres en la Bolivia de hoy

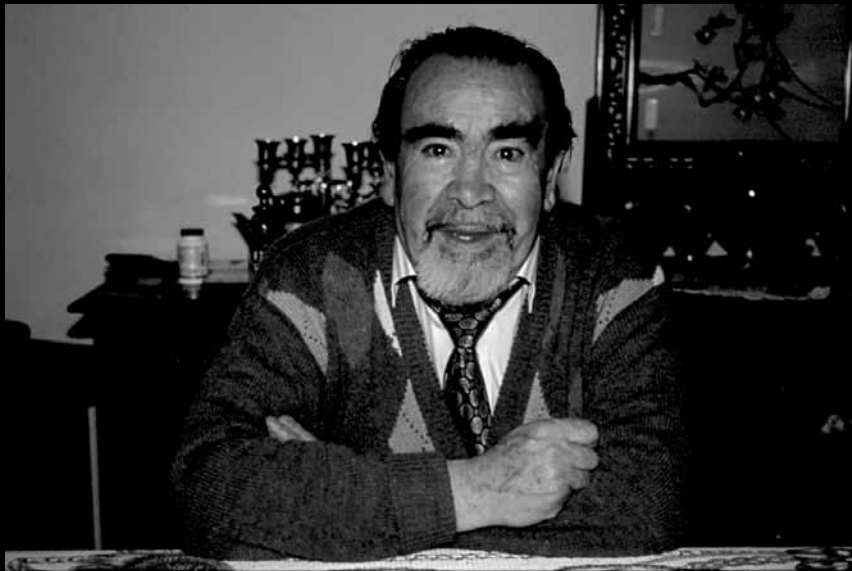
Grober Loredo Olivares  
Teatro de Títeres Elwaky (Bolivia)



*Carmen Cárdenas y su Marioneta (2009). Foto de Los Tiempos.*



*Muñecos* (1979). Taller Nacional. Foto de Sergio Rios.



Jaime González, Fundador del Taller Nacional de Títeres y  
Objetos Animados. Foto de Sergio Rios.



**Resumen:** Lo que de Bolivia se conoce en los países vecinos y aun a nivel mundial es su permanente conflictividad social y política. Al margen de los hechos noticiables (bloqueo de caminos, golpes militares, pobreza, narcotráfico), son poco conocidas las raíces de dichos conflictos, que tienen profundas causas sociales y culturales. El presente trabajo nos otorga una mirada sintética, pero comprensible, del proceso histórico y social de dicho país. En dicho contexto, aborda la situación de las expresiones artísticas en general y – de manera particular – hace un recorrido histórico del desarrollo de los títeres. Finalmente, a partir de la experiencia de Títeres Elwaky, presenta un panorama de los títeres en la Bolivia de hoy.

**Palabras-clave:** Teatro de Títeres. Títeres en Bolivia. Títeres Elwaky.

**Abstract:** What is known about Bolivia in neighboring countries and on a world level is its permanent social and political conflict. At the margin of the major news events (blocking of roads, military coups, poverty, drug dealing) little is known of the roots of these conflicts that have deep social and cultural causes. This study provides us a synthetic but comprehensive look at the country's social and historic process. In this context, it addresses the situation of artistic expression in general and in particular conducts a historic review of the development of puppetry. Finally, based on the experience of the group Títeres Elwaky, it offers an overview of puppet theater in Bolivia today.

**Keywords:** Puppet theater. Puppetry in Bolivia. Puppetry Elwaky.

## **Apuntes para una historia de los títeres en Bolivia**

¿Qué sucede cuando no encontramos antecedente alguno

o únicamente rastros aislados e inconexos de un fenómeno que deseamos estudiar? Bueno, eso es lo que nos sucedió cuando pretendimos encarar el tema que ahora nos reúne: los títeres en la Bolivia de hoy.

Dejaremos pendiente la investigación de las prácticas titiritescas en manifestaciones prehispánicas vinculadas a las culturas originarias de esta región, pero es fundamental esbozar los quiebres y confrontaciones a lo largo de la historia boliviana que configuraron la escena de las artes, y en ella, los títeres.

### **Las dos Bolivias**

Bolivia está ubicada entre los Andes y la Amazonía, al centro mismo de Suramérica. Por la densidad geográfica de la zona occidental de su territorio (antes, parte del imperio incaico), un importante porcentaje de la población boliviana es de origen quechua y aymara. En los llanos y amazonía orientales, también existen concentraciones de descendientes de otras nacionalidades originarias (MESA, 1998).

La invasión y guerra colonial contra todos estos pueblos y culturas – a partir de la llegada de los europeos – continuó durante la etapa republicana y constitución de Bolivia como país independiente.

Este proceso hizo que se configuraran “dos Bolivias” en un mismo territorio. Por un lado, el conjunto de pueblos, culturas y naciones originarias (*la nación clandestina*, la denominaría el cineasta Jorge Sanjinés), en su intento por conservar sus formas propias de organización frente a la agresión militar, económica, ideológica y religiosa de los portadores de la cultura occidental, que constituirían la *Bolivia oficial*. La “supremacía” tecnológica, el poder militar y una estructura burocrática cada vez más sólida serían sus herramientas para subordinar a la primera a sus objetivos y mandatos.

### **La nación clandestina**

Asentada principalmente en los Andes, tendrá en el **ayllu** (comunidad) su matriz estructurante en lo económico, social y cultural. El ayllu supone más que una forma de organización de la

sociedad, fundamentalmente un concepto de vida.

La economía prioritariamente agrícola del ayllu explica la concepción del carácter sagrado de la tierra, cuya tenencia y cultivo es colectiva. La comunidad garantiza la distribución equitativa y reserva parte de su producción. Supone también la posibilidad de encarar colectiva y rotativamente los trabajos de utilidad común (caminos, albergues, sistemas de riego, etc.).

El ejercicio de la autoridad en el ayllu tiene carácter obligatorio y rotativo; cada miembro de la comunidad cumple esa función en algún momento de su vida sin recibir remuneración por ello. Sus tareas están sujetas a observación y calificación por la comunidad hasta el cumplimiento del mandato. Quienes realizaron una buena gestión se convierten en “personas honorables de la comunidad”, conformando otros niveles de autoridad.

El calendario festivo del ayllu está emparentado con el ciclo productivo anual de la *pachamama* y, complementariamente, con el ciclo vital de sus miembros. Con estas premisas, se puede comprender el proceso de producción, circulación y consumo de las artes en la vida de las culturas andinas. En principio: esencialmente, tienen carácter ritual y/o festivo y están presentes en las fechas que hacen al calendario agrícola; la música y la danza son las más extendidas y desarrolladas; su creación, ejecución y disfrute tiene carácter colectivo, en el cual no existe la división entre “artista” y “público”.

### **La nación oficial**

Sus titulares en el poder político, económico y militar han sido históricamente los propios españoles, sus descendientes (nacidos en América) y los nacidos de la mezcla entre unos y otros – en fin, los portadores de la “modernidad y el desarrollo”.

Dependiendo de la materia prima demandada por el mercado mundial, esta “nación” se ha asentado en las regiones de explotación minera (plata, oro, estaño, plomo) o agrícola (producción de goma, algodón, azúcar, soja) y ha establecido sus sedes en los principales centros urbanos de cada región.

La organización política, las formas de elección y nominación de autoridades se basan en el supuesto de la democracia tal cual es concebida en Occidente. Es fundamental el concepto de propiedad privada, una economía ligada al mercado internacional sobre la base de la explotación de la naturaleza y de las poblaciones originarias, bajo las formas de esclavismo, servilismo y relaciones salariales.

Los cargos, los ejercen los “especialistas” en cada aspecto y por periodos variables. Las formas de expresión artística son concebidas como manifestaciones del espíritu humano a través de especialistas, individuos excepcionales.

### **La cultura y el arte en el proceso de confrontación**

A lo largo de cinco siglos, estas dos maneras de concebir la vida, estos dos mundos, estas dos naciones han coexistido en estado de tensión permanente, entre largos periodos de calma y negociación, intercalados con coyunturas de ruptura y confrontación abierta y violenta. Uno, en el intento de imponerse sobre cualquier otra opción; el otro (los otros), en resistencia.

La guerra y el despojo que vinieron con la invasión colonial afectaron al desarrollo de las culturas americanas en grado mayúsculo (MESA, 1998). El uso intensivo de mano de obra de la población originaria para la explotación de materias primas, la expulsión de sus tierras y el sometimiento al servilismo; la destrucción de centros ceremoniales, la prohibición del uso de las lenguas propias, la prohibición del uso de indumentaria propia o su suplantación (compra obligatoria) por las importadas de Europa, etc., son fundamentales para comprender la Bolivia de hoy.

El Estado colonial intentó exterminar el arte y culturas indígenas, negarlas o inferiorizarlas. La Inquisición supuso la destrucción física de bienes simbólicos y la quema de su memoria escrita. En todo caso, no logró destruir por completo ni escapar a la influencia de las artes indígenas, durante incluso más de cien años de la vida republicana (CÁCERES, 1987). Con el tiempo,

se instalarán instancias de cultivo y promoción de las artes que legitimarán a su conveniencia unas u otras expresiones y les darán un lugar. Las artes practicadas por las naciones o pueblos originarios serán catalogadas como “artesanías y folklore”.

En cuanto a títeres, el dato de mayor antigüedad con que contamos se remonta a 1879, cuando “[...] el titiritero de apellido Olivares realizó muchas funciones satíricas que a más de una autoridad hicieron montar en cólera” (ALTAMIRANO, 1995, p. 41-50). Sus presentaciones se desarrollaron en los centros mineros de Oruro y el norte potosino. Esta región, en ese entonces y hasta mediados del siglo XX, concentró lo principal de la actividad económica y política del país, siendo por ello también pionera en el consumo de artes importadas: el cine, el teatro y, en el caso mencionado, los titiriteros de paso, como Olivares. Lamentablemente, el documento citado menciona su existencia sin dar mayor referencia.

Desde la década de los 1940 en adelante, se conoce una larga lista de titiriteros cuyo trabajo apenas se menciona: Luis Luksic, los hermanos Pinto Marañón (“Cofre de marionetas”), Gonzalo Ramírez, Jorge Carrasco, Andrés Aramayo (“Corridos de toros”, “El vuelo de los cóndores”), Zenón Mujica, Antonio Paredes Candía y Rodolfo Betancour (quien, en 1956, realiza un registro fílmico del proceso de construcción de su personaje “Juancito Tiritico”) (MOLINA apud ALTAMIRANO, 1995 p. 44).

En 1952, llegaría la primera gran ruptura histórica, económica y cultural desde la fundación de la Bolivia: la Revolución Nacional de 1952. Este momento mueve al planteamiento de un nuevo paradigma: la conformación de la “nación boliviana”, redefiniendo a Bolivia como una realidad mestiza. Bajo esta premisa, se *reconoce la existencia* de otras formas de expresión, altamente diferentes a las que el país oficial reconocía como “expresiones oficiales”. Así irrumpen – tímidamente, en principio – la música y la danza ancestrales. De manera paulatina, se extiende la difusión de sus expresiones, sus melodías son incorporadas a composiciones de

música “culta”, sus danzas, estilizadas, son mostradas como parte de la riqueza cultural mestiza.

En ese periodo, se dio una masiva migración hacia las concentraciones urbanas. Asentados en las periferias de las ciudades, los descendientes aymaras, quechuas, etc., contribuyen no sólo a su acelerado crecimiento poblacional, sino que se llevan consigo formas propias de economía, autoridad, expresión artística. Sus manifestaciones continúan siendo una extensión de la práctica social, como rito o celebración ligada a determinados acontecimientos, respondiendo a marcos de institucionalidad heredados de sus propias comunidades, autónomos y autorregulados, y teniendo como valor principal a la confraternidad (ALBÓ, 1986).

En todo caso, el país reconfigurado con la revolución de 1952 reconoció a estos sectores sociales no para considerarlos parte del nuevo Estado, sino como destinatarios de su razón civilizadora. Los parámetros oficiales legitimaban ciertas áreas de creación artística, cuyo valor principal estaba en el goce estético: danza clásica, música occidental, artes plásticas, teatro de salón, etc. Estas manifestaciones, al ser ejercitadas principalmente por los sectores criollo/mestizos de la sociedad (más cercanos al marco de la institucionalidad), tuvieron mayores posibilidades de ser dotadas de estructura organizativa, personal y presupuesto.

A partir de los años de 1960, encontramos mayor información de los titiriteros bolivianos. Entre ellos, está Armando García con sus obras “Caperucita roja” y “El profesor Sapala Piedra y su alumno Cachito”. El año 64 se identifica también a Alexis Antiguez, con funciones de títeres, pero también con los primeros cursos de técnicas de construcción y manejo de títeres (ALTAMIRANO, 1995); de esta experiencia, surgirá una nueva tanda de titiriteros: Eduardo Casis y Eduardo Perales entre ellos.

En 1972, a la cabeza de Alexis Antiguez, se realiza el “Encuentro Latinoamericano de Animación y Cultura: Títeres – Radiofonía”, organizado por el Centro Pedagógico y Cultural Portales (Fundación Patiño), con la participación de profesores del

ciclo de educación primaria y delegados de distintos departamentos del país (PORTALES, 1972).

El año 1975, a iniciativa y con la dirección de Jaime Gonzales, bajo cobertura estatal del Instituto Boliviano de Cultura, se crea el Taller Nacional de Títeres y Objetos Animados, entidad que extenderá su vida activa por 30 años. Con diferencia de apenas unos años y dependiente del municipio paceño, también se puso en marcha el Taller de Títeres Juancito Pinto (con la presencia de Moraima Ibañez). Habiéndose iniciado como espacios de formación y difusión de los títeres, ambos redujeron sus acciones a las de elencos artísticos.

Hasta el año 2003, Bolivia vivió procesos de crisis, pero al mismo tiempo de emergencia de los pueblos originarios y movimientos sociales, que guiaron el horizonte de transformación del país, suponiendo el reconocimiento del fracaso de ese intento de conformar una sola nacionalidad.

Las últimas décadas del siglo XX pusieron en la palestra a un conjunto más amplio de elencos titiriteros formados en las experiencias independientes dirigidas por los artistas argentinos Darío Gonzales (Teatro Runa, en la ciudad de Cochabamba) y Matías Marchiori (Teatro de la Villa, en la ciudad de Santa Cruz) o en el marco de los talleres impartidos por el Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura (Cenprotac), con sede en la ciudad de La Paz.

De alguna manera, el conjunto de experiencias que abarcan las décadas de los 1970 y 80 desembocó en cuatro versiones del festival nacional que dio en llamarse Festiñecos. El evento constituyó una palestra para los resultados alcanzados en ese periodo, tanto en sus logros como en sus limitaciones artísticas e institucionales. Participantes de una o más versiones del festival fueron los siguientes elencos: Retablo, Titirimundis, Fantoche, Kusillo, Amiguitos, Saltimbanquis, La Puerta, Purgatorio, Chispitas, Ta Te Ti, Batintín, Rajatabla, Contracara, Taller Nacional de Títeres, Uma Jalsu, La Farándula, Muñecos de trapo,

Corporación Quijotadas, Actoral Colibrí, Taller del barrio y Atoj Antoño (SAAVEDRA, 2004). La totalidad de componentes de las agrupaciones artísticas proceden de las clases media y popular; de manera general, ya cuentan con niveles básicos de formación artística, y su dedicación es a tiempo parcial; de manera particular, tanto “Uma Jalsu” como “La Farándula” han sido beneficiados con becas de estudios – fuera del país – en el área.

Junto a la crisis social y política, y producto del proceso de transformación social iniciado en Bolivia a principios del presente siglo – con el consiguiente rediseño del Estado –, también llegaron a su fin el Taller Nacional de Títeres y el festival patrocinado por él: el Festiñecos.

### **Los títeres en la Bolivia de hoy**

Han pasado 13 años del inicio del nuevo siglo, nueve años del “Octubre Negro” (rebelión popular contra el neoliberalismo) y tres años desde la “refundación de Bolivia” (Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional). Todo esto tenía que influir de alguna manera en el curso de la historia de los títeres en Bolivia, y así fue.

Nacido en un momento de efervescencia y transformación social, el elenco de títeres Elwaky ya viene con diez años de trabajo en la creación, promoción e intento de articulación de los títeres en Bolivia. Con un equipo diverso e integrado a un colectivo de artistas de visión crítica, Elwaky está comprometido con el proceso de cambio a la vez que con la investigación y el aporte a las artes específicas con que se involucra.

Desde esta experiencia y con ese conocimiento de los títeres en Bolivia es que abordaremos el presente acápite.

Como es habitual en el mundo de los títeres, Elwaky inicia su trayectoria por el recorrido permanente del territorio nacional con presentaciones en unidades educativas, barrios periféricos, comunidades y provincias.

En busca de consolidar un espacio exclusivo para los títeres en la ciudad de Cochabamba (donde reside), logra recuperar un



espacio municipal casi abandonado para convertirlo en la primera sala dedicada a los títeres en Bolivia: el teatrino del Parque Vial. Domingo a domingo, convocando al público del Parque Infantil con un megáfono, y realizando funciones prácticamente gratuitas a voz en cuello (hasta ahorrar para comprar un equipo de sonido), llegamos a establecer un espacio referencial que traería otras consecuencias.

Pudimos contactarnos así con elencos nacionales de producción permanente, así como amateurs. De los primeros, podemos nombrar a colegas de los grupos De Trapitos y Botones, Kusillo, Paralamano, La Farándula, Uma Jalsu, Del Río, Farolito y Purgatorio, que llevaban años trabajando en espacios culturales de sus ciudades, campañas con organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, presencia en festivales, animación de cumpleaños y/o realizando talleres de capacitación en construcción y manipulación de títeres. No todos ellos mantienen una dedicación exclusiva a la actividad, pero con ellos Bolivia tiene posibilidad de ser representada en eventos nacionales e internacionales.

Con la certeza de que la acción individual y aislada no reportará cambios trascendentales para el arte y la sociedad, Títeres Elwaky ha buscado alianzas y trabajó en intercambio especial con los grupos “De Trapitos y Botones” (Cochabamba), Del Río (El Alto) y Paralamano (Argentina – Chuquisaca).

Por el Teatrino del Parque Vial, pasaron también elencos internacionales, provenientes de Argentina, Perú, Ecuador, Chile, Colombia, México, Brasil, Uruguay, Venezuela, enriqueciendo la programación y permitiendo al público y a Elwaky conocer diversas estéticas, relatos, compartir experiencias con titiriteros del continente y desarrollar nuevos conocimientos.

Durante el lapso de tiempo en que Títeres Elwaky estuvo a cargo del mismo (del 2003 al 2010), llegó a sumar cerca de mil funciones dominicales. Actualmente, la situación del teatrino es incierta, a causa de los conocidos obstáculos que la burocracia opone aún ahora, que se ha ganado una larga batalla por lograr

que las autoridades locales le hicieran una refacción.

Otro ámbito de acción fue la organización de temporadas y luego festivales internacionales, de los cuales el Festitíteres ya lleva realizadas ocho versiones.

Con el objetivo de contar con un diagnóstico de la situación de los títeres en Bolivia, además de otorgarle mayor dinámica y fuerza al conjunto de agrupaciones titiriteras nacionales, organizamos (en 2009) el Primer Encuentro Nacional de Títeres, logrando aglutinar a un total de doce elencos y acordar un conjunto de acciones que fueron sólo parcialmente realizadas. El año 2010, se realizó un segundo intento, organizado por Títeres Farolito en la ciudad de Tarija.

Si bien los Encuentros no han desembocado en la conformación de una instancia de organización colectiva, motivada por intereses particularizados y desarrollo desigual de los distintos elencos, ha permitido contar con un panorama del estado de la situación y, por tanto, definir potenciales alianzas. Por otro lado, sirvieron para reconocer una vez más las propias limitaciones y la necesidad de contar con instancias de perfeccionamiento en el arte de los títeres, que en Bolivia son escasas o inexistentes.

Entrando en este punto, Elwaky maneja principalmente las técnicas de títeres bocones, de guante y de mesa; la mayoría de los otros elencos se mueve también en este rango, incluyendo algunos de ellos el teatro de actores.

También existe en algunos elencos (De Trapitos y Botones, Del Río, Uma Jalsu) el interés por adaptar cuentos de la tradición oral o crear relatos que muestren la complejidad cultural boliviana. Con la obra “Choloman y el pirata”, nos sumamos a esta corriente, añadiendo además una perspectiva histórica y crítica a cuentos “clásicos” de héroes y villanos.

Finalmente, en los últimos años, Títeres Elwaky logra consolidarse como una compañía con trabajo colectivo e interdisciplinario, lo cual le permitió asumir el reto de crear, por ejemplo, el espectáculo musical, de títeres y actores “Desde los

sueños” (2012), a propósito de un disco de música infantil creado un año antes junto al Colectivo Katari.

Elwaky continúa participando de festivales internacionales, y sus servicios son demandados por distintas instancias a nivel nacional. Así, sostenemos una propuesta autogestionaria, de dedicación a tiempo completo a este arte y apostando a la profesionalización de nuestros integrantes. Además, tenemos un equipo dedicado a la gestión y difusión, implicado en la lucha por abrir espacios para las artes escénicas en el ámbito de las políticas culturales de la región.

A todo esto, en mayo del año 2012, Carmen Cárdenas – directora artística de Títeres Elwaky – recibió el premio mundial como “Mujer Titiritera de Coraje”, otorgado por la Comisión para la Mujer de la Unión Internacional de la Marioneta (Unima)<sup>1</sup>. Compartimos el coraje de nuestra compañera, para atravesar el sinuoso sendero de ser artista en un país con tal tempestad política, complejidad cultural y en un mundo en crisis para cuyos futuros pasos los artistas son fundamentales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÓ, Javier. *Los señores del gran poder*. La Paz: Centro de Teología Popular, 1986.
- ALBÓ, Javier y otros. *Chuquiayawu, la cara aymara de La Paz*. La Paz: CIPCA, 1987.
- ALTAMIRANO, Juan. *Aproximación histórica del teatro de títeres en Bolivia*. La Paz: Musef, 1995.
- CÁCERES, Adolfo. *Nueva historia de la literatura boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1987.

---

<sup>1</sup> El 2010, había sido becada por la Comisión para América Latina de Unima para realizar un curso con las titiriteras francesas Greta Bruggeman y Sylvie Osman, en el Topic de Tolosa – España. Fue Bruggeman (Compañía Arketal), en representación de la delegación francesa, quien la postuló al premio internacional, propuesta ratificada por Tamiko Onagi, presidenta de la Comisión para la Mujer de la organización internacional.

- GISBERT, Teresa; MESA, Carlos; MESA, José. *Historia de Bolivia*. La Paz: Gisbet, 1998.
- KUDÓ, Tokiro. *Hacia una cultura nacional popular*. Lima: Desco, 1982.
- PORTALES, Centro Pedagógico y Cultural. Encuentro Latinoamericano de Animación Pedagógica y Cultural: Títeres – Radiofonía. Portales, 1972.
- PRADA, Raúl. *Largo octubre*. La Paz: Plural, 2004.
- SAAVEDRA, Karmen. *Memorias y testimonios del movimiento de teatro popular en Bolivia*. La Paz: Compa, 2004.
- ZAVALETA, René. *Bolivia hoy*. México: Siglo XXI, 1983.

**¿Teatro híbrido o teatro de la sabiduría? OANI Teatro,  
Viaje Inmóvil, Teatro Milagros y Teatro Ocasión**

Soledad Lagos  
Universidad Mayor (Chile)





*Trilogía Valparaíso en Lambe Lambe* (2009). Cia. OANI de Teatro. Dirección de Camila Landon. Foto de Manuel Morales Requena.



Fotos páginas 68 e 69: *Otelo* (2012). Cia. Viajeinmóvil. Dirección de Cristián Ortega. Foto de Rafael Arenas.

**Resumen:** Hoy en día, existe la tendencia a pensar ciertas propuestas artísticas desde el concepto de lo híbrido o la hibridación, indagando en el tipo específico de híbrido que ellas representarían, en sus características, cualidades y/o desventajas, en su parentesco con otras obras y en su grado de innovación, ruptura o transgresión, lo cual constituye una aproximación más bien centrada en elementos formales o en intentos taxonómicos, sin duda respetables, pero que nunca son suficientes para dar cuenta de la complejidad de una determinada manifestación artística. El presente artículo aborda el trabajo de cuatro compañías muy diferentes entre sí, que han enriquecido en los últimos años nuestra escena teatral chilena con propuestas estéticamente muy bellas y elaboradas, pero, por sobre todo, con temas ligados a un tipo específico de problemáticas enraizadas en dolores, carencias y pérdidas, pero también en la necesidad de reivindicar la fantasía y la creatividad en la formación de los niños que se convertirán algún día en adultos, las cuales suelen estar ausentes en un discurso oficial de auto-percepción triunfalista, en el que sólo cuentan los éxitos económicos de un país en el cual la abismante desigualdad en el acceso a todo tipo de oportunidades, la notoria y vergonzosa polarización económica y social y la negación de lo otro, en términos de lo desconocido o lo diferente, por parte de vastos sectores de la población, en una topografía cultural que es, no obstante, compartida, siguen formando parte de nuestro paisaje cotidiano.

**Palabras-clave:** Teatro Chileno. Hibridismo. Teatro Contemporáneo.

**Abstract:** There is a current trend to consider certain artistic proposals from the concept of the hybrid or hybridization, analyzing the specific type of hybrid that they represent, their characteristics, qualities and or drawbacks, their relationships with other works and their degree of innovation, breakthrough and transgression, which constitute an approximation better centered on formal elements or on taxonomic

proposals, which are certainly respectable, but which are never sufficient to account for the complexity of a certain artistic manifestation. This article addresses the work of four very different companies which in recent years have enriched the Chilean theater scene with very beautiful and elaborate aesthetic proposals, but, above all, with themes related to a specific type of problematic enrooted in pains, needs and losses, but also in the need to restore fantasy and creativity to the education of children who will one day become adults. These qualities are usually absent in the official discourse of triumphalist self-perception, in which only counts the economic successes of a country in which the daily landscape is still shaped by the abysmal inequality of access to all types of opportunities, the notorious and shameful economic and social polarization, and the denial of the other, in terms of the unknown or the different, by the part of vast sectors of the population, in a cultural topography that is, however, shared.

**Keywords:** Chilean theater. Hybridism. Contemporary Theater.

### **OANI Teatro**

Abundan los estudios especializados sobre teatro chileno que no especifican que, en realidad, están abordando el teatro que se hace en la capital del país<sup>1</sup>. La actividad teatral de otras ciudades se omite, borronea o ignora, razón por la cual, a nivel incluso de la siempre precaria difusión del trabajo de los creadores efectuada por la prensa, se perpetúa un discurso centralista, que sólo se detiene en ciertas, ni siquiera en todas las manifestaciones artísticas surgidas y mostradas en la capital.

En este marco, es significativo que un grupo como OANI Teatro, que lleva ya un largo camino recorrido y, por ende, cuenta con un nutrido repertorio de notables trabajos<sup>2</sup>, se haya instalado en Valparaíso y desde esa ciudad proyecte su quehacer, entregue

---

<sup>1</sup> En general, se podría afirmar que el centralismo está en las cabezas de quienes teorizan sobre nuestra escena local, es de esperar que de modo más inconsciente que consciente. En la práctica, hablar de todas las manifestaciones artísticas de la capital como *chilenas* y no santiaguinas, sin detenerse a precisar razones para ello, implica situarse en un lugar de percepción de lo otro que responde a parámetros identificables: la omisión y la negación de la producción cultural de otros lugares que no sean la capital del país constituyen un topos ideológico claro. Es llamativo y quizás sintomático que esto ocurra incluso en prestigiadas publicaciones de índole académica y que a casi nadie se le ocurra detenerse a reflexionar sobre este hecho.



sus conocimientos a otros artistas y cree comunidades creativas interdisciplinarias.

En esta oportunidad, me circunscribiré a su trabajo *Valparaíso en lambe-lambe*, donde se recrean escenas cotidianas del puerto en pequeñas cajas que encierran las historias mínimas de quienes casi nunca aparecen en los libros de Historia, pero que son los que la hacen a diario, a través de sus sueños, nostalgias, actos y gestos cotidianos<sup>3</sup>.

Por medio de tres brevísimas historias, *Amores de puerto*, *El perro Babarito* y *El día del volantín*, el espectador, premunido de audífonos de los que emana la música que acompaña la acción que se le muestra en las cajas, audífonos que, al mismo tiempo, lo aíslan del ruido exterior, reconoce rasgos particulares de la vida en el puerto, mientras, en paralelo, relaciona su propia infancia y sus propias experiencias y vivencias con las situaciones que presencia.

Acercarse a cualquiera de esas cajas para un espectador implica sumergirse en un viaje a otro tiempo y a otro espacio, en el que la decodificación de las imágenes sobre las cuales se sustenta el condensado espectáculo, cuyo *tempo* está calibrado de modo magistral por parte de los creadores, es responsabilidad única de quien las está presenciando. Se podría pensar que esta idea de apelar sólo a un espectador por vez constituye una transgresión, pues quien concibe y muestra al público un espectáculo teatral casi siempre lo hace pensando en llegar a una audiencia nutrida, no sólo a una persona por función. A mi entender, lo que se evidencia mediante esta particular invitación es la necesidad de restablecer

---

<sup>2</sup> La compañía nació en 1998. Sus integrantes vivieron cinco años en Brasil, luego un año en Australia y desde el año 2007 trabajan de modo sistemático en Valparaíso. Con 15 espectáculos de actores y formas animadas a su haber, numerosas invitaciones a festivales internacionales y una activa política de producción independiente, OANI Teatro constituye una pequeña joya en el paisaje teatral chileno. Para mayor información, véase [www.oaniteatro.com](http://www.oaniteatro.com)

<sup>3</sup> En tanto Walter Benjamin afirmaba que la historia no se encuentra en los libros, sino en las calles, Heiner Müller decía encontrarla en las tabernas y los bares, microcosmos sociales propicios para la observación de los comportamientos más diversos.

vínculos directos con cada una de las personas que se aproximan a ver cualquier espectáculo teatral y darle a cada quien su lugar como ser único en un contexto socio-político-económico determinado. Ello, porque quien manipula los muñecos de varilla que dan pie a este *Valparaíso en lambe-lambe* recibe al espectador, primero, y se sitúa al otro lado de la caja, después; es decir, deja muy claro que acá lo que se instaura es un diálogo directo y personal entre creador y espectador.

El tránsito entre las tres cajas que componen el espectáculo, que emulan las cajas de los antiguos fotógrafos de plazas y espacios públicos, conocidas como *lambe-lambe* en Brasil, presupone una detención en el ritmo normal de los quehaceres de cada quien. Si en los espectáculos convencionales se presupone un espectador que tiene tras sí un traslado, antes de entrar a la sala, acá es necesario esperar el turno para entrar al mundo de cada una de las cajas que conforman la propuesta. Durante la espera, se produce la primera suspensión del tiempo externo, mientras se aguarda para entrar al tiempo y al espacio del ritual, que son propios de cualquier espectáculo teatral. Además, a raíz del formato, cada espectador no debe sólo esperar su turno, sino transitar entre una caja y la que sigue, con lo cual se le muestra en forma concreta y muy práctica que cada historia es un viaje y que él mismo está siendo un viajero entre ellas.

Resuena en este transitar entre una historia y otra el *flâneur* benjaminiano, quien, en lugar de apurar el paso en ciudades que avanzan hacia estados de modernidad, opta por pasear a su ritmo por las calles, deteniéndose en todo aquello que atrae su atención, con lo cual se podría afirmar que practica un modo de vida antisistémico: si el ideal de la urbe es la productividad, el *flâneur* abraza el ocio, al deambular sin rumbo fijo por sus calles y sus rincones. Más aún, como OANI muchas veces muestra sus espectáculos para un sólo espectador en las calles y los cerros del puerto y, otras, como preámbulo a determinadas obras en sala, en el foyer de algún teatro, independientemente de si el espectador

continúa, por ejemplo, con un paseo por la ciudad o no, o si, por el contrario, ingresa a ver otro espectáculo, antes de seguir con su plan para el día, aquello que se lleva de las historias mínimas que encierran las cajas, sin duda, modifica la percepción del resto de su recorrido cotidiano. En este sentido, gracias al trabajo de intervención artística que efectúa OANI, los espectadores-ciudadanos pueden tomar conciencia de la importancia del lugar que ocupan en la sociedad en la que viven.

### **Viaje inmóvil**

La compañía surgió luego de la separación de Jaime Lorca del resto de los integrantes de La Troppa<sup>4</sup>, que en sus orígenes se llamó Los que no Estaban Muertos y que ahora se escindió en Teatro Cinema y Viaje Inmóvil.

En casi todos los montajes de Los que no Estaban Muertos y de La Troppa, desde el inicio estuvo presente lo híbrido en la poética y la estética desarrolladas por un colectivo que supo llevar a escena sus obras de modo independiente y autónomo durante décadas (IBACACHE y LAGOS: 2008, p. 43-60). Dicho rasgo se manifiesta en el sostenido trabajo con escenografías y objetos de utilería creados con innegable y evidente maestría y dedicación, junto a la presencia de la música ejecutada y cantada en vivo y elementos propios de la imaginería de los *comics*, o bien proyectados o bien aludidos a modo de *gags* actorales.

Por su parte, Viaje Inmóvil se caracteriza por la transmisión de la experiencia y del conocimiento adquirido por Jaime Lorca a lo largo de su trayectoria a las nuevas generaciones. Desde 2005,

---

<sup>4</sup> Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca fundaron el colectivo Los que no Estaban Muertos en dictadura y, desde entonces, no han renunciado a su propósito de vivir del teatro, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, que emigraron a la televisión en busca de mejores salarios, sin dejar del todo el teatro. Hoy en día, es llamativo observar que, aun cuando Pizarro y Zagal continúen trabajando juntos en Teatro Cinema, y Jaime Lorca, por su cuenta, sea el motor de Viaje Inmóvil, los tres mantienen la premisa de vivir haciendo teatro, sin incursionar ni en cine ni en televisión. Sólo por eso, constituyen un caso extraño de consecuencia, pues lo suyo es una sostenida militancia política de la práctica del oficio.

la compañía ha creado siete montajes, en los cuales el sello es la convivencia entre actores y marionetas en el escenario, al igual que la animación de objetos y la utilización de escenografías móviles. El grupo está compuesto por artistas procedentes de diversas disciplinas y formaciones, unidos por su necesidad de instalar la materia en la escena. Al indagar en las relaciones entre los actores, las marionetas y los objetos en escena, los integrantes del grupo practican un modo de hacer teatro que desafía a la audiencia desde varios puntos de vista: por una parte, este énfasis en la materia contribuye a cuestionar las jerarquías establecidas respecto del papel central que se les adscribe a los actores de carne y hueso en el escenario, por cuyo cuerpo atraviesan las emociones necesarias para las acciones físicas, cuerpo en el cual, a la vez, confluyen y se despliegan las técnicas necesarias para construir el universo de la representación, propias de los demás lenguajes escénicos utilizados en la puesta en escena (iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje, etc.). Por otro lado, dicha preocupación por la materia influye en la percepción que experimenta el público, que entra en una convención en la cual su rol no es el de un grupo de personas de las cuales se espera una actitud pasiva, sino, por el contrario, debe estar todo el tiempo co-construyendo lo que recibe desde el escenario a nivel de contenido y de forma.

Baste un solo ejemplo: en la obra *Chef*, se muestra un ácido análisis de la violencia imperante en nuestra sociedad, presentando la historia de un *chef* sin trabajo y al borde la ruina económica, que concursa en un programa de televisión, ayudado por una joven audiovisualista, para intentar mejorar su situación. En el transcurso de la preparación de la filmación del programa televisivo, aflora la violencia de género, la incapacidad de definir la propia existencia por parámetros diferentes a aquellos ligados al éxito económico, y se evidencia que los límites éticos son extremadamente fáciles de transgredir, si los individuos carecen de capacidad crítica. Asimismo, la obra juega con una constante tensión entre un espacio exterior, el de la calle, y la cocina donde el *chef* prepara su

incursión televisiva. El espacio del afuera es uno donde acecha el peligro, pero se sugiere que el espacio de la cocina, que se supone protegido de ese peligro, es aún más violento y siniestro, a raíz de la propensión del protagonista a someterse a todas las exigencias que la sociedad le plantea para sentirse parte activa de ella.

Inspirada en la historia *Una modesta proposición*, escrita por Jonathan Swift en 1729, en la que su autor sugiere que los irlandeses pobres deben venderles a los irlandeses ricos sus niños, para que éstos se los coman y así se logre aliviar la pobreza que tiene abatidas a las familias sin recursos, y con la colaboración del autor chileno Guillermo Calderón, *Chef* constituye un severo llamado de atención a sociedades cada vez más deshumanizadas. No es casual que la obra se haya estrenado en 2010, año en que se conmemoraron 200 años de vida independiente de nuestro país<sup>5</sup>.

La más reciente apuesta del colectivo Viaje Inmóvil ha sido *Otelo*, de William Shakespeare, estrenada en 2011 en el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes, espacio que alberga el trabajo de Jaime Lorca desde entonces. La obra cobra inusitada actualidad a raíz del espeluznante incremento de femicidios en nuestro país: las estadísticas dicen que, entre 2007 y 2012, 273 mujeres fueron asesinadas por sus parejas, que la mayoría de las veces arguyen como razón para cometer su crimen los celos, siempre y cuando no se suiciden luego de matarlas. En junio de 2013, el Servicio Nacional de la Mujer, Sernam, registraba ya 19 femicidios, lo cual permite inferir que la selección de este clásico no se limita a entregar una versión más de la muy difundida obra del bardo inglés, sino que responde a la necesidad de intervenir en forma activa desde la creación en la construcción de una sociedad donde las relaciones entre las personas se basen en el amor y en el respeto.

### **Teatro Milagros**

El fino trabajo efectuado por un grupo de tres actrices y dos actores en torno a la adaptación de un cuento de Nicolás

---

<sup>5</sup> Para mayores informaciones sobre el grupo, véase la página [www.viajeinmovil.cl](http://www.viajeinmovil.cl)

Gogol, *El capote*, el año 2005, constituyó la primera incursión de este colectivo en el trabajo con marionetas<sup>6</sup>. A pesar de haber sido escrita el año 1842 en San Petersburgo, la historia continúa vigente en cualquier lugar donde exista pobreza.

Teatro Milagros ideó un espacio construido a escala, donde caben tres muñecos de alrededor de 70 cm cada uno, cuatro actores y cinco títeres. El universo de la representación se crea gracias a las voces grabadas de otros actores que no pertenecen al colectivo, animaciones digitales, música compuesta especialmente para la obra, una máquina giratoria, elementos de escenografía en miniatura y un cuidado vestuario. Los actores manipulan los muñecos, vestidos ellos mismos de negro, para mimetizarse con el espacio escénico, a la usanza de los *kurogós* del teatro oriental, sin cuya asistencia es impensable mover la escenografía o preparar el espacio para cambios de escena, retirando o introduciendo utilería.

El público al que se apela es a niños de 8 años y más grandes, acompañados de sus familiares y a toda persona que piense seriamente que es posible cambiar el mundo con gestos concretos de humanidad, aun cuando ellos no abundan en la vida diaria. *El capote* circuló por varios escenarios internacionales y tuvo reiteradas temporadas en el país.

Estrenada el 2011, *Sobre la cuerda floja*, escrita por Mike Kenny, aborda el tema del duelo. Una niña que visita a sus abuelos, como todos los años, se encuentra sólo con el abuelo en esta oportunidad, que ha enviudado y no sabe cómo contarle a la niña que su abuela ha muerto. Para alivianarle el sufrimiento, le cuenta que la mujer ha partido como equilibrista de un circo y que ahí actúa sobre la cuerda floja, mientras ambos comparten la rutina: salen a pasear por la playa, juntos preparan un *kuchen* para la hora del té o conversan de lo que les pasa.

En esta ocasión, la combinación de los muñecos y las

---

<sup>6</sup> En su fundación, Teatro Milagros estuvo compuesto por Aline Kuppenheim, Paola Giannini, Loreto Moya, Tiago Correa y Felipe Hurtado. Véase [www.teatromilagros.cl](http://www.teatromilagros.cl)

animaciones en *stop-motion* logran hacer sentir a los espectadores las emociones ligadas a cualquier pérdida de un ser querido, mostrando alternativas concretas de cómo lidiar con un dolor de esa magnitud, a través de la relación que construyen el abuelo y la nieta, que deberán aprender a vivir sin la mujer que ambos han perdido.

Con varias temporadas y giras internacionales a su haber, *Sobre la cuerda floja* continúa y profundiza el trabajo iniciado con *El capote* por parte del Teatro Milagros. Es sintomático que sus integrantes trabajen a un ritmo pausado, que respeta los procesos de construcción de los elementos que ellos mismos conciben y que su dinámica de trabajo evidencie en forma implícita una crítica a la necesidad de estar año tras año generando nuevas propuestas, tan usual como sintomática en muchos grupos que conforman nuestra escena teatral local.

En una era en la cual, en ámbito global, tanto la inmediatez como el ritmo vertiginoso condicionan las relaciones entre los seres humanos, las obras creadas por Teatro Milagros, en las cuales conviven en forma armónica seres humanos y muñecos, instalan la necesidad de aminorar la marcha, situarnos a vivir nuestra existencia de modo pausado, y aprender a valorar y cuidar los afectos profundos.

### **Teatro de Ocasión**

El trabajo *Una mañanita partí*, estrenado el 2011, que en agosto de 2013 registra la respetable cantidad de 250 funciones, tras el cual se encuentra el colectivo Teatro de Ocasión, es un ejemplo maravilloso de una puesta en escena en la cual la sonoridad y la visualidad son el hilo conductor y de la concepción de un espectador que, desde que nace, debe ser tratado como la persona inteligente que es; es decir, con respeto.

Las inquietudes fundamentales del grupo consisten en “[...] la investigación y el acercamiento a audiencias poco habituales, combinando teatro, música y cultura popular”.<sup>7</sup> He visto la obra

---

<sup>7</sup> Programa de la obra *Una mañanita partí*.

un par de veces y doy fe de que tanto los lactantes, las niñas y niños de edades diversas, como sus madres y padres y quienes podrían ser sus abuelas y abuelos, que componen en las funciones el público de esta propuesta, contemplan sin querer perderse ningún detalle este muy bien estructurado y sensible viaje sensorial, que dura aproximadamente 30 minutos y tiene lugar gracias a la entrega corporal y vocal de María Fernanda Carrasco, Álvaro Sáez y César Espinoza en escena, el fino e imaginativo Diseño Integral de Belén Abarza como parte del equipo técnico y a un concepto que responde a una nueva modalidad de producción en nuestro país, de acuerdo al cual los actores-músicos ofician asimismo de productores de la pieza.

El trabajo con telas, varillas de madera, baldes de aluminio y sencillos, pero hermosos y poéticamente utilizados elementos de utilería que van siendo sacados de dos cajas, se encuentra enraizado en una estética lúdica y delicada, que, en conjunto con la iluminación, dialoga con la música y la sonoridad de la obra, y está siempre al servicio de las actuaciones y el desarrollo de la historia del viaje de Ana.

Al centro del escenario, sobre una colorida tarima con ruedas, César Espinoza despliega su rico imaginario musical, valiéndose de los instrumentos que ocupa para hacer que la magia se vaya concretando. El trabajo con la materialidad de los objetos que se emplean en la puesta en escena es admirable: el sonido del agua, origen de la vida, da pie a este imaginativo recorrido, en el cual acechan los peligros y aflora por momentos el miedo a lo desconocido, que termina por volverse no sólo familiar, sino querido para la niña viajera.

Además de actuar, es preciso mencionar que la versatilidad musical de los tres es notable: en tanto César Espinoza y Álvaro Sáez generan diferentes estados de ánimo en los espectadores, y contribuyen a crear paisajes interiores y exteriores en el escenario, gracias al dominio de una sonoridad que no se limita a la ejecución de instrumentos o a las canciones que interpretan, la



cual les permite además enmarcar y hacer *aparecer* en el escenario las variadas situaciones por las que atraviesa Ana – una niña que viaja gracias a su fantasía por el campo, el desierto, el mar y el norte del país, entre otros paisajes –, María Fernanda Carrasco es poseedora de una hermosa voz, que cautiva al público cada vez que la utiliza para cantar. Es atractiva la gama de ritmos y los diferentes tipos de música que el grupo domina y emplea en esta obra, como asimismo es llamativa la respuesta del público de entre dos y tres años, que escucha concentrado y, a lo sumo, se deja contagiar por ritmos específicos y siente la necesidad de bailar. En el caso de los lactantes, su conexión con la música se expresa a través de la expresión de sus cuerpos, siempre dirigidos hacia el lugar de la acción, cual mascarones de proa.

El proyecto surgió como co-producción con Teloncillo Teatro de Valladolid, España, cuyos integrantes viajaron a nuestro país y co-dirigieron el espectáculo, traspasando a los integrantes del Teatro de Ocasión sus conocimientos y experiencias en el ámbito del teatro para la primera infancia. Después del estreno de *Una mañanita partí*, gracias a una impecable gestión por parte del grupo y al otorgamiento de fondos concursables, la obra ha itinerado por once comunas de la Región Metropolitana y por todo el país, ha participado en diversos festivales y ha sido invitada al extranjero, lo cual sin duda le ha permitido al colectivo concretar su propósito de contribuir a “[...] una humanidad más sana, la que sin duda se gesta en nuestros primeros años de vida”.<sup>8</sup>

Muy atractiva asimismo es la idea de incorporar a su espectáculo una especie de decálogo resumido de cómo hay que comportarse durante la función, antes de que ella comience. Se recibe a los espectadores con cordialidad y se les agradece haber llegado a ver la función, al tiempo que se les encomienda a los niños la tarea de sacar de la sala a sus padres y abuelos, si éstos tuviesen la necesidad de llorar en algún momento, porque reír está permitido, pero

---

<sup>8</sup> Programa de la obra *Una mañanita partí*.

llorar distrae a los actores. Independientemente de lo graciosa que pueda resultar una frase como ésta, lo que se evidencia mediante esta aclaración previa al inicio del espectáculo es que los verdaderos destinatarios del espectáculo son las niñas y los niños, y que ellos son tratados como personas inteligentes y responsables, capaces de, si ello fuese necesario, auxiliar a sus mayores<sup>9</sup>.

A la luz de las reflexiones vertidas en estas páginas, es evidente que nuestra cada vez más variada y nutrida cartelera teatral se ha ido enriqueciendo con el trabajo de grupos como los que aquí se abordan, cuyo trabajo sin duda presenta diferencias y particularidades propias de la poética y/o la estética de cada uno de ellos, pero confluye en la decidida preocupación por los espectadores del mañana y el llamado a trabajar por construir en conjunto una humanidad más sana, inclusiva, alegre y bondadosa.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IBACACHE, Javier; LAGOS, Soledad (eds.). *Escuela de Espectadores de Teatro* – Herramientas para aprender a ver teatro. Santiago de Chile: LOM, 2008.

---

<sup>9</sup> En la página de la compañía, se puede leer el “Decálogo del espectador” completo: [www.teatrodeocasion.cl](http://www.teatrodeocasion.cl)

## La estética del teatro de títeres en Bogotá<sup>1</sup>

Carlos Cárdenas Ángel, Edgar Cárdenas Ángel, Liliana Martín  
García, Mauricio Galeano Vargas, Rossmery Arias Bonilla  
Grupo de Investigación en Formas Animadas,  
Arte y Cultura – JUTI (Colombia)



*Ubu Virrey* (2011). *El Submarino Invisible del Capitán Nemo*. Dirección de Iván Álvarez. Foto de Carlos Mauricio Galeano.

---

<sup>1</sup> El presente artículo sintetiza algunos de los resultados de la investigación *Materia, forma y movimiento. La estética del teatro de títeres en Bogotá*, realizada por el Grupo de Investigación en Formas Animadas, Arte y Cultura JUTI, a través de la Beca de Investigación en Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes, Bogotá, 2011.



*Hasta Cuando Francisca (2009).*  
El Baúl de la Fantasía. Dirección  
de Magdalena Rodríguez. Foto  
de Carlos Mauricio Galeano.

**Resumen:** Preguntarse por la estética del teatro de títeres en Bogotá propone una mirada particular sobre el fenómeno titiritero en Colombia. Este artículo retoma algunas ideas de Steve Tillis y Michael Meschke para plantear su análisis desde el títere no como el objeto en particular, sino como una relación entre tres elementos: el objeto, el animador y el público. Dicha relación remite a rutas, procesos y formas en las que los titiriteros crean desde una materia concreta, procuran el movimiento que da ilusión de vida, producen y comunican una experiencia artística. El conjunto que compone el arte del títere en Bogotá es exuberante en propuestas plásticas, lo que llama la atención, dado que con frecuencia se siguen tendencias similares que unifican sus desarrollos estéticos. Sin embargo, es un arte que está en plena ebullición.

**Palabras-clave:** Estética. Bogotá. Proceso de creación.

**Abstract:** The question about aesthetics in Bogotá's puppet theater leads to a particular perspective upon the puppeteer movement in Colombia. This article grabs some ideas by Steve Tillis and Michael Meschke so as to base its analysis on the assumption that the puppet is not the object in particular, but a three-way relationship, between object, animator and audience. This relationship implies routes, processes and forms through which puppeteers create from concrete materials, enable movement that imitates life, produce and communicate an artistic experience. The universe that composes the puppeteer art in Bogotá is exuberant, but -interestingly enough- the tendencies are very similar, unifying aesthetical developments. However, it is a very effervescent art at the present time.

**Keywords:** Aesthetic. Bogota. Creative process.

### La estética en el teatro de títeres

El teatro de títeres en Bogotá, como profesión artística dedicada a crear y circular obras, es una apuesta relativamente joven. Teniendo en cuenta la tradición de siglos del arte del títere que existe en otros lugares, en Bogotá sólo hasta 1936, con la inauguración del Teatro El Parque y la instalación de la Compañía de Títeres de Antonio Angulo, comienza a practicarse asiduamente<sup>2</sup>. En la actualidad, es un movimiento escénico activo, que en las últimas décadas ha estado en continuo crecimiento. Para el año 1995, se contaban 23 grupos, entre profesionales, semiprofesionales y comunitarios. Para 1998, se contaban 34 grupos; para 2005, la suma ascendía a 40 grupos; y para el 2012, se puede afirmar que existen aproximadamente 50 grupos que trabajan profesionalmente en la ciudad, con trayectorias artísticas entre los 3 y los 50 años (PULECIO, 2007, p. 121-22).

En Bogotá, la palabra títere se usa de manera genérica para denominar cualquier tipo de técnica con la que se construye y/o se animan las figuras que aparecen en la escena, ya sean marionetas, muñecones, títeres de varilla, títeres de guante, bocones, marotes, etc. La palabra títere funciona en la escena bogotana de la misma manera que Ana María Amaral (2005, p. 12-24) entiende el teatro de *bonecos* o de muñecos, al realizar la traducción al español. En este sentido, en Bogotá se crea, se produce y se circula teatro de títeres; aunque desde hace poco se han comenzado a usar términos como teatro de objetos o teatro de animación, esto ha respondido más a la necesidad de distanciarse de la poca valoración social que posee la palabra “títere” en el medio y a la aparición de estos términos en escenas teatrales externas que a verdaderas exploraciones escénicas que impliquen la necesidad de

---

<sup>2</sup> Sin embargo, existen otros antecedentes históricos, que aún no están suficientemente documentados, pero que remiten a manifestaciones titiriteras anteriores. Para una reseña histórica de teatro de títeres en Bogotá, se puede ver el libro *La fantasía en escena*, de Rossmery Arias.

utilizar dichos términos<sup>3</sup>.

Pero ¿qué distingue al teatro de títeres como género teatral? ¿Cuáles son los elementos que componen su estética? ¿Cómo aparecen en el teatro de títeres bogotano?

Steve Tillis (1992) prefiere referirse a la estética del títere, en contraposición a la estética del teatro de títeres, pues cree que el títere posee sus propias reglas. Para Tillis, el títere es una figura que es percibida por el público como un objeto, el cual, al serle dado un diseño, un movimiento y una voz, termina siendo imaginado por el mismo público como un objeto que tiene vida. Así, los principales componentes del arte titiritero son: el artista, el títere y el público. Este último posee el poder de la doble visión, pues percibe un objeto en la representación, pero al mismo tiempo cede al deseo psicológico de imaginarlo como algo vivo. Esta doble visión y la capacidad del títere para desplegar signos abstractos (instalada en el diseño, el movimiento y la voz) son las razones que Tillis encuentra para justificar el hecho de que el gusto por el títere haya persistido por siglos en distintos lugares alrededor del mundo.

Por su parte, Michael Meschke (1981) presupone la ausencia de una estética del teatro de títeres establecida desde una visión científica. Para él, a lo que se puede llegar es a la definición de términos, conceptos y contenidos que permitan entablar un diálogo común y develar la forma del teatro de títeres. Según su visión, la estética en el arte, la “verdad” artística, procede no sólo de la forma, sino también de la ética, es decir, del compromiso moral con el que se asume la profesión artística. Pero, con respecto a la forma, el primer eslabón que reconoce es la construcción del títere, el manejo de su técnica y la comunión que el animador puede entablar con el objeto desde el momento mismo en el que

<sup>3</sup> Entrevista a Edgar Fajardo y Angélica Lozano del 22 de febrero 2012. Fundadores de El Lagarto Azul. LOREFICE, Tito. Reflexiones sobre tradición y modernidad en el teatro de títeres en Argentina. 2006. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Sociedade Cultura Artística-SCAR, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Brasil. N° 2. p. 125-137.

se está construyendo. Posteriormente, resalta las distintas maneras en las que el titiritero puede relacionarse con el títere en la puesta en escena, así como las cualidades del movimiento, que es lo que hace que el títere aparezca como un organismo.

Desde distintas posiciones, tanto Tillis como Meschke destacan elementos similares en la comprensión del teatro de títeres y su propuesta estética: el objeto títere y su capacidad expresiva desde la construcción y la interpretación, la relación que se plantea entre el títere y su animador al servicio de la experiencia mágica de la materia inerte con ilusión de vida, y la complicidad del espectador en referencia a la adopción de todo el sistema y su disfrute. Partiendo de estas premisas, se puede concluir que, para desenmarañar el cúmulo de proyectos estéticos que mantienen vivo el movimiento titiritero bogotano y establecer sus tendencias, es necesario fijar la mirada en estos elementos y entrever la forma en la que se realizan.

La noción de estética se toma aquí desde una perspectiva amplia del término, no delimitada en una teoría estética en particular, sino en la acción de dedicarse a observar el fenómeno como tal, en el sentido de fijarse en los aspectos que involucran las maneras de hacer el arte y su apreciación, entendiendo las reflexiones, los conceptos y las definiciones que rondan el proceso de creación y exposición ante el público (ECO, 2012, p. 13).

He aquí el modelo que proponemos para develar la estética del teatro de títeres en Bogotá: abordar el fenómeno titiritero desde una perspectiva donde el títere se comprende como una relación entre tres elementos – el objeto, el animador y el público –, analizar esta relación en el marco en el cual se manifiesta, es decir, la obra, y desde ahí identificar las tendencias artísticas de esta manifestación escénica.

### **Materia transformada en títere**

Si el títere no es el objeto como tal, sino su relación con su manipulador y un público cómplice, ¿cómo es el proceso de construcción, selección y/o transformación de un objeto para



ser parte del fenómeno llamado títere en el contexto del teatro de títeres bogotano? Según Tillis (1992, p. 7, 44), existen dos aproximaciones a la representación del títere: una imitativa y otra conceptual. En Bogotá, encontramos que las propuestas estéticas están más cerca de lo imitativo, pues muchos grupos se han concentrado en la reproducción de seres humanos, animales y/o vegetales en sus puestas en escena. Las propuestas que incluyen al objeto como tal, como ser vivo, sin intervenciones de ningún tipo y desde una aproximación más conceptual, son realmente reducidas, convirtiéndose en referencias de una posible contrapropuesta a la tendencia general.

El soporte físico de la vida imaginada del títere es la cosa inerte con todas sus características materiales y sus posibilidades de movimiento. Estas características de la cosa sumadas a sus correlaciones con las fuerzas externas (motoras y sonoras) serán los insumos para construir los signos abstractos desplegados por el objeto animado como propuesta estética, desde sus tres sistemas de signos: el de su diseño, el de sus movimientos y el de su habla (TILLIS, 1992, p. 38). La forma del objeto es la constante en la doble visión del títere, cosa y personaje, que se convierte en base fundamental de su presencia escénica, de su “cuerpo” dramático. Eso es el sistema de signos del diseño del títere: su forma general, sus extremidades, detalles anatómicos como ojos, nariz, y boca (si las tiene), tamaño, materiales y color. Estos signos son decisivos cuando se escoge un material para convertirlo en materia plástica, creada expresamente por alguien para ser manipulado para el disfrute de otros. Pero no sólo lo técnico hace parte de esta construcción, pues no es fácil crear un alma, una esencia vital, una vida de la nada; o, en otros casos, comunicarse con el ánimo de una cosa ya construida y convertirse en médium entre ésta y el público. Así es que el misticismo milenario del títere aún perdura en nuestros días en los grupos dedicados a este arte en Bogotá; la relación del constructor con el objeto elaborado se suma al fenómeno que llamamos títere. Si el fenómeno y su fuerza

dramática son diferentes cuando quien construye el objeto es la misma persona que lo anima en escena, es porque hay sutiles pero esenciales diferencias entre la simple técnica, y la mística que se cultiva en el oficio. Aun así, todos conciben al títere como un médium entre el mundo humano y el mundo fantástico surreal de la imaginación humana, dándole un carácter mágico<sup>4</sup>.

Para otros grupos, la mística no es tan trascendental en el proceso de construcción, selección y/o transformación del objeto. Para ellos, la parte técnica es lo más importante para que las formas sean lo más cercano a las deseadas en los diseños. Lo que se necesita es que los materiales sean los apropiados para la técnica de animación escogida, y que los objetos tengan los movimientos y la apariencia necesarios para representar a los personajes de la historia. Estas decisiones son prácticas, en pro de la propuesta plástica y dramática de cada títere en cada uno de los montajes. Este proceso técnico permitirá que otras personas, además del constructor de los objetos, puedan animarlos sin ningún inconveniente y representar los personajes en sus respectivas puestas en escena. En el teatro de títeres bogotano, el constructor suele ser el mismo animador, dramaturgo, autor de la obra, diseñador de los objetos, de las luces, editor musical, director.

Los titiriteros son artistas multifacéticos que realizan las labores de un equipo creativo completo, muchas veces reducido a dos o tres integrantes. Así mismo, los títeres también se convierten en actores multiusos, representando diferentes personajes o roles en distintas puestas en escena. Esto sucede por razones tanto económicas como organizativas, en donde la relación entre creatividad y sostenibilidad es un reto para los grupos profesionales en Bogotá<sup>5</sup>. Es en los últimos años que un mayor número de

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada a Ciro Gómez el 15 de marzo de 2012. Fundador y director de Hilos Mágicos.

<sup>5</sup> Es interesante mencionar aquí que varios grupos son a la vez grupos creativos y grupos familiares, permitiendo el trabajo en horarios ultra-flexibles y en condiciones económicas que son inestables.

grupos se han interesado por invitar artistas de otras áreas a apoyar sus procesos de creación y dividir labores, propiciando la especialización de sus integrantes.

En Bogotá, la principal motivación para construir objetos es el texto dramático, lo que implica que los títeres nacen de la idea de representar un personaje de una historia creada o adaptada. En muy pocos casos, se han explorado posibilidades como la construcción del títere a partir del objeto mismo o de materiales sin mayores intervenciones, para que sean éstos quienes propongan la dramaturgia para una puesta en escena. Tampoco se ha explorado a profundidad el proceso de consolidar la dramaturgia a partir de la creación de imágenes, antes que de un texto dramático. La mayoría de las propuestas plásticas de los títeres en Bogotá parten de textos infantiles, originalmente dramáticos o adaptados para serlo, algo que marca la estética de sus objetos.

Para dar soporte físico a la vida imaginada, el primer paso que suelen dar los grupos bogotanos es la realización de bocetos en donde los signos del diseño aparecen como imagen por primera vez. Estas generalmente surgen a partir de las características físicas y psicológicas de un personaje concreto. Con una primera imagen de la apariencia de los objetos, comienza a surgir el sello personal de la propuesta plástica de los creadores de cada grupo o compañía. Se debe tener en cuenta que no todos los grupos hacen esta primera aproximación gráfica, en ocasiones los grupos hacen un acercamiento escultórico o se deciden por la construcción directamente en el material escogido. Es un proceso de mucha espontaneidad frente a lo plástico, que genera incertidumbre en cuanto al resultado estético que se obtiene, prestándose más a la experimentación y a la sensibilidad del constructor.

Existen varias razones que analizan los grupos bogotanos para tomar la decisión y escoger los materiales para construir sus títeres, tres son expresadas con claridad por Tillis: porque son baratos, porque son fáciles de trabajar y porque tienen sentido comunicativo por sí mismos para lo que se quiere crear (1992,

p. 126). Una cuarta razón que aparece en Bogotá es el peso del material, pensando en el momento de animarlos y a la hora de transportarlos para las presentaciones dentro y fuera de la ciudad<sup>6</sup>. Esto también ha marcado las tendencias plásticas en el teatro de títeres bogotano, donde los materiales dominantes son el papel maché y la espuma.

### **La relación entre títere y su animador**

Hablar de las técnicas de teatro de títeres que cada creador escoge es otra manera de entender el fenómeno entre el títere y su animador. Incluso varios de los creadores bogotanos consideran que esta relación cambia según la técnica abordada en cada obra, porque definitivamente animar un títere hacia arriba, hacia abajo, directamente, a través de hilos, varillas o sobre una mesa son situaciones totalmente distintas que exigen diferentes relaciones del titiritero con su objeto, como de unas condiciones espaciales específicas. Por ejemplo, hay técnicas que exigen el uso de teatrino para esconder al titiritero, como hay otras técnicas que proponen la animación a la vista. En Bogotá, es común el uso del teatrino clásico, un biombo cuya estructura está construida con tubos de PVC o con varillas de aluminio, de donde se sostiene generalmente una tela negra que permite esconder la presencia de los animadores. En estos casos, aparece la miniaturización del espacio proporcional al tamaño relativo de los títeres.

Durante el fenómeno llamado títere, la presencia del animador se convierte en uno de sus signos dentro del sistema de signos de diseño, ya que es parte de la imagen total del mismo (JURKOWSKY, 1990, p. 30). La animación a la vista en diversas puestas en escena de grupos bogotanos de larga, mediana y corta trayectorias evidencia la vigencia de esta reflexión y las búsquedas a partir de dicha presencia. Esta técnica se divide en dos vertientes, una de ellas en la que efectivamente el titiritero está a la vista, sin

---

<sup>6</sup> Entrevista a Javier Montoya y Esmeralda Quintana el 3 de febrero 2012. Fundadores de Teatro Comunidad.

elementos que escondan su rostro, pero con una presencia neutra dentro de la escena. Allí prácticamente no existe una relación entre el títere y el animador, quien permanece sólo como titiritero, sin entrar a la escena a co-protagonizar con los títeres. La otra vertiente de la animación a la vista es la que busca una interacción dramaturgica, directa y explícita entre animador y títere, donde cada uno es un personaje y entre los dos elaboran situaciones en la escena; esta vertiente es la menos explorada en el teatro de títeres bogotano, y por lo general aparece sólo en fragmentos de las obras. Sin embargo, el teatro de títeres en Bogotá está reflexionando y explorando acerca de la presencia y/o ausencia del titiritero en el escenario. Actualmente, se contempla la presencia del fenómeno titiritero de una manera menos purista que en décadas anteriores, y hay una mayor integración de disciplinas y recursos en escena, incluyendo con mayor regularidad a actores no titiriteros, proyecciones audiovisuales y otros elementos escénicos que hacen que, aunque el fenómeno titiritero sea el signo escénico dominante dentro de las propuestas, no sea el único que compone el sistema teatral.

### **Algunas observaciones sobre puesta en escena**

Las obras de títeres bogotanas tienen rasgos en común, que evidencian el contexto social y cultural en el que se producen. Estos mismos rasgos son los que componen la estética del teatro de títeres bogotano.

– **Las dimensiones del personaje:** el títere bogotano tiene generalmente un origen caricaturesco, incluso en adaptaciones de obras trágicas. Dichas adaptaciones toman sólo algunas características de los personajes, simplificando sus rasgos más significativos y desde allí maximizarlos para producir un efecto cómico. Al parecer, la ascendencia cómica del títere en Occidente ha condicionado la creación de personajes complejos, planteando rasgos que puedan ser identificados fácilmente por el espectador. Esto se relaciona de manera directa con la construcción física del títere, que también maximiza estos rasgos para pasar de la comedia a la caricatura,

impidiendo una exploración de otros aspectos de la vida. Se anota también que los personajes se basan no sólo en el arquetipo, sino también en el estereotipo que se tiene de las personas a las que se representan; los malos de las historias tienden a ser feos físicamente, acompañados de algún tipo de disfuncionalidad, y casi de manera irrefutable, son derrotados por el héroe. Eso nos pone en el plano de la comedia con final feliz de la tradición occidental, más cercana a Disney que a Beckett. Sin embargo, existen excepciones, como en la obra *9.4.48*, de Paciencia de Guayaba, en la que Fabio Correa (su director y dramaturgo) se atreve a crear un universo objetual que narra los sucesos que acaecieron en Bogotá en el año 1948, conocidos como El Bogotazo. En esta obra, los personajes se construyen desde la parte funcional del objeto, y no desde una característica psicológica, resultando una dramaturgia desestructurada. Los personajes que surgen de las dramaturgias titiriteras bogotanas tienden a ser predecibles, unidimensionales y de carácter gracioso, limitando la generación de otras dramaturgias y de nuevos públicos.

– **La moraleja se niega a morir (*Deus ex Machina*):** desde el punto de vista de la estructura de un texto dramático, *Deus ex Machina* hace referencia a cualquier evento impuesto por necesidades del narrador para satisfacer a determinado tipo de público, generando una obra que incurre en faltas de lógica interna<sup>7</sup>. En Bogotá, la presencia de una necesidad pedagógica en las obras hace que se use frecuentemente esta salida intempestiva para la narración, pues se debe dejar claro un mensaje que el personaje vive y que el público aprende. Esto hace que los dramaturgos se pongan las cortapisas de la moraleja, lo que limita la creación.

– **El espacio escénico:** el espacio escénico en el teatro de títeres no solo se supedita a la ambientación y la atmósfera, sino que las trasciende para ser el hábitat natural de los personajes que allí viven; para el títere, el espacio es tan importante como el movimiento. Una primera forma de entender la transformación simbólica del espacio

---

<sup>7</sup> Ver: [http://es.wikipedia.org/wiki/Deus\\_ex\\_machina](http://es.wikipedia.org/wiki/Deus_ex_machina)

se da cuando el títere resignifica el espacio físico donde se instala su manifestación, allí el espacio escénico trasciende la escenografía o la “caja escénica” e involucra el contexto de la representación. Una segunda manera de abordar el fenómeno del espacio es plantear escenográficamente un mundo cotidiano para el humano, pero ajeno al títere. Algunas intervenciones en calle donde el títere se apodera de ésta para descubrirla convierten el espacio cotidiano en un mundo escénico fantástico por la presencia del títere. Un ejemplo aparece en la obra *Una historia sin nombre*, de Hilos Compañía, donde un títere salido de la basura resignifica su mundo al descubrirse con vida, haciendo de la basura una posibilidad de creación, al tiempo que descubre su condición de desecho. El espacio se transforma así por la visión que nos da el títere, para convertirlo poco a poco en su hábitat.

Las escenografías propuestas en la mayoría de las obras bogotanas tienden a ser figurativas, buscan representar el mundo “humano” en miniatura, con toques caricaturescos, en los que se incluyen elementos de ambientación proporcionales al tamaño de los muñecos. Sin embargo, resultan ser escenografías simples, con excepción de las obras de marionetas que tienden a ser más cargadas de accesorios para la ambientación.

– **Dramaturgia de la luz:** en Colombia, no existen muchos especialistas en iluminación para el teatro y mucho menos para el teatro de títeres. En las obras estudiadas, la luz se establece como un acompañante que permite ver lo que ocurre en escena, es decir, se utiliza un tipo de iluminación modeladora antes que una iluminación dramática. Al igual que en la escenografía, se trata de una iluminación minimalista y figurativa que imita la luz natural (ámbar arriba para el día y azul arriba para la noche), algunas veces, con luces focalizadas en algunas obras para acentuar el espacio. También existen obras de teatro negro donde cobra más fuerza un espacio imaginado, pues en esta técnica se limita en extremo el uso de elementos que demarquen un lugar en particular, usando referencias textuales o comportamentales de los personajes para la

construcción del espacio. Otras obras construyen el espacio escénico con proyecciones de video o animación, creando un espacio diferenciado de la escena que apoya la narración dramática, dando un paso hacia un tipo escenográfico menos figurativo y representacional, con tendencia a la abstracción; un tipo de *no lugar* o de espacio psicológico más que físico. Por otra parte, hay obras en las que el video no se plantea como fondo escenográfico, sino que brinda otra mirada interpretativa a la dramaturgia planteada, apostando por una múltiple interpretación de un mismo momento escénico.

– **Diseño sonoro:** en la mayoría de las obras de títeres de Bogotá, se utilizan selecciones musicales no originales, es decir, producciones ajenas al grupo o al proceso creativo del mismo. Por esa razón, son pocas las obras con música o sonidos incidentales en vivo. Se evidencia así una escasa reflexión en torno a la función de lo sonoro dentro del sistema escénico que se plantea. Esto indica una carencia en el diseño sonoro y una desatención tanto en las implicaciones emotivas de la música como en la posibilidad que ésta brinda para elevar la experiencia estética de los espectadores de una obra.

– **La voz:** sea cual sea el sistema que se escoja en la puesta en escena, la voz es crítica, pues es a partir de ella que se completa la obra; en ocasiones, incluso es el texto hablado el que reemplaza las acciones físicas o las imágenes construidas por los actores o intérpretes. Si tomamos en consideración que la mayoría del teatro de títeres bogotano es un teatro hablado o de texto, y que son muy pocas las obras y grupos que prescinden de este componente en la puesta en escena, el tema de la voz cobra un sentido superlativo. Las voces que se plantean en la mayoría de las obras analizadas parten de la caricaturización del personaje, ofreciendo una coherencia entre la imagen caricaturesca que domina la plástica de los títeres y la dimensión sonora propuesta en la voz, que pone acento en tonos agudos en la interpretación y en matices más cercanos a las voces trazadas por el dibujo animado. Este modelo de trabajo con la voz proviene directamente del accionar que han tenido los grupos de títeres en la ciudad como escuelas



informales. Debido a las características de las obras, a las estéticas de los montajes y a las condiciones propias de los grupos, se ha instaurado un “tipo” de voces que son claramente identificables. “Hablar como un títere” es un término que es más o menos común y que enseguida establece en el receptor del mensaje un sonido y candencia particular, que pasa por la agudeza de la voz y la infantilización de la interpretación. El modelo de voz de títere que se plantea ha permitido marcar un estilo en el teatro de títeres, pero al mismo tiempo ha limitado a los creadores, dejando a los títeres como personajes que solo pueden hacer comedia o farsa cómica, imponiéndoles una barrera creativa para incursionar hacia otros géneros teatrales como la tragedia o la pieza, haciendo que en medios académicos se niegue la posibilidad expresiva del títere.

### **Despierta el objeto: el títere vive**

Tras proponer algunos rasgos que identifican la estética del teatro de títeres bogotano, podemos concluir que se trata de un arte vivo enmarcado en el juego y la imaginación de sus co-creadores, que son los titiriteros y su público. La función de títeres es la celebración de un acontecimiento artístico que genera goce y diversión, pues una vez que se plantea el juego titiritero y se establecen las reglas a partir de las que se va a jugar, los titiriteros y los espectadores proponen un evento extraordinario que produce diferentes emociones y comportamientos. En el juego titiritero, se activa la imaginación y la fantasía propia del mundo humano, procurando una fiesta caracterizada por la poética y la ilusión. El sentido de la fiesta del títere es la fiesta misma, donde el resultado es la risa, la sorpresa, el aplauso, la travesura y la posibilidad de opinar e imaginar.

Lo que quisimos hacer aquí fue develar algunos procesos que hacen posible esta fiesta, que responden a un contexto sociocultural y que están en constante movimiento. El títere vive en Bogotá como práctica artística profesional, con unas características estéticas determinadas, que dan cuenta de lo que le interesa comunicar a sus artistas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. O inverso das coisas. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. SCAR/ UDESC, ano 1, vol. 1, 2005.
- ARIAS, Rossmery. *La fantasía en escena*. Diálogo con los creadores de la fiesta del títere en Bogotá. Beca de Investigación en Cultura Festiva. Instituto Distrital de Patrimonio Cultura. Bogotá, 2009. Sin publicar.
- ECO, Humberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Bogotá: Debolsillo, 2012.
- JURKOWSKY, Henryk. *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.
- MESCHKE, Michael. *Una estética para el teatro de títeres*. Instituto Iberoamericano. Gobierno Vasco. UNIMA Federación España, 1981.
- PULECIO MARIÑO, Enrique; PEÑA, Miguel Afonso; PARDO, Jorge Manuel. *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D.C.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte – Arte Dramático, 2007.
- TILLIS, Steve. *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. Westport: Greenwood Press, 1992. (Contributions in Drama and Theatre Studies, n° 47).

## El teatro de títeres en Costa Rica hoy

Juan F. Cerdas Albertazzi

Universidad Nacional de Costa Rica – UNA (Costa Rica)



*Odisea* (2010). Moderno Teatro de Muñecos. Dirección de Juan F. Cerdas Albertazzi.  
Foto de Gianina Sáenz.

*Odisea* (2010). Moderno  
Teatro de Muñecos. Dirección  
de Juan F. Cerdas Albertazzi.  
Foto de Gianina Sáenz.



**Resumen:** El teatro de muñecos en Costa Rica ha pasado épocas brillantes y períodos oscuros. En 1970, surgió la primera generación de teatristas con formación profesional, un irónico aporte de las dictaduras militares sudamericanas, que forzaron al exilio a sus teatristas, y Costa Rica era uno de los pocos países que podía darles un espacio para el ejercicio profesional. En 1968, llegó el argentino Juan Enrique Acuña, que estableció el antes y el después en la profesión. Su trabajo marcó el cambio. 45 años después, la situación ha retrocedido, pero hay un terreno abonado y elementos para que los destellos con que el teatro de muñecos esporádicamente brilla se conviertan en una constante.

**Palabras-clave:** Teatro. Títeres. Costa Rica.

**Abstract:** Puppet theater in Costa Rica has passed through brilliant epochs and other darker periods. In the 1970s appeared the first generation of puppet theater artists with professional education. This was an ironic contribution of South American military dictatorships, which had forced their puppeteers into exile. Costa Rica was one of the few countries that could provide them space for professional exercise. In 1968, the Argentine Juan Enrique Acuña arrived, marking a turning point in the profession. Forty-five years later, the situation has regressed, but the land has been well fertilized, and elements for the brilliant flashes that puppet theater has at times shown have become a constant presence.

**Keywords:** Theater. Puppets. Costa Rica.

El teatro de muñecos en Costa Rica ha vivido un pasado colonial, ha recorrido calles, teatros y escuelas de todo el país, y ha pasado épocas brillantes y períodos oscuros. Es difícil establecer

una continuidad entre cada uno de los episodios del fenómeno y trazar una línea de tradición anterior al último medio siglo. Pero ha habido diversos titiriteros que, aquí o allá, antes o después, han levantado el tablado, convocado al público y dado vida a los objetos expresivos y a sus historias frente a un público encantado. En la tradición popular, quedan vivas varias celebraciones de origen indígena, que se remontan al menos la época de la Colonia Española, como el Juego de los Diablitos, El Juego de los Negritos, La Yegüita y Las Mascaradas o Mantudos<sup>1</sup>.

Sin embargo, la práctica teatral titiritera del siglo XX fue en su gran mayoría el aporte de extranjeros que vinieron a Costa Rica de paso, y se quedaron por algún tiempo o permanentemente. Esa capacidad atractiva del país le ha proporcionado, en diversos momentos, un enriquecimiento significativo en múltiples campos. Anselmo Navarro, de origen español, y uno de los titiriteros profesionales de mayor trayectoria en Costa Rica actualmente, nos resume esta historia reciente de la siguiente manera:

No hay una historia escrita del teatro de títeres costarricense, aunque hay una cadena de hechos, ahora invisibles, pero que nos han acompañado. Hay un punto de giro, que marca un antes y un después en el teatro de muñecos en el país, y son la llegada del argentino Juan Enrique Acuña y la creación del Moderno Teatro de Muñecos en 1968, del que hay que hablar aparte. En la primera mitad del siglo XX, llegó la familia Freer, mascareros de tradición mexicana, quienes crearon la primera compañía de títeres de guante de cachiporra, que representaban en las calles, fiestas, etc. Luego, llegó la Compañía de Ansaldo, argentino-italiano que pasó por Costa Rica a mediados del siglo, típica

---

<sup>1</sup> Para más detalle, consultar Amador, José Luis (2005) El juego de los Diablitos en Curré. In *Herencia: Programa de Rescate y Revitalización del Patrimonio Cultural*. UCR, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural. San José. Vol. 17 (1), y Vargas Pérez, Pedro (2005) Dos festividades borucas: el Baile de los Diablitos y la Fiesta de los Negritos. In: Revista *InterSedes*, UCR. San José. Vol. VI (11). Sobre Mascaradas, ver <http://esteticacr.blogspot.com/2010/05/mascaras-en-costa-rica-tradicion-que-se.html>

compañía de circo itinerante que hacía títeres, con cuentos infantiles tradicionales, como la Caperucita Roja, Los Tres Cerditos, Blancanieves, con el formato tradicional italiano de marionetas de madera de más de un metro, de hilo, tallados toscamente, con decorados tradicionales. En 1970, vino de Chile la Compañía de Teatro para Niños Aníbal Reyna, quien, sin dedicarse exclusivamente a los títeres, los utilizaba. Representaban obras tipo *El lobo feroz* y *La casita de chocolate*<sup>2</sup>.

Pero ninguna de esas experiencias creó escuela.

### **Los años de 1970**

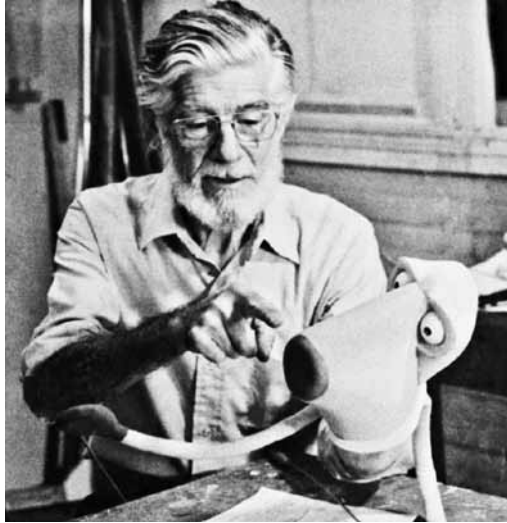
En el inicio de los años 1970, se creó el primer Ministerio de Cultura, la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y la primera escuela teatral universitaria del país en la Universidad de Costa Rica, y así surgió la primera generación de teatristas con formación profesional. Esto ocurrió en un contexto propicio; ya antes hubo en el país una práctica teatral significativa, con importantes dramaturgos y actores formados en el extranjero, quienes además contaron con la posibilidad y la voluntad de fomentar condiciones para que se produjera una transformación cualitativa en la vida teatral nacional. La política cultural de los socialdemócratas de aquel tiempo abrió espacios, instituciones y canales para que el fenómeno creciera y echara raíces entre la clase media y los sectores populares. Pero la eclosión teatral decisiva fue un irónico aporte de las dictaduras militares sudamericanas: estas forzaron al exilio a teatristas brasileños, argentinos, chilenos y uruguayos, y Costa Rica, política y culturalmente, era en ese momento uno de los pocos países en el continente que podía acogerlos y darles un espacio para el ejercicio profesional. Esta presencia masiva permitió la producción de espectáculos con grandes elencos profesionales y, además, la fundación de centros de enseñanza teatral. Todo esto, sumado a la necesidad histórica de un teatro vinculado a las preocupaciones centrales de la época, constituyó la base nutricia para configurar

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida al autor.

un movimiento profesional en Costa Rica por primera vez en su historia, y un público popular entusiasta.

### **Juan Enrique Acuña**



Juan Enrique Acuña (1915-1988).  
Foto del acervo de Juan F. Cerdas Albertazzi.

En 1968, llegó a Costa Rica el Maestro Quique, que estableció el antes y el después en la práctica del teatro de muñecos. Argentino nacido en Posadas en 1915, estudió Derecho, se dedicó al periodismo, a la poesía, y en 1944, motivado por el maestro Javier Villafañe, se hizo titiritero. En 1962, viajó a Praga, donde profundizó sus conocimientos en dramaturgia, construcción, escenotecnia y puesta en escena en la cátedra de Títeres de la Universidad de Carolina de Praga, y realizó estadias de práctica en el Teatro Central de Títeres, en el Teatro Speibl y Hurvinek, y en el Estudio de Cortometrajes Animados de Praga. Regresó a Argentina, pero a raíz de la dictadura de Onganía, se trasladó a Costa Rica en 1967, donde fue contratado como profesor en la Universidad. En los siguientes veinte años, funda el Moderno Teatro de Muñecos (MTM), escribe obras, dirige espectáculos, forma una generación de titiriteros y transforma la



profesión en el país. En 1987, afectado por una enfermedad pulmonar, regresa a Argentina y fallece en 1988. Fue el primero en varios aspectos: creó la primera cátedra universitaria de teatro de muñecos en el país; recibió el primer Premio Nacional de Teatro que se otorgara a un director de teatro de títeres; fundó el primer grupo de teatro experimental de muñecos, con repertorio y elenco estable. Dejó una herencia, aún viva, que se ha desarrollado en varias vertientes y en manos de diversos titiriteros, y sobre todo en el trabajo del grupo MTM, que hoy sigue vivo.

### **Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica<sup>3</sup>**

El MTM se definió desde entonces como una organización teatral independiente, dedicada a promover la cultura artística del país, mediante el ejercicio de la práctica escénica basada en principios y métodos de trabajo profesionales, y con una orientación estética tendiente a provocar en el espectador una valoración crítica de la realidad, acorde con las exigencias de la sociedad contemporánea.

A partir de su fundación, se dedicó básicamente al montaje de obras de Acuña, primero las infantiles, que aseguraron la formación de un elenco. “Lo fundamental en estas obras fue el giro transformador que el teatro para la infancia tomó; una nueva estética y un planteo dramático desconocido por nuestro pequeño público hasta la fecha”<sup>4</sup>, nos dice Anselmo; “[...] se trataba del muñeco en función del texto o el muñeco como personaje. Los muñecos elaborados por el Maestro Acuña fueron un producto poético y con una factura de altísima calidad estética; el lenguaje plástico fue aquí también un punto de transformación en el ejercicio del teatro de muñecos”<sup>5</sup>.

Dos obras de Acuña marcaron otro hito de búsqueda en el trabajo con muñecos para adultos: el poema mímico-musical *El músico y el león*, ganador del premio a la mejor dirección del año 1971, y *Aventura submarina*, espectáculo musical de marionetas sobre las dictaduras militares latinoamericanas de la época,

<sup>3</sup> <http://modernoteatrodemunecos.blogspot.com/>

<sup>4</sup> e <sup>5</sup> Entrevista concedida al autor.

estrenado en 1973 y parte del repertorio activo del MTM hasta 1987. Estas experiencias empiezan a sembrar el interés por el teatro de muñecos como género profesional en jóvenes actores, estudiantes de teatro y realizadores. Así, el MTM se va consolidando como grupo de investigación, gracias a que se integran al trabajo actores y estudiantes de artes escénicas interesados en la obra de Acuña. Esto abre la puerta a que los miembros del equipo se especialicen en campos específicos del arte de los títeres y pasen a ser, además de manipuladores, productores, constructores, guionistas, escenógrafos e, inclusive, directores de algunos de los espectáculos de esta época.

Cuenta Anselmo:

A partir de 1981, se plantea el problema de encontrar un lenguaje acorde con la época. Entonces, se inicia el trabajo en torno a creaciones colectivas, en donde el títere pasa de estar en función del texto a ser protagonista: metáfora, objeto comunicante, materia teatral. El lenguaje mímico musical, cercano a la danza y la plástica de los objetos manipulados, asociaciones de montaje cinematográfico y discursos no necesariamente lineales, son encuentros importantes en esta etapa. Esta fue también una época de discusiones teóricas, de búsquedas de nuevos materiales, de investigación en la fuente del teatro popular y callejero, y época de tránsito para actores, manipuladores y títriteros que ingresaron al elenco, y también salieron para buscar sus propios rumbos<sup>6</sup>.

En 1979, el Ministerio de Cultura concedió al MTM un pequeño espacio permanente para que pudiera desarrollar su labor; el grupo lo acondicionó como teatrillo con su propio esfuerzo. Por más de veinte años, funcionó como sala para espectáculos de pequeño formato, como sala de ensayos para grupos independientes y como taller de construcción de muñecos. A la partida del Maestro, el Ministerio lo bautizó con el nombre de Sala Juan Enrique Acuña.

Pero pronto llegarían otros tiempos para el teatro. Desde el inicio

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida al autor.

de los años ochenta, había comenzado a percibirse una regresión en el apoyo estatal a la actividad teatral. Sin entrar aquí en detalles sobre el complejo período de los años noventa, la política cultural vigente fue sustituida por otra de corte neoliberal, que de golpe dejaba al teatro subvencionado, librado a su capacidad de supervivencia comercial; sobrevivió lo vendible, y hasta la fecha. Y para rematar, la ministra de Cultura de turno, María Elena Carballo, en 2010, expulsó al MTM de la Sala, argumentando que “no se podía facilitar espacios estatales para que grupos privados lucrarán”, como la oí decir, e inició trámites para convertir la sala en bodega de limpieza del museo vecino. De no ser por un largo y costoso juicio que el MTM libró en los tribunales contra la ministra, pagado por contribuciones de colaboradores, ella habría logrado cerrar la única sala de teatro para niños en el país. El MTM aceptó abandonar el local a condición de que se pasara su administración a la CNT, y así se acordó.

### **Panorama actual de la profesión**

Kembly Aguilar, joven titiritera y representante de la Unima en Costa Rica, nos cuenta:

Actualmente, existen unas ocho agrupaciones profesionales con permanencia, la mayoría conformada por artistas extranjeros que se quedaron residiendo en el país. Se concentran en la capital. Se les ve poco en salas de teatro y nunca en la calle, por los altos costos que implica mantener una temporada en sala de teatro y porque las presentaciones en la calle están prohibidas por los gobiernos locales como trabajo informal. Se carece de políticas culturales que beneficien la permanencia o proliferación de teatros. Éstos son tratados por la ley como cualquier otro local comercial. Los titiriteros viven en general de la venta de presentaciones a centros educativos o centros comerciales<sup>7</sup>.

Y en relación con el resto de Centroamérica, nos informa Anselmo:

En Centroamérica, somos el país con mayor cantidad de grupos permanentes, con mayor cantidad de gentes viviendo de eso. En Nicaragua, hay dos grupos, uno de

ellos oficial, financiado por fondos escandinavos; en El Salvador, hay un grupo; en Guatemala, que yo conozca, dos, y en Honduras, uno; en Panamá, no hay ni un solo grupo permanente<sup>8</sup>.

La impresión generalizada entre los titiriteros es que la situación en Costa Rica ha retrocedido. Y, sobre todo, en su mayoría el teatro de títeres se ha circunscrito a trabajar para un público infantil y estudiantil. Es un hecho que el Estado ha ido reduciendo su apoyo al quehacer artístico, pero además se advierte un cierto conformismo en el medio.

Fernando Thiel es un experimentado titiritero argentino que llegó a Costa Rica hace 28 años. Vino por seis meses y se quedó. Es de los pocos titiriteros que no se formaron bajo la influencia de Quique Acuña. Trabaja desde 1990 con su esposa en su grupo Ticotíteres. Sicólogo, también trabaja con un grupo de teatro de niños con síndrome de Asperger. “Sí, existe el programa de Escena Viva de la CNT, de teatro para niños; pero te dan la sala Juan Enrique Acuña, con 70 asientos, y la entrada para niños y adultos de la tercera edad hay que cobrarla a la mitad. Un espectáculo gana 80 mil colones (\$160) para repartir en el elenco...”. Pero, además, atribuye el estancamiento del género a que “[...] los estudiantes de teatro no quieren hacer títeres, pues los invisibiliza, y nunca les darán un Premio Nacional”. Señala además otra debilidad:

No hay dramaturgia. Estoy ahora intentando basarme en lo que necesita el niño. Se interesan en superhéroes como una forma de asegurarse en su soledad, se sienten solos, y como superhéroes nunca serán vencidos, no mueren nunca. Ellos me lo dicen, no se callan, necesitan ser escuchados; los padres trabajan todo el día, ellos están solos en su cuarto, con temor de no ser nadie. Los niños requieren textos muy breves, no aguantan historias largas. Yo trato de darles poquitos de poesía o trocitos de música clásica<sup>10</sup>.

---

<sup>7, 8 e 9 e 10</sup> Entrevista concedida al autor.

Kembly Aguilar comenzó en 1997 a hacer títeres con Fernando Thiel; trabajó con él siete años, y en 2002 fundó el grupo La Bicicleta con su esposo, compositor, y ella que escribe, construye los títeres y actúa; ocasionalmente, incorpora colaboradores; desde hace tres años, vive de los títeres. Tienen un repertorio permanente. Le pedimos que nos cuente cómo ve la situación, y nos dice:

La mayoría de las veces, trabajamos para un público infantil escolar, que se renueva anualmente. La Compañía Nacional de Teatro (CNT) y las universidades ya no se interesan en los títeres; ha habido algunos cambios mínimos favorables, porque la actual Directora de la CNT viene de este medio, el de los grupos privados que trabajan para niños. No sirve trabajar para sala: las entradas para niños son a mitad de precio, y tenés que pagar el anuncio en el periódico, que es carísimo. Hoy, los titiriteros se dedican a otra cosa; son profesores, sicólogos, trabajan en un call center, etc., y hacen títeres como un hobby para pagarse las cervezas. Pero el teatro de los fines de semana para niños ha muerto en los últimos seis años; ahora, tener apoyo estatal es un lujo. ¿Cómo quieren llenar las salas, si a los jóvenes sólo les ofrecen teatro cuando ya han crecido? El bebé de mi vecina aprende a caminar a la vez que a patear la bola; imaginate si desde bebé lo llevaran a ver teatro; tendríamos los fans que tiene el fútbol, y eso que aquí el fútbol es malísimo<sup>11</sup>.

Anselmo Navarro, que, además de formar parte del actual MTM, fundó su grupo de títeres llamado Cucaramácara en 1983, sintetiza así la situación actual:

El trabajo de Juan Enrique y del MTM fue un disparador de un desarrollo novedoso, ya fuera por modelo o por oposición, pero fue un referente que marcó un cambio. Pero ahora estamos en retroceso. Hubo un movimiento de búsqueda y riesgo, y luego nos fuimos acomodando. Los niños siempre son nuevos, pero las obras se hacen viejas. Los grupos nuevos trabajan para un mercado que ya conocen, al que le dan lo que pide. Nadie explora en la dramaturgia, en la plástica, en su anclaje en la realidad. El Estado crea un

<sup>11</sup> Entrevista concedida al autor.

proyecto como Proartes, que se reduce a poner plata, pero que se va a agotar pronto. No hay salas para niños. A veces, hay autoridades culturales oficiales con las que se pueden impulsar proyectos, no es que haya políticas. Las escuelas de teatro universitario ya no dan teatro de títeres, y no envían a los estudiantes a ver los espectáculos que podrían aportarles algo a su desarrollo. Sin embargo, vienen los Títeres de Praga, con muñecos excelentemente contruidos, de manipulación bien hecha, pero sólo gags simpáticos y cero contenido, y el Teatro Melico Salazar, con un aforo de más de mil personas, se llena cuatro veces<sup>12</sup>.

Es decir, hay público, pero no se lo ha sabido atraer con algo novedoso; tal vez, el teatro de muñecos para niños haya aceptado ser confinado a entretención de fiestas infantiles y escolares, a falta de propuestas. En el ámbito de la producción titiritera actual, no hay políticas culturales con visión de futuro, y aunque el gremio intenta formas de organización para luchar por condiciones favorables, todo ocurre sin la energía y el impacto necesarios para obtener los logros indispensables; apenas se perciben esfuerzos de supervivencia. En muchos de los espectáculos contemporáneos, parece advertirse falta de búsqueda, de experimentación, de riesgo; la necesidad de opciones de ruptura para las nuevas generaciones de públicos es indiscutible; son gentes formadas con otros patrones de percepción visual, otros ritmos de exposición, otros referentes narrativos, otros requerimientos de lenguaje; en resumen, las nuevas generaciones requieren otros horizontes estéticos para interesarse.

### **Buscando nuevos horizontes**

Y ha habido búsquedas en ese sentido. Hay algunos recientes espectáculos de teatro de títeres y objetos expresivos, de sala, no reducidos a público infantil, que han hecho espectáculos experimentales, algunos incluso con gran éxito de público y de crítica internacional. Entre ellos, se pueden mencionar trabajos como el del Teatro Oshún, *Casa tomada*, dirigida por Yorleny Alpízar, basado en el cuento de Julio Cortázar, o el espectáculo *Romeo y Julieta: tragedia gastronómica para actor y utensilios*

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida al autor.

*de cocina*, una versión de Rubén Pagura y Roberto White, en la cual un camarero del restaurante Verona cuenta a los clientes que esperan la historia de los Capuleto y los Montesco, mediante el uso de objetos que tiene a mano: servilletas, cuchillos, tenedores, manteles y demás. Rubén, excelente actor y autor teatral, en sus años de juventud también se dejó tentar por el arte de los títeres de Acuña, y tiempo con tiempo el objeto expresivo aparece en sus espectáculos.

Otro espectáculo digno de mención es una creación de Olga Luján, directora, autora y titiritera; una de las personas que más importante labor han hecho en el medio de los títeres, y que también inició su formación profesional con Acuña. Estudió cinco años en Checoslovaquia y obtuvo una licenciatura en Teatro de Muñecos. Ha desarrollado un tipo de espectáculo único en el medio, tanto por dirigirse a un público más amplio que el solo público infantil como por explorar en la expresividad del muñeco, en la dramaturgia para éste y en el espectáculo multidisciplinario. Y su equipo posiblemente represente el último reducto de teatro profesional de muñecos que sobreviva en vinculación con el medio universitario. Recientemente, con su grupo Teatro de Títeres Pies en el Aire, en coproducción con la CNT, presentó *Sueñan todos lo que son*, un montaje dirigido a jóvenes y adultos que combina el teatro de títeres con música en vivo, teatro de sombras, luz negra, actuación y danza, inspirada en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Olga Luján lo describe

[...] como una metáfora del poder del conocimiento humano, tanto en su expresión creadora como en su capacidad destructiva. Se presenta al *Hombre* como una criatura en el despertar de su conciencia, seducida por el fuego del conocimiento y contrariada por el poder que este le ofrece. El *Amor*, la *Sabiduría* y el *Libre Albedrío* son los otros personajes que acompañan al *Hombre* en este viaje de autoconocimiento lleno de peligros, pesadillas y tentaciones, ilusiones que amenazan con hacerlo destruir su entorno y a sí mismo<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida al autor.

Finalmente, mencionaremos *Odisea*, el último espectáculo del MTM, con texto y dirección de Juan F. Cerdas Albertazzi. Hicimos un espectáculo de sombras y muñecos para jóvenes y adultos basado en Homero; para teatralizarla, tuvimos el carácter de mosaico que tiene el relato: las locaciones varían continuamente, así como el carácter de los conflictos y el estilo de las atmósferas. En esta aventura creativa, exploramos el océano de posibilidades técnicas del arte de los títeres: la concepción de puesta privilegia la imagen escénica y la síntesis expresiva plástica, y utiliza muñecos corpóreos y de varillas, siluetas, proyecciones, marotes, y teatro negro, entre otros. Experimentamos con la variación de encuadre, acercamientos, variaciones del punto de enfoque, etc. Esta lectura del clásico se hizo con ojos contemporáneos: Odiseo no es el héroe militar que se vanagloria de sus hazañas, sino alguien que quiere dejar atrás la guerra y regresar a su familia; Penélope no es la obediente esposa que espera al marido tejiendo por veinte años, sino una persona capaz de administrar un reino y mantener a raya a cientos de pretendientes abusivos. La música es central en el espectáculo: un tejido de composiciones originales de aire mediterráneo del grupo español Zoobazar integra las diversas atmósferas dramáticas de *Odisea*. Este espectáculo fue seleccionado para participar en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2012, y en el Festival Mundial de Títeres de la Unima en el año 2012 en China. A Xiomara Blanco, diseñadora del MTM, le fue otorgada la mención de honor del premio al diseño de títeres de Ailyn Award Society, de Canadá, por los muñecos de *Odisea*; esta es la primera vez que un grupo de América Latina recibe este reconocimiento desde que se instauró el premio en el 2004.

Hay un terreno abonado y elementos suficientes en el teatro de muñecos de Costa Rica, para crecer por encima de lo que hoy se observa. Esperamos que el conjunto de síntomas, causas y efectos desfavorables que los titiriteros perciben en el entorno se revierta en un período de incubación, y que los esporádicos destellos con que el teatro de muñecos brilla se logren convertir en una constante.



## Presencia y trayectoria de los títeres en Cuba

Freddy Artilles  
(Cuba)



*La caperucita roja* (1949). Guiñol de los Hermanos Camejo.



*La virgencita de bronce* (2005). Teatro de Las estaciones. Dirección de Rubén Dario Salazar. Foto de Juan José Palma.



*Mowgly, el mordido por los lobos* (2011). Teatro La Proa. Dirección de Arneldy Cejas. Foto René Hernández.

**Resumen:** Estudio sobre aspectos de la historia del teatro de títeres en Cuba destacando, inicialmente, acciones pioneras del Siglo XIX y sobretodo los significativos cambios ocurridos en el Siglo XX. Analiza el trabajo de grupos teatrales, el recorrido de personalidades artísticas, las iniciativas de instituciones, las contribuciones de estudiosos, críticos del teatro y el papel de los festivales de teatro en la difusión de esa arte en el acceso de la población a los bienes artísticos. Destaca el papel del teatro de títeres en la educación de niños y jóvenes y la relevancia de esa arte en la cultura cubana.

**Palavras-chave:** Teatro cubano. Teatro de títeres. Historia del teatro.

**Abstract:** This is a study about aspects of the history of puppet theater in Cuba. It first highlights pioneer actions of the 19th century and then the significant changes that took place in the 20th century. It analyzes the work of theater groups, the journey of artistic personalities, the initiatives of the institutions, the contributions of scholars, theater critics and the role of theater festivals in the diffusion of this art and in providing the population access to artistic goods. It highlights the role of puppet theater in the education of children and young people and the importance of this art in Cuban culture.

**Keywords:** Cuban theater. Puppet theater. The history of theater.

La presencia de muñecos animados en Cuba se remonta a los lejanos años en que todavía no existía la nación. La situación privilegiada de la Isla, a la entrada del Golfo de México, hacía de sus costas un lugar de escala obligada para los buques que venían del Viejo Mundo trayendo oro y riquezas, y también a veces volatines y titiriteros que mostraban sus habilidades en el puerto de La Habana y luego seguían viaje hacia otros países del continente. Aunque quizás algunos, fascinados por el clima, la limpieza del aire, el azul del cielo o la belleza de las criollas, se quedaran a ejercer su oficio y a transmitir sus secretos en “la llave del Golfo”. Por otra parte, la cuantiosa población de negros que habían sido traídos como esclavos de África imprimiría su huella en las fiestas populares.

### Los antecedentes

Desde el siglo XVII, se registra en la ciudad de Santiago de Cuba, al oriente del país, la bulliciosa presencia de “mamarrachos” y “titiriteros” en las fiestas callejeras; y más tarde, en La Habana, durante la celebración del Día de Reyes – ocasión en que las autoridades españolas permitían a los esclavos negros salir a la calle con sus cantos y sus danzas –, la aparición de innumerables ejecutantes que se movían al ritmo de los tambores, vestidos con abigarrados trajes de colores que le cubrían todo el cuerpo y la cabeza. A estos “diablitos”, que hoy llamaríamos esperpentos o “títeres de cuerpo”, se unía el *anaquillé*, una especie de *marotte* con una cabeza de trapo relleno y cintas de colores en su base, sostenida por un eje central que al hacerse girar formaba una rueda multicolor. Muchos de estos llamativos intérpretes bailaban encaramados en zancos, y el conjunto formaba una multitud abigarrada y bullanguera que de alguna manera pretendía olvidar, al menos por un día, la terrible vida de represión y padecimientos de los esclavos. Estas expresiones, sin embargo, tenían un carácter más ritual y carnavalesco que teatral, y el muñeco era componente de una fiesta, no integrante de una expresión dramática.

La primera noticia acerca de la presencia de un titiritero en

Cuba aparece publicada en el número 56 del *Papel Periódico de la Havana* correspondiente al 12 de julio de 1792, donde se anuncia la visita de Modesto Antonio, procedente de Cádiz, que “[...] en la calle de la Havana casa número 85” mostraría su habilidad “[...] por medio de unos muñequitos descoyuntados que hará bailar al son de una guitarra sola y acompañados”. La descripción nos hace pensar en pequeñas marionetas y nos indica que la función se ofrecería en una casa de vivienda.

Dos años más tarde, la misma fuente comunica la llegada a La Habana de un Teatro Mecánico dirigido por los señores Eugenio Florez y Luis Ardaxo, al parecer provenientes de Nueva Orleans, Madrid y Barcelona, que comenzaría a ofrecer sus funciones a partir del 30 de marzo de 1794 en otra casa de la ciudad. Según el anuncio del *Papel Periódico*, el espectáculo – que incluía efectos luminosos y sonoros y un narrador – mostraba, entre otras imágenes apocalípticas, el abrasamiento y destrucción de Jerusalén, los muertos saliendo de sus tumbas al sonido de la trompeta anunciadora del Juicio Final, y hasta el mismo Dios y su corte celestial surgiendo del Cielo que se abría, para terminar en el horrible infierno donde se debatían las víctimas de la cólera celeste. Si a lo anterior agregamos que, según la fuente, el espectáculo se desarrollaba sobre una plataforma de treinta y seis pies de largo sobre la que se movían ¡treinta y cinco mil figuras!, podemos sospechar que el anuncio exageraba bastante para atraer al público. De cualquier manera, lo cierto fue que este Teatro Mecánico se mantuvo dando funciones hasta el mes de agosto de ese año, y tuvo tanto éxito que regresó a La Habana en abril de 1801.

La actividad titiritera en Cuba a lo largo del siglo XIX distó mucho de ser relevante. Sólo de tarde en tarde se producía la visita de alguna compañía extranjera, como el teatro de marionetas del italiano Juan Dal Ponte, que se presentó en Puerto Príncipe, actual Camagüey, en 1842. Además, algunos titiriteros recorrían la isla con rutinas muy elementales, realizadas con títeres de guante que surgían de una canasta tejida – les llamaban “titiriteros de canasta”

– o con muñecos de ventrilocuo que sentaban en sus piernas. Con frecuencia, estas labores titiritescas se mezclaban con números de magia, telepatía, animales amaestrados o todo a la vez, y no era extraño que estos artistas ambulantes, algunos de los cuales se mantuvieron activos hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX, se unieran al elenco de algún circo.

Se trataba, en resumen, de una actividad de supervivencia cuya propia precariedad le impedía desarrollarse como una forma de arte. Es sólo a partir de los años cuarenta del pasado siglo que el teatro de muñecos comienza a percibirse como una actividad artística, y – algo importante – desde el principio y a lo largo de toda su historia, muy vinculada al público infantil; por lo que no sería errado afirmar que el teatro de títeres en Cuba ha sido, mayormente, un teatro para niños. Sin embargo, en las tres primeras décadas del siglo, los débiles intentos de desarrollar algún teatro dirigido a los pequeños espectadores prescindieron en absoluto del títere, limitándose a una especie de “teatro escolar” escrito para ser representado por los alumnos en festividades patrióticas y de fin de curso, y algunas “compañías infantiles” dirigidas por adultos en las que actuaban los niños.

### **Las instituciones**

La década de los cuarenta se inicia con buenas perspectivas para el teatro cubano, pues en el mismo año 1940 se funda la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL), una institución privada que, por primera vez en el país, se dedicaba a la formación académica de los artistas del teatro; esto es, a la preparación de actores para el teatro de adultos. Sin embargo, un hecho tal vez casual propicia la conexión de esta Academia con los títeres, pues en 1943 el profesor Luis A. Baralt, conocedor del teatro de muñecos en otras latitudes, lanza una convocatoria para un concurso interno de piezas titiriteras al que concurren siete obras, y resulta premiada una versión de *La caperucita roja*, escrita por el alumno Modesto Centeno. De inmediato, los jóvenes estudiantes se entusiasman, construyen

sencillos títeres de funda y un retablillo ambulante, y en el mes de mayo comienzan a ofrecer funciones de la nueva obra en la Academia y en otras localidades, a veces fuera de la capital. Sin tener la menor conciencia de ello, estos jóvenes – entre los que se encontraban futuras celebridades de la escena nacional – estaban haciendo historia, pues la representación de *La caperucita roja* de Modesto Centeno en mayo de 1943, junto al estreno dos meses antes de la pieza para actores *Poema con niños*, del más tarde Poeta Nacional Nicolás Guillén, en el Teatro Popular, dirigido por Paco Alfonso, significaba el nacimiento del teatro y la dramaturgia para niños con un cierto carácter profesional, e iniciaba, además, el itinerario de los títeres en Cuba.

Es el mismo Paco Alfonso quien, ya desaparecido su Teatro Popular, da inicio a otra empresa titiritera que se desarrolla en el marco de una muy peculiar emisora radial. En una época de intenso comercialismo, marcado por las radionovelas jaboneras y la programación más banal que pudiera imaginarse, la emisora Mil Diez, patrocinada por el Partido Unión Revolucionaria Comunista, aparte de su labor propagandística e informativa, apostaba por una programación cultural que incluía espacios de teatro, música clásica, óperas, zarzuelas y programas para niños.

Paco Alfonso, un hombre de declarada afiliación comunista, era actor y director de Mil Diez, y en 1948 fundó el Retablo del Tío Polilla, grupo titiritero llamado así por el nombre del muñeco que presentaba los espectáculos. Los actores construyeron títeres de guante y un retablo que ofrecía funciones gratuitas para los niños en un local de la propia emisora, y también en sindicatos y sociedades obreras de zonas urbanas y ocasionalmente rurales. Lamentablemente, la vida del Retablo del Tío Polilla fue breve, pues, en el mismo año de su inauguración, la feroz represión anticomunista decretada por el gobierno de turno condujo a la destrucción de los locales de Mil Diez y, por consiguiente, de los muñecos, el retablo y todo lo relacionado con esta única y curiosa experiencia.

Al año siguiente, 1949, se fundaba en La Habana el Grupo

Escénico Libre (GEL), una pequeña compañía de actores creada con el propósito de presentar breves piezas de cámara para adultos; sin embargo, uno de sus integrantes, el más tarde destacado dramaturgo Eduardo Manet, propició el trabajo paralelo de un retablo de títeres que ofreció funciones en la Universidad, en escuelas y otros espacios, a veces hasta fuera de la capital. Los improvisados titiriteros del GEL estrenaron, entre otras obras, *El retablillo de don Cristóbal*, de Lorca, y otra breve pieza original de Clara Ronay y Vicente Revuelta (quien sería una de las grandes figuras del teatro cubano en el siglo XX), titulada *La tiza mágica*, que constituyó un interesante aporte a la escasísima dramaturgia titiritera de entonces y que sesenta años más tarde ha tenido un exitoso reestreno en La Habana.

La década de los cuarenta, en resumen, se caracterizó por la acción titiritesca de artistas profesionales que pertenecían, sin embargo, a compañías o instituciones dedicadas al teatro para adultos con actores, para las que el teatro de títeres significaba una simple desviación de su línea fundamental de trabajo. Es en la década siguiente cuando ya aparecen en el precario mapa teatral cubano algunos grupos dedicados por entero al teatro de muñecos para niños.

### **Los grupos titiriteros**

La ADADEL surgida en 1940 no pudo sostenerse por mucho tiempo debido a la falta de fondos, pero en 1947, aquellos mismos alumnos, que ni siquiera habían podido graduarse, conseguían una cierta subvención del Municipio de La Habana y se convertían en los profesores de una flamante Academia Municipal de Artes Dramáticas (ADAD), que continuaba los empeños apenas logrados de la primera institución. En el año 1949, se gradúan allí como actores tres hermanos de apellido Camejo (Caridad y José – más conocidos como “Carucha” y “Pepe” – y Berta), quienes, a diferencia de sus condiscípulos, deciden desde el principio dedicarse al teatro de muñecos, y con un pequeño retablo ambulante comienzan a ofrecer funciones en escuelas y fiestas infantiles con el nombre



de Guiñol de los Hermanos Camejo. Al año siguiente, 1950, se unen a las llamadas Misiones Culturales – una especie de caravana que, excepcionalmente, en aquella época de total pobreza cultural, recorrió el país llevando a las poblaciones más recónditas diversas manifestaciones artísticas – y presentan sus títeres de extremo a extremo de la isla. Ese mismo año, inauguran también un espacio en la recién nacida televisión y continúan actuando en diversas localidades.

Además del trabajo de los Camejo, la incipiente televisión incorporaba de inmediato otras acciones titiriteras. En 1951, salía al aire al mediodía, en el horario del noticiario de Unión Radio TV – la primera emisora televisiva cubana –, *Títeres criollos*, un espacio que comentaba la actualidad nacional a través de las principales personalidades políticas del momento, representadas por títeres de guante. Un imitador recreaba las voces de los personajes, al tiempo que Vicente Revuelta y una actriz manipulaban las figuras. *Títeres criollos* fue, sin duda, uno de los primeros programas de sátira política con muñecos en el mundo.

Dos años más tarde, en 1953, se iniciaba en otro canal una hermosa experiencia con la salida al aire de *Jardín de maravillas*, un programa diario dedicado por entero a los niños, escrito, dirigido y animado por María Antonia Fariñas, quien, además, cantaba, componía la música y animaba los muñecos con la ayuda de otros dos manipuladores. Al principio, la técnica empleada era el títere de guante, pero María Antonia, deseosa de expandir las posibilidades de su trabajo, viajó a Estados Unidos en busca de un muñeco de hilos, y de regreso a Cuba su esposo, el artesano Eurípides Lamata, desvistió la figura, copió su estructura y sus mecanismos, y fue así que la marioneta pasó a ser la técnica fundamental empleada en el espacio.

A pesar de que contaba con una vasta teleaudiencia, *Jardín de maravillas* tuvo que emigrar de canal en canal en busca de un patrocinador que nunca encontró, debido a que los empresarios de aquella época no consideraban a los niños como consumidores.

Si tenemos en cuenta que, por entonces, el títere de guante era, prácticamente, la única técnica titiritera empleada en nuestro país, hay que reconocer a María Antonia Fariñas como la introductora de la marioneta en Cuba.

En el ámbito del teatro vivo, el joven Pepe Carril inauguraba en 1952, en la lejana zona oriental de Mayarí, su Teatro de Muñecos, e iniciaba una gira en dirección a La Habana en busca de experiencia y conocimientos. Ese mismo año, Dora Carvajal, también graduada de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, donde había impartido clases de teatro a los niños con un retablillo de juguete, retomaba su grupo La Carreta – creado en 1948 con una programación para adultos –, pero ahora con una nueva concepción de grupo titiritero, dirigido, fundamentalmente, a los niños. En mayo de 1952, el Retablillo de La Carreta inauguraba una exposición de títeres, diseños y fotos en el Lyceum de La Habana, e iniciaba su camino en el precario panorama titiritero nacional representando en escuelas, liceos, fiestas particulares, un cine especializado en el público infantil y un céntrico parque de diversiones. La concepción del grupo estaba muy influida por la labor titiritera de Federico García Lorca en España, y su repertorio incluía versiones de cuentos tradicionales escritos por la propia directora y varios textos del ya entonces célebre titiritero argentino Javier Villafañe.

Por su parte, Beba Farías inauguraba en 1955, en una especie de sótano situado frente al Jardín Zoológico de La Habana, el grupo Titirilandia. Entre el variado repertorio para público de todas las edades que presentaba esta pequeña compañía los fines de semana, se destacaba *Los títeres son personas*, la única obra teatral para muñecos escrita por Nicolás Guillén. Beba Farías y la mayoría de sus colaboradores eran miembros de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, dirigida por el eminente compositor Harold Gramatges e integrada en gran medida por jóvenes intelectuales de afiliación marxista. Lo anterior no resultaba grato a los personeros de la tiranía de Fulgencio Batista, por lo que, un

buen día, las fuerzas represivas del régimen invadieron el local de Titirilandia, destruyeron el retablo y los muñecos, apresaron a su directora y dieron fin así a esta experiencia artística.

El año 1956 resulta una fecha importante para el teatro de títeres cubano por varias razones. A los hermanos Camejo, que habían continuado sin pausa su labor titiritera, presentándose con su retablillo en los más disímiles espacios, se había unido aquel titiritero que cuatro años atrás fundara un grupo en el oriente del país. En el mes de marzo de 1956, la prensa habanera publicaba un *Manifiesto* que anunciaba la constitución de una nueva compañía titiritera denominada Guiñol Nacional de Cuba, integrada por los grupos Teatro de Muñecos, de Pepe Carril, y el Guiñol de los Hermanos Camejo, conducido por Carucha y Pepe. El documento planteaba la necesidad de consolidar un movimiento titiritero de carácter nacional y puntualizaba que el teatro de títeres no era solamente, como se pensaba – y, dolorosamente, aún muchos piensan hoy – un simple entretenimiento para niños, sino un arte capaz de encantar a públicos de todas las edades.

El programa del Guiñol Nacional de Cuba planteaba desarrollar el teatro de títeres como un auxiliar de la enseñanza, constituir en cada escuela del país un grupo de guiñol atendido por los maestros y los alumnos, hacer “funciones eventuales para adultos” y concursos para estimular y desarrollar una dramaturgia titiritera. Un programa más avanzado para la época no podía pedirse. Los Camejo fueron, sin duda, unos iluminados; sin embargo, la indiferencia oficial, la terrible situación económica del país y, sobre todo, las tenebrosas condiciones sociales que imponía el régimen de Batista hacían imposible entonces la realización de aquel sueño. A pesar de todo, se produciría un alumbramiento feliz.

Hay que entender que por aquellos años la cultura cubana era una especie de cultura de aldea que solo contaba con alguna vida en la capital. Los que se arriesgaban a practicar alguna actividad artística debían disponer de algún otro empleo para subsistir, pues, aparte de la radio y la televisión, no existía ninguna cobertura

económica para el ejercicio profesional de estas disciplinas. En tan pobres condiciones, cualquier iniciativa, por precaria que fuera, solía contar con el apoyo del pequeño grupo de personas que, de una manera o de otra, estaban relacionadas con las artes. Así, el *Manifiesto* lanzado por los Camejo fue firmado por varios titiriteros, pero también por una importante pintora, un notable crítico de cine, directores teatrales, dramaturgos y, especialmente, por una periodista y escritora radial de mediana edad llamada Dora Alonso, que había ganado algunos premios de narrativa y poesía, pero nunca había escrito una pieza para títeres ni, mucho menos, para niños; mas cuando su amigo Pepe Camejo le pidió que escribiera alguna obra de motivos cubanos para incrementar el repertorio del naciente grupo... Se produjo el milagro.

*Pelusín y los pájaros*, la breve pieza escrita por Dora Alonso para el Guiñol Nacional de Cuba, tenía como protagonista a Pelusín de Monte, un niño campesino simpático, dicharachero, travieso y de buen corazón, que vivía con su abuela Pirulina en medio del campo cubano, y que, en el diseño realizado por Pepe Camejo, aparecía como un títere de guante con cara ancha, nariz respingada, pelo revuelto, ojos verdes y boca grande y sonriente, con un pañuelo al cuello de su humilde camisa blanca y tocado con el típico sombrero de yarey. Pelusín del Monte era un guajirito que, por su conducta, sus gustos, su manera de hablar y su sentido del humor, representaba como ninguna otra figura titiritera hasta entonces – y después – la idiosincrasia de la nación cubana, y aunque su aparición en 1956 pasara totalmente inadvertida, años más tarde, como veremos, sería considerado como nuestro Títere Nacional.

Los años cincuenta, en resumen, se caracterizaron por la presencia en la capital – salvo la brevísima aparición del Teatro de Muñecos en Mayarí – de algunos grupos titiriteros que actuaban específicamente para los niños. No se trataba, sin embargo, de un verdadero movimiento integrado por grupos vinculados al trabajo por un objetivo común, sino de pequeñas unidades artísticas aisladas que luchaban por subsistir en condiciones económicas

adversas y sin apoyo oficial alguno. A finales del triste año de 1958, desaparecida Titirilandia por la represión gubernamental y desactivada La Carreta a causa de la agobiante situación política y social, solo los escasos integrantes del Guiñol Nacional de Cuba sobrevivían como solitarios exponentes del teatro de muñecos cubano.

### **La Revolución: un nuevo impulso**

El triunfo de la Revolución Cubana el 1º de enero de 1959 significó también una revolución para el teatro, que de una actividad incierta y de poco reclamo en la población, sin apoyo económico alguno y relegada a unas pocas salitas de bolsillo en la capital, se transformaría muy pronto, con total subvención económica del Estado y una cobertura nacional, como afirmara en 1963 el importante crítico cubano Rine Leal, en “el movimiento joven más importante, más desarrollado y potente con que contamos actualmente en Cuba”. Leal se refería, desde luego, al teatro de actores para adultos, pues el teatro para niños y de títeres necesitaría recorrer un camino mucho más largo y azaroso para alcanzar un nivel semejante.

Una experiencia fundadora se produce en los comienzos del propio año 1959, cuando, por iniciativa del comandante Ernesto *Che* Guevara, se funda la brigada artística Los Barbuditos, integrada por niños, en las especialidades de danza, artes plásticas y teatro, esta última dirigida por Ignacio Gutiérrez, un joven director que poco antes había hecho teatro con los pupilos de la Casa de Beneficiencia y que con los años se convertiría en una importante figura de la dramaturgia y la escena nacionales. La sección de teatro de Los Barbuditos, en su breve existencia, montó cinco obras, entre ellas *Poema con niños* y *Los títeres son personas*, ambas de Nicolás Guillén, para iniciar así el trabajo teatral con niños, que, estimulado por el propio Gutiérrez y otros muchos instructores, continuaría desarrollándose hasta consolidar con los años un amplio movimiento en el país.

Es a partir de 1960 que, por iniciativa de Nora Badía, una

joven graduada de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, comienza a pensarse en la posibilidad de extender el trabajo del teatro para niños a nivel nacional. La primera medida tomada por la Sección de Teatro de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación (MINED), dirigida por Badía, fue contratar a los integrantes de los grupos titiriteros surgidos unos años antes – La Carreta, Titirilandia y el Guiñol Nacional de Cuba –, quienes, al disponer así de una seguridad económica, podían dedicar todo su tiempo a la creación artística y ofrecer funciones gratuitas en los más diversos espacios.

Al año siguiente, se funda el Consejo Nacional de Cultura (CNC), y su Departamento Nacional de Teatro Infantil, con Nora Badía al frente, se da a la tarea de crear conjuntos de la especialidad a lo largo de toda la Isla en dos categorías: los Grupos de Guiñol, dedicados al teatro de títeres, y los conjuntos del Pequeño Teatro de la Edad de Oro<sup>1</sup>, consagrados al teatro de actores. Para la formación de los primeros, se aprovechó la experiencia de los hermanos Camejo, que ofrecieron cursillos sobre el trabajo titiritero en todas las cabeceras de provincia, y mediante convocatorias libres se conformaron los segundos, de manera que ya en 1962 existían grupos profesionales de teatro para niños, tanto de títeres como de actores, en todo el país, mientras que en la capital se mantenía el trabajo del Guiñol Nacional de Cuba, aparecían otros conjuntos profesionales, como el Teatro de Muñecos de La Habana y el Ismaelillo, e incluso algunas compañías de teatro para adultos presentaban ocasionalmente algún espectáculo para niños.

Con esta primera hornada de grupos y de artistas, puede decirse que se iniciaba el avance de un verdadero movimiento de teatro para niños y de títeres, pues se trataba de compañías más o menos numerosas, con un origen y objetivos comunes. En 1963, el CNC fundaba en La Habana el Teatro Nacional de Guiñol,

---

<sup>1</sup> *La Edad de Oro* es el título de la revista para niños fundada en 1889 por el Héroe Nacional de Cuba, José Martí, durante su exilio en la ciudad de NewYork.

que, bajo la dirección de los hermanos Camejo, aspiraba a reunir a los mejores titiriteros del país en una compañía de alto nivel. En 1965, se realizaba en La Habana la Exposición Nacional de Teatro Infantil<sup>2</sup>, en la que se mostraban fotos, muñecos y diseños, y se presentaba alrededor de una docena de grupos, y al año siguiente daban comienzo los encuentros y festivales en los que el nuevo movimiento hacía gala de sus potencialidades.

La segunda hornada de grupos y artistas del teatro para niños y de títeres cubano comenzaba a gestarse en el año 1969 con la fundación de la Escuela Nacional de Teatro Infantil (ENTI), dirigida por Julio Cordero, y que partía de un plan común entre el CNC y el MINED destinado a formar directores que propiciarían en distintas zonas del país “grupos didácticos de guiñol”, con la doble función de ofrecer funciones en las escuelas y a la vez asesorar a los maestros en las disciplinas teatrales (aquél viejo sueño de los Camejo). El curso comenzó con un grupo de treinta y cinco alumnos provenientes de La Habana, al que se agregaron más tarde aspirantes de otras provincias hasta completar un total de ciento cincuenta estudiantes que recibieron clases de diversas asignaturas teatrales y, después de vencer innumerables vicisitudes de todo tipo, terminaron integrando varios grupos de carácter profesional en 1970. Pese a que algunos de estos colectivos se disolvieron y varios de los egresados de esta escuela optaron por una labor individual, lo cierto fue que la geografía teatral cubana ganó una nueva docena de compañías titiriteras que con el tiempo superaron sus primeros y tal vez demasiado modestos propósitos para convertirse en relevantes unidades artísticas, e integrar así la segunda hornada de artistas y grupos profesionales del teatro para niños y de títeres cubano.

---

<sup>2</sup> Por aquellos años, aún se utilizaba en Cuba el término “teatro infantil” – que hoy solo aplicamos al teatro en el que actúan los propios niños – para referirse al teatro de actores y/o de títeres profesional hecho por intérpretes adultos para un público infantil, que es el tema fundamental de este trabajo.

La década de los setenta fue compleja por varias razones de tipo político, organizativo y cultural. En 1971, se inauguraba en La Habana el llamado Congreso de Educación y Cultura, cuya función parecía ser depurar a la cultura nacional de cualquier contaminación nociva a la ideología de la Revolución; pero, lamentablemente, el evento se convirtió en un arma de doble filo, al propiciar más bien la persecución de innumerables artistas y escritores de talento a causa de su vida privada o de sus creencias religiosas. La consecuencia de esta política errónea y abusiva para el movimiento teatral fue el paulatino retiro de sus puestos de trabajo de todos aquellos artistas a quienes se considerara no aptos para el desempeño de su labor desde el punto de vista moral o ideológico, y en el caso concreto del teatro para niños, la desarticulación de muchas compañías que, al ir perdiendo miembros, bien titiriteros o actores, se redujeron y luego se fusionaron, de manera que, al haber en el mismo grupo titiriteros que no sabían actuar y actores que no sabían manipular muñecos, comenzó a desarrollarse más que nunca la llamada “técnica mixta”, que aunaba intérpretes en vivo y muñecos en el mismo espectáculo y que, de hecho, influyó en la dramaturgia.

Esta situación se extendió a lo largo de unos cinco años – “el quinquenio gris”, como lo denominó uno de nuestros intelectuales – y tuvo especial impacto sobre el Teatro Nacional de Guiñol, dirigido por los Camejo, quienes habían logrado consolidar, por primera vez en Cuba, un teatro de títeres para adultos de altísima calidad que se vio desmembrado de pronto y no pudo recuperar jamás el brillo de aquellos años. Mas como se trataba de un proceso ilegal, los afectados reclamaron a los tribunales, estos fallaron a su favor y regresaron todos a sus puestos de trabajo, recibiendo, además, el monto total del salario que debieron haber devengado en estos años. Claro está que no pudieron recuperar el tiempo perdido, y más tarde algunos, a quienes nunca se les curó la herida, tomaron el camino de la emigración.

Aquel lamentable Congreso, sin embargo, tuvo también



algunos rasgos positivos, como por ejemplo, que a partir de entonces se hiciera hincapié en el desarrollo de todo arte para niños, y se crearan concursos de literatura, música y teatro que impulsaron la cultura infantil. En el caso específico del teatro para niños y de títeres, las nuevas y diversas posibilidades de publicación estimularon la dramaturgia, lo que permitió el surgimiento de nuevos autores y el estreno y publicación de algunos textos que alcanzaron con el tiempo la categoría de clásicos.

En 1976, se fundan el Ministerio de Cultura (MINCULT) y el Instituto Superior de Arte (ISA), y así comienzan a regir la política cultural del país personas con un alto nivel de estudios, cuya ejecutoria destruye en gran medida los bastiones de mediocridad y burocracia que habían dado lugar a los sucesos anteriores. En 1979, el Departamento de Teatro para Niños del MINCULT crea el Plan de Desarrollo del Teatro para Niños y Jóvenes, que entre sus cinco subsistemas incluía el Centro de Superación de Actores y Directores, por el que transitaban, para recibir clases de diversas materias teóricas y prácticas, los elencos de todas las compañías profesionales del país. La década de los setenta, en fin, tras un traumático comienzo, culminaba con una favorable institucionalización de la cultura y nuevas perspectivas de desarrollo.

Los ochenta fueron para Cuba años de estabilidad y bonanza económicas, lo cual se reflejó favorablemente en el desarrollo de las artes en general. Los festivales de teatro para niños, que se habían desarrollado sin pautas precisas ni periodicidad, se sistematizan y comienzan a celebrarse cada dos años, en la Ciudad de La Habana, con carácter competitivo y previa selección de los mejores espectáculos en las provincias. El Festival de 1981 alcanzó un alto nivel de calidad y asistencia de público, y por primera vez llamó la atención de la crítica, que hasta entonces había ignorado sistemáticamente esta especialidad teatral. En estos años, aparecen también libros y publicaciones sobre el teatro para niños y de títeres. En la Facultad de Artes Escénicas del ISA, comienza a

impartirse, desde 1982 hasta 1986, un Seminario de Teatro para Niños a los estudiantes de Actuación y Teatrología, y en 1988 se ofrece un Postgrado sobre la materia. La importancia de estas acciones académicas podría valorarse mejor si entendemos que, unos años antes, hablar de teatro para niños y de títeres en el ISA era casi una herejía.

Al tiempo que todo esto sucedía, las compañías generadas en las décadas anteriores –Papalote, de Matanzas; Anaquillé, El Galpón, Ismaelillo, Teatro Nacional de Guíñol, y el Guíñol de Plaza, en La Habana; Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, Teatro Experimental de Santa Clara; Rabindranath Tagore, de Remedios, entre otras – se desarrollaban como unidades artísticas de altura. En la mayoría de los casos, se trataba de compañías numerosas, con una amplia plantilla de directores artísticos, actores y técnicos, que ofrecían mayormente espectáculos de amplio reparto en los que primaba *la técnica mixta*, es decir, la coexistencia del actor y el títere en el mismo contexto escénico.

Lo anterior, que en un comienzo resultó positivo e incluso amplió las posibilidades de la dramaturgia, había llegado a convertirse en un freno para el desarrollo de la figura animada, que no podía competir con la expresividad del actor compartiendo su espacio, y casi resultaba ahogada en historias que, en realidad, no la requerían. Fue así que, a finales de los años ochenta, el títere se encontraba en plena decadencia, y más que por abandono y soledad, agonizaba por exceso de compañía. Pero además, el movimiento teatral cubano en su conjunto transitaba por un período de estancamiento, atrapado dentro de una estructura compuesta por unidades artísticas demasiado grandes y bastante inamovibles que, de hecho, dificultaban su desarrollo.

En 1987, el Ministerio de Cultura creó el Grupo de Expertos de Teatro para Niños, integrado por doce notables personalidades del movimiento – actores, directores, dramaturgos, especialistas – que se dieron a la tarea de visitar los veintitrés grupos profesionales existentes en el país para revisar su repertorio, entrevistar a sus

directores y principales figuras, y registrar sus carencias materiales y artísticas, a fin de detectar las deficiencias fundamentales de cada colectivo y, por tanto, del movimiento nacional en su conjunto. Los expertos rindieron un informe que fue discutido con todos los grupos en un Festival especial, no competitivo, celebrado en 1988 en la ciudad de Cienfuegos, donde se presentó además una muestra de los espectáculos más notables de los últimos años que se mantenían en el repertorio activo. Quizás los resultados de esta formidable encuesta no se tomaron demasiado en cuenta, pero coincidieron con una nueva estructuración de todos los organismos de la cultura, que en el caso del teatro se tradujo en la puesta en práctica del llamado sistema de los *proyectos artísticos*.

### La era de los “proyectos”

A fin de cuentas, aquellas compañías numerosas de plantillas fijas habían llegado a convertirse en un freno para el desarrollo del teatro cubano en su conjunto. El sistema de los *proyectos artísticos* se proponía, entre otras cosas, desarticular estos conglomerados para crear unidades más pequeñas, solo determinadas por la voluntad y las necesidades artísticas de los creadores del teatro. Por ejemplo, un director podía agrupar a su alrededor a un variable número de actores, técnicos y especialistas y conformar un proyecto de trabajo basado en una determinada línea artística para realizar uno o varios espectáculos en un período que podía extenderse entre uno y cinco años. Este *proyecto* se presentaba al Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y si resultaba aprobado, recibía los fondos necesarios para el trabajo, así como acceso a locales de ensayo y presentaciones.

Al principio, fue el caos. Los proyectos presentados llovieron, algunas compañías se fragmentaron, otras se desintegraron, y muchas nuevas surgieron; pero ya en los dos primeros años, disminuida la efervescencia inicial, las propuestas más vigorosas prevalecieron sobre aventuras y pasajeros entusiasmos para conformar un panorama teatral bien distinto por su agilidad y constante capacidad de transformación al que existía antes. Y a esta

oportuna reestructuración – de cierta forma, administrativa – se unió otra circunstancia resultante del desarrollo que hasta entonces había tenido el movimiento, al que comenzaron a sumarse, cada vez de manera más creciente, muchos jóvenes; algunos sin estudios de teatro, otros, graduados de escuelas teatrales de nivel medio o del Instituto Superior de Arte, pero la mayoría sin un conocimiento práctico ni académico de la especialidad.

Integrándose a proyectos ya establecidos o creando otros, con frecuencia a la vera de reconocidos maestros, esta pléyade de jóvenes mostró un fuerte interés en el teatro para niños y, en especial, *en el títere*; desempeñándose también, en la mayoría de los casos, como actores, directores, diseñadores, compositores, titiriteros y constructores de sus propias figuras. Así, el muñeco teatral estaba listo para ocupar de nuevo la posición que merecía. La década de los noventa traía, por tanto, buenas nuevas... Pero al mismo tiempo grandes complicaciones que desembocarían en una agobiante situación socioeconómica. La peor crisis sufrida por el país en su historia.

El desplome del campo socialista europeo, seguido por la desaparición de la Unión Soviética, dejó a Cuba aislada en la arena internacional y desprovista de sus principales aliados económicos, situación que llevó a la reacción mundial a frotarse las manos e incrementar sus campañas propagandísticas, y al gobierno de los Estados Unidos a reforzar aún más el bloqueo sostenido a lo largo de cuarenta años. Para los cubanos de a pie, este llamado “período especial” significó carencia de alimentos, de combustible, de transporte, de electricidad y de casi todo lo necesario para el funcionamiento normal de la vida. Los principales golpes sobre la cultura fueron el recorte de horas de transmisión en la TV y la radio, la detención de muchos planes de desarrollo y la casi desaparición de la capacidad editorial del país. En el campo específico del teatro, la suspensión de la mayoría de los eventos teatrales provinciales, una gran reducción de presupuestos y una aguda carencia de materiales. Cabía esperar la bancarrota de la

escena cubana, sobre todo, de su eslabón más débil: el teatro para niños y de títeres. Mas si el país resistió, rebasó la crisis y siguió adelante, los titiriteros no se quedaron atrás.

La primera iniciativa surgió en 1991 en Guanabacoa, una localidad histórica situada del otro lado de la Bahía de la Habana, cuando el Teatro de la Villa, institución dirigida y fundada por Tomás Hernández Guerrero en 1964, inauguraba el I Encuentro de Teatro Profesional para Niños, al principio, de carácter anual y no competitivo para los grupos de la Ciudad de La Habana, y más tarde bianual y competitivo para todos los conjuntos del país, que terminó por convertirse en la más importante confrontación del teatro para niños y de títeres en Cuba. Aparte de los espectáculos que se presentaban en la sala del Teatro de la Villa y en otros espacios urbanos y rurales del municipio, el encuentro se complementaba con un evento teórico que incluía ponencias, conferencias y clases magistrales; exposiciones diversas, y presentaciones de libros y revistas especializadas.

Tres años más tarde, en 1994, el Teatro Papalote de Matanzas, creado en 1962, instituía, por iniciativa de su director y fundador, René Fernández Santana, el Taller Internacional de Títeres, con frecuencia bianual, centrado en el desarrollo de tres talleres de creación en las especialidades de Dirección, Dramaturgia y Diseño, impartidos por maestros de alto nivel. Con presentaciones de espectáculos nacionales y extranjeros en la sala del Teatro Papalote y en otros espacios teatrales de la ciudad y de todo el municipio, las actividades del Taller incluían conferencias, exposiciones, presentación de libros y revistas de teatro y funciones de ballet. Con razón, la ciudad de Matanzas, situada a poco más de 80 km de la capital, sede del Teatro Papalote y del Teatro de las Estaciones – dos de las agrupaciones más eminentes del panorama titiritero cubano – y baluarte de este taller, se conoce popularmente como la Ciudad de los Títeres, y su Taller se ha convertido en un notable evento internacional.

La reducción de los presupuestos a partir de la crisis económica,

que causó la desactivación de los Festivales de Teatro para Niños, condujo a incluir, a partir de 1994, en el Festival de Teatro de Camagüey – la más importante confrontación teatral del país – al teatro para niños y de títeres en igualdad de condiciones con el teatro de actores para adultos; y muchos críticos, teatristas y especialistas, que hasta el momento habían pasado por alto este teatro y que ahora, casi por obligación, se enfrentaban a él, se sorprendieron ante muchas propuestas cuya calidad artística igualaba, y a veces superaba, a las del teatro para adultos. Directores, autores y titiriteros de diversas generaciones como Armando Morales, René Fernández Santana (Premio Nacional de Teatro 2007), Pedro Valdés Piña, Rubén Darío Salazar, Lázaro Duyos, Luis Enrique Chacón, William Fuentes, Sahímel Cordero, Ariel Bouza, Maikel Chávez y Frank Zuazo, entre otros, ofrecían un amplio panorama de espectáculos que propiciaban por primera vez el interés *continuado* de la crítica.

Las precarias condiciones económicas, lejos de aplastar el entusiasmo de los artistas, despertaron más bien su imaginación. Al ser sustituidas las grandes compañías del pasado por proyectos integrados por solo tres o cuatro actores, los espectáculos de gran formato dieron paso en muchas ocasiones al pequeño retablo y al trabajo del titiritero juglar. Esta reducción del número de miembros de las compañías favoreció también una mayor participación de los titiriteros cubanos en festivales, giras y eventos extranjeros, de manera que la presencia internacional del teatro de títeres cubano se incrementó considerablemente, y grupos como Papalote, Teatro de las Estaciones, Los Cuenteros y el Teatro Nacional de Guiñol, entre otros, alcanzaron un notable éxito en sus giras.

En cuanto a la enseñanza académica, en 1998 se introdujo de manera oficial y permanente el estudio del teatro para niños y de títeres en el currículo de los estudiantes de teatro del ISA, y al año siguiente, la misma institución comenzó a ofrecer un Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres para teatristas profesionales, promotores culturales e interesados en general, integrado por seis

asignaturas teóricas y prácticas impartidas por profesores de alto nivel, que se extendió hasta el año 2006. Todo esto contribuyó, desde luego, a incrementar el antes reducido grupo de críticos, investigadores y especialistas capaces de entender y valorar las peculiaridades de estas especialidades teatrales.

Resumiendo estas dos últimas décadas del siglo XX, y teniendo en cuenta en los ochenta el éxito de sus festivales, sus publicaciones, la relativa atención de la crítica, y el desarrollo de los espectáculos de gran formato, sobre todo con actores, pudiéramos considerar estos años como la década del *pre-boom* del teatro para niños y de títeres cubano; mientras que a los noventa, por sus nuevos eventos, la fuerte presencia en los festivales nacionales y extranjeros, la impronta de las más jóvenes generaciones trabajando junto a los maestros, la introducción de la especialidad en los estudios universitarios y, sobre todo, el haber ganado la atención sostenida de la crítica, el respeto de los colegas del “otro” teatro y situado al muñeco teatral en la posición que le correspondía, como la década del *boom* del teatro para niños y de títeres en Cuba. Definitivamente, habían quedado atrás los tiempos en que los titiriteros y artistas que trabajaban para los pequeños espectadores eran considerados como los parientes pobres del teatro cubano.

El siglo XXI, por fortuna, hereda estos éxitos y continúa avanzando por un camino ascendente de calidad y multiplicidad. En los lejanos años cuarenta y cincuenta, las únicas compañías titiriteras existentes radicaban en la capital. A partir de la creación en los sesenta de grupos profesionales en todo el país, la excelencia artística comenzó a expandirse por toda la Isla, y hasta finales de los ochenta estos grupos eran los que llevaban la voz cantante. Un análisis más actual, sin embargo, nos indica que los conjuntos que hoy día alcanzan los mejores resultados artísticos son aquellos surgidos en la era de los proyectos y radican en su mayoría en las provincias, como por ejemplo: Teatro de las Estaciones, de Matanzas; el Mejunje, de Santa Clara; Paquelé, de Sancti Spíritus; El Retablo, de Cienfuegos; Teatro Polichinela, de Ciego de Ávila;

Estro de Montecallado, de Bejucal, y en la capital, Nueva Línea y Estudio Buendía. De estos grupos, el más “antiguo” es Teatro de las Estaciones, fundado en 1994, y el más joven, Estudio Buendía, creado apenas en 2006. Hay que agregar que todas estas nuevas compañías tienen como rasgo común el estar integradas por artistas jóvenes que consideran al títere como figura central.

El teatro para niños y de títeres cubano de los dos mil, después de un duro bregar de más de seis décadas, goza en general de buena salud y mantiene un apreciable nivel artístico; pese a la presencia de algunos grupos – sobre todo en la capital – que insisten en la repetición de moldes rutinarios, desprovistos de búsquedas y creatividad, y que permanecen rezagados en la corriente de un movimiento que marcha con fuerza hacia delante.

En cuanto a la visibilidad del títere para toda la población, una reciente entrega de Universidad para Todos – un espacio televisivo que aborda las más disímiles materias artísticas, técnicas o científicas, conducido por profesores de alto nivel – ofreció en veinte clases de una hora, a lo largo de cinco meses y con excelente acogida de público, un curso de Historia y Teoría del Teatro para Niños y de Títeres; y desde el mes de enero de 2009, ha comenzado a transmitirse por la televisión nacional la serie *Despertar con Pelusín*, integrada por cien capítulos y protagonizada por Pelusín del Monte, aquel personaje creado más de medio siglo atrás por Dora Alonso y que, rescatado del olvido y revalorizado por las más recientes investigaciones, ha sido promovido por la crítica especializada a la categoría de Títere Nacional.

El títere cubano continúa, pues, su breve pero largo camino, llevado de la mano por artistas de todas las generaciones y con la nueva al frente, como una gran familia que revive con bríos la figura animada, para seguir esparciendo ese eterno mensaje de humanidad y paz, inherente al noble arte del teatro.



## Cuba, la isla de los títeres

Marilyn Garbey  
Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba)



*Pinocho* (2011). Teatro de Las Estaciones. Dirección de Rubén Darío Salazar.  
Foto de R. A. Hdez (La Jiribilla).

*Los Pintores* (2011). Teatro Escambray. Dirección de Maikel Valdés. Foto de Ramsés Ruíz.



**Resumen:** ¿Cómo se ha desarrollado el teatro de títeres en Cuba a lo largo de 50 años de Revolución? El texto propone una mirada a la Cuba revolucionaria a través del teatro de títeres. Figuras paradigmáticas como los hermanos Pepe y Carucha Camejo, y Pepe Carril con su obra fundacional. El destino de los grupos titiriteros creados hace ya 50 años. Los maestros titiriteros y sus discípulos. René Fernández, Premio Nacional de Teatro. El Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas. La Galería-Estudio El Retablo. Actores y dramaturgos. La crítica especializada y las publicaciones. Teatro y público.

**Palabras-clave:** Historia del teatro. Cuba. Teatro de títeres.

**Abstract:** How has puppet theater developed in Cuba over the 50 years of the Revolution? This article proposes a look at revolutionary Cuba through puppet theater including paradigmatic figures and their seminal work such as the brothers Pepe and Carucha Camejo and Pepe Carril. It looks at the destiny of the puppet groups created 50 years ago and puppet masters and their disciples including: René Fernández, Premio Nacional de Teatro, El Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas, La Galería-Estudio El Retablo and other actors and dramatists, the specialized criticism and its publications. It also looks at the relationship between the theater and its public.

**Keywords:** History of the theater. Cuba. Puppet Theater.

*“El títere es una gran verdad.”* (René Fernández)

A lo largo de su historia, Cuba ha sido un país donde la imaginación ha desplegado sus alas con intensidad. Los primeros habitantes encontraron en la naturaleza los materiales para inventar objetos, alimentándose de la caza y la pesca. Los que llegaron del África negra en régimen de esclavitud transmutaron en orishas a las vírgenes del catolicismo y así mantuvieron viva una fe que salía de las entrañas de la tierra. Las condiciones que impone el bloqueo norteamericano a la Cuba revolucionaria ha desatado la inventiva de los cubanos para sobrevivir, basta caminar por las calles de la Habana y comprobar cómo ruedan por su calles los autos de la década de 1950.

Tal vez, ese don propicio para desarrollar la imaginación nos hizo elegir al títere como compañero de viaje, pues es el habitante de una zona del teatro donde el ser humano puede fabular sin límites. En Cuba, el teatro para niños es sinónimo de teatro de títeres.

### **Repensar la historia**

Recientemente vio la luz el libro *Mito, verdad y retablo: el Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*. De la autoría de Rubén Darío Salazar y Norge Espinosa, su aparición marca un momento de lucidez en el teatro cubano. Nótese que digo teatro cubano, porque su trascendencia va más allá del teatro de títeres. Y es que este acercamiento a la época dorada del Guiñol Nacional nos recuerda de dónde venimos quienes hoy cultivamos esta antiquísima especialidad, permite reconocernos en una trayectoria de alto vuelo intelectual y es una puerta que vislumbra el futuro.

¿Quiénes eran Carucha Camejo, Pepe Camejo y Pepe Carril? Son los fundadores de la tradición titiritera cubana, y fueron ellos quienes abrieron los infinitos caminos que hoy recorremos, acompañados de títeres y objetos que cobran vida cuando tras ellos se parapeta el corazón de un ser humano.

Los Camejo y Carril subieron a escena los clásicos para niños:

*El maleficio de la mariposa*, de Lorca; *La calle de los fantasmas*, de Villafañe; *Pedro y el lobo*, de Prokofiev; *El cartero del rey*, de Tagore; *La caja de los juguetes*, de André Hellé y Claude Debussy; *El pequeño príncipe*, de Saint-Exupéry. Otros clásicos como *La caperucita roja* o *El mago de Oz* fueron versionados por dramaturgos cubanos como Modesto Centeno o Abelardo Estorino. Y también fueron los primeros en proponer a los adultos textos como *La Celestina*, de Fernando de Rojas; *Ubú Rey*, de Alfred Jarry; *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes; *La loca de Chaillot*, de Giradoux; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

En la salita del Focsa, en el céntrico barrio del Vedado, los Camejo y Carril develaron los mitos de las religiones afrocubanas, muy arraigadas entre los cubanos, y fue así como la escena se pobló de muñecos que adoptaban la forma y el lenguaje, los colores y el sentido filosófico de los orishas. La loma de Mambiala, Shangó de Ima o Ibeyi añá rompieron prejuicios sociales y raciales para instalarse definitivamente en el imaginario colectivo.

De la colaboración entre los Camejo y la escritora Dora Alonso, nació Pelusín del Monte, un muñeco cuya inteligencia y simpatía lo ha convertido en nuestro emblema nacional. El niño campesino, vestido con guayabera y sombrero de guano, es presencia constante en nuestros escenarios hasta hoy.

Esta ilustre familia titiritera multiplicó, a través de los talleres que impartieron por todo el país, el número de cultores del teatro de muñecos. Así surgieron Guíñoles en las antiguas provincias en las que se dividía el país en ese momento, década del 1960: Oriente, Camaguey, Villa Clara, Matanzas, Pinar del Río. Entre sus discípulos, puedo mencionar a Xiomara Palacio, Armando Morales, René Fernández, Olga Jiménez, Allán Alfonso, Mario Guerrero, entre muchos más quienes, con el paso del tiempo, se erigieron en maestros y continuaron y fomentaron el legado que recibieron.

Cuentan los testigos que, en la salita del Focsa, se trabajaba sin descanso, que las funciones se multiplicaban, que el público

abarrotaba la sala, que artistas e intelectuales acudían a aplaudir cada estreno. Pero la intolerancia no soportó que el teatro de títeres celebrara la vida y truncó la gesta más extraordinaria del teatro de títeres en Cuba.

### **La tropa titiritera en el Festival del Teatro cubano del 2012**

Cada dos años, el teatro viaja camino a Camaguey, una ciudad situada a 505 kilómetros de La Habana. Allí tiene lugar el Festival del Teatro cubano, donde el teatro de títeres se presenta, en igualdad de condiciones, con el teatro dramático. Esta realidad solo fue posible por el desarrollo alcanzado por el movimiento titiritero de la isla, que logró su momento más alto cuando, en la edición de 2004, el Teatro de las Estaciones se alzó con el Gran Premio del certamen, junto al grupo Argos Teatro, que labora para adultos y con actores.

En el 2012, las sesiones teóricas del Festival de Camaguey abrieron con un panel organizado por la Unima – Cuba, una organización que ha vuelto a revitalizarse por el impulso que le ha insuflado su nueva directiva, René Fernández, como presidente, y Rubén Darío Salazar, como secretario. Otra vez, la Unima – Cuba ha vuelto a ser espacio aglutinador de los esfuerzos de los titiriteros en pos de su oficio. Con el inquietante título *El mundo del teatro de títeres cubano al paso de 50 años*, aquella mañana de domingo se discutieron aspectos referidos a la dramaturgia, la dirección, la actuación y la crítica. A mi juicio, lo más interesante fue la mirada autocrítica a la labor de los titiriteros, escuchar voces exigiendo más rigor en el trabajo artesanal y más atención a las cuestiones teóricas y técnicas. Hubo consensos y disensos, pero lo mejor fue evidenciar la necesidad y el deseo de los titiriteros de seguir trabajando.

Teatro Papalote es una escuela titiritera por decisión de su director, René Fernández, el único titiritero cubano que ostenta el Premio Nacional de Teatro. Dramaturgo, diseñador y director, René es uno de los pocos maestros titiriteros que se mantiene realmente vivo, renovándose constantemente, estrena con frecuencia y se

presenta en escenarios de toda la isla, y cada año se publican sus textos. Su presencia en el Festival de Camaguey abarcó la puesta en escena de Nubes azules y una intervención en el evento Unima – Cuba. En escena, el maestro y sus jóvenes discípulos llaman a salvar la vida en la Tierra con el concurso de todos los que en ella habitan. En su ponencia, resumía acertadamente lo que han sido las cinco décadas de dirección artística en el teatro de títeres:

Hemos crecido con la lengua y el lenguaje de los títeres en cada época. Nos hemos hecho y prolongado en la marcha, en el accidente, la peripecia, tanteando y reconociéndonos. Pensando en soplos del corazón y aspiraciones de la cabeza. En la mayoría de los colectivos titiriteros del país durante estas cinco décadas la dirección artística y general estuvo a cargo de un creador de la propia agrupación; así se mantiene en casi todos. Esto ha dado la posibilidad de no ser dirigidos por personas no instruidas en la labor artística del teatro, lo cual ha ayudado, además, a la permanencia de nuestro movimiento, pertenencia y potencial cultural. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 593).

En el 2012, debimos celebrar los 50 años de la fundación de los grupos de Guíñol en Cuba, pero, lamentablemente, la labor que realizan esas agrupaciones en el siglo XXI no deja margen para fiestas. Al contrario de Teatro Papalote, no se han renovado, mantienen como piezas de museo antiguos montajes, y los estrenos caen, irremediablemente, en el olvido. De ahí que fuera tan gratificante compartir aquellas jornadas con René Fernández y su Teatro Papalote.

Teatro de las Estaciones presentó *Canción para estar contigo*, donde voces, figuras e imágenes abordan la relación entre una niña y su abuela. Dirigido por Rubén Darío Salazar y diseñado magistralmente por Zenén Calero, subió a la escena del teatro para niños, por primera vez, a una de las grandes voces de la música cubana, la soprano Bárbara Llanes, quien también compuso la música para los poemas que conforman el texto. Las imágenes

fílmicas de Marcel Beltrán, los textos de Norge Espinosa, la coreografía de Lilian Padrón y los actores del grupo completaron un montaje que abre nuevas perspectivas al teatro de títeres de la isla, dada la convergencia de artistas de diferentes especialidades en el empeño. La presencia de Bárbara Llanes corrobora que es posible poner freno, a través del teatro, a vulgaridades y chabacanerías que proliferan en cierta zona de la música cubana.

Teatro Pálpito, con *Historias con sombrillas*, fruto de la colaboración del dramaturgo Maikel Chávez con el director Ariel Bouza, llama la atención sobre las relaciones intergeneracionales, en un juego donde se combinan luces y colores, música y versos para hablar de respeto y tolerancia, y la necesidad de proteger a los ancianos y preservar su sabiduría. Títeres y actores comparten la escena, rasgo de la estética del grupo a lo largo de sus veinte años de trabajo.

Teatro de Títeres Retablos presentó *El ruiseñor*, versión de Christian Medina del original de Andersen. Es un unipersonal donde Christian habla de fidelidad y amistad, de deseos y caprichos, de sinceridad y falsedades, con títeres y objetos a los que dota de vida con gran destreza en su animación.

Los Cuenteros es uno de los grupos más veteranos del teatro de títeres, con 45 años de trabajo. El pasado año, sufrieron la desaparición física de su fundador, Félix Dardo, lo cual significó un duro golpe, que solo el trabajo alivió. Fueron a Camaguey con *Blancanieves*, una versión de Esther Suárez sobre el original de los hermanos Grimm, bajo la dirección de Malawy Capote, una de las actrices emblemáticas del grupo. Títeres y actores compartieron música y coreografías que iban del clásico a los sonidos de estos tiempos.

*Andando por la sombrita*, del Teatro La Comarca, es una suerte de divertimento teatral creado con la técnica de las sombras, bajo la dirección de Luis Montes de Oca. Los protagonistas emprenden un viaje donde se suceden las sorpresas y en el que las figuras burlan los estrechos límites de la pantalla para dialogar con el público. Es



este un colectivo de reciente creación, cuyos miembros asistieron al curso impartido por el maestro italiano Fabrizio Montecchi, del Teatro Gioco Vita, en el Guiñol de Camagüey en el año 2008.

Teatro Alas subió a escena un texto del poeta Nelson Simón, *Historia de una media naranja*, bajo la dirección de Doris Méndez, con un elenco de muy jóvenes actores, que animan los muñecos para contar una historia de amor entre una media naranja y un limón.

Una agrupación de larga data, Los Zahoríes, ha tomado nuevos aires con la incorporación de jóvenes titiriteros. Mandy Mora y Damaris Pacheco, junto al músico Andrés Avila, presentaron *Los pícaros burlados*, conformados por los textos de Javier Villafañe *Chímpete*, *chámpata* y *La calle de los fantasmas*, versionados por Geraydi Brito. Destreza en la animación y un magnífico contrapunteo entre títeres y música lo distinguen, y en ese resultado mucho han influido la juventud de los titiriteros y la experiencia de Emelia González.

*Mowgli, el mordido por los lobos* es una versión de Erduyn Maza de esta legendaria historia, dirigida por Arneldys Ceja para Teatro La Proa, un grupo fundado en el 2003. La mirada a *El libro de la selva* es una indagación en la identidad del ser humano, en su capacidad para sobrepasar los obstáculos que surgen en la vida, es un llamado a perseverar en lo que se propone cada quien.

Camagüey fue una vitrina de lo más relevante que se hace en Cuba hoy en materia titiritera. Versiones de textos clásicos, cuidado en el diseño escénico, destreza en la animación, convergencia de varias generaciones en escena, y excelentes desempeños de los actores, son algunas de las virtudes de nuestro teatro. Pero también se ausentaron grupos que fueron reconocidos en algún momento y luego les faltó el aliento para sedimentar la obra.

### **Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas**

Hace casi 20 años, surgió el Taller Internacional de Teatro de Títeres, que se organiza en Matanzas, una ciudad situada a 130 kilómetros de La Habana y muy cerca de Varadero, la hermosa

playa de arenas blancas. Por iniciativa de René Fernández, con el auspicio del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, y con la complicidad de Rubén Darío Salazar, Zenén Calero, Mercedes Fernández y muchísimos colegas de Cuba y del resto del mundo, echó andar la cita más prestigiosa de los titiriteros cubanos. Los interesados reciben cursos de técnicas titiriteras, dramaturgia, actuación, diseño, dirección, gestión y promoción. Al intercambio pedagógico, se suma una muestra que posibilita ver mucho de lo mejor que se hace en el mundo de los muñecos. A Matanzas, han llegado los hermanos Di Mauro, Roberto Espina, Mireya Cueto, Fernan Cardama, Teatro Arbolé, Toni Rumbaut, Alain Lecuccq y un largo etcétera. Los habitantes de esta urbe abarrotan las salas, que resultan pequeñas para tantas expectativas, tanto es así que Matanzas, reconocida como ciudad de los puentes, ha sumado a su abolengo el título de la ciudad de los títeres. Por esos días de abril, la ciudad es una fiesta donde el muñeco es protagonista.

Otros encuentros titiriteros se realizan en el país, entre ellos vale resaltar la Bacanal de los Títeres, que recién celebró su primera edición, conducido por Armando Morales, con el noble objetivo de estimular la creación titiritera para adultos.

### **Los maestros**

La tradición titiritera cubana ha sido fomentada de maestro a discípulo. Los Camejo y Carril compartieron los secretos del oficio, en los años de 1960, con jóvenes a los que les sobraba el entusiasmo, pero con absoluto desconocimiento de las técnicas de animación. Aquellos jóvenes de entonces siguieron el ejemplo de sus maestros y compartieron lo aprendido con jóvenes que llegan a las sedes teatrales en busca de herramientas para materializar sus sueños. Ejemplar es la relación entre René Fernández y Rubén Darío Salazar, que ahora batallan juntos para que Matanzas siga ostentando su ilustre condición de ciudad de los títeres. A René, también le agradece su magisterio el Teatro de La Proa. Emelia González y Mandy Mora, de Los Zahoríes, montaron *Los pícaros burlados* en provechoso toma y daca de experiencia. Armando

Morales es uno de los más experimentados titiriteros nuestros. Dotado de un espíritu quijotesco, recorre la isla compartiendo su vitalidad con los más jóvenes. Su impronta en el Guiñol Guantánamo ha cosechado buenos frutos, convirtiéndose en estímulo para que el colectivo respire nuevos aires. Malawi Capote ha recibido el bastón de Los Cuenteros y trabaja para defender el legado de su maestro Félix Dardo. De generación en generación, se transmite la herencia, y los grupos devienen escuelas de aprendizaje.

También, gracias a la gestión de Freddy Artilles y su esposa Mayra Navarro, profesora y narradora oral escénica, el títere se ha constituido en objeto de estudio en el Instituto Superior de Arte de La Habana y en la Escuela Nacional de Teatro. Así la Academia avala el conocimiento del oficio titiritero.



Dora Alonso (1910-2001). Foto Acervo Teatro de las Estaciones.

### Los autores

Desde que, en 1943, Modesto Centeno diera a la luz *La Caperucita Roja*, muchos son los autores que han engrosado el catálogo del teatro de títeres en Cuba. Dora Alonso, René Fernández, Esther Suárez, Freddy Artilles, Norge Espinosa, William Fuentes, Maikel Chávez, Ulises Rodríguez Febles, Blanca Felipe

y María Laura Germán son sólo algunos de los nombres de la extensa lista. Generalmente, los dramaturgos trabajan en estrecha colaboración con un director y un grupo de teatro. Dora Alonso fue eficaz colaboradora de los Camejo. Maikel Chávez sostuvo una intensa relación con Ariel Bouza y Teatro Pálpito. Norge Espinosa escribe para Rubén Darío Salazar y el Teatro de las Estaciones. René Fernández y William Fuentes crearon sus agrupaciones. Blanca Felipe tuvo su escuela en Los Cuenteros. Freddy Artiles, Esther Suárez y Ulises Rodríguez Febles son autores representados en toda la isla. La muy joven María Laura Germán comienza su carrera con el Teatro de las Estaciones.

Concursos como La Edad de Oro, del Instituto Cubano del Libro; el Casa, organizado por Casa de las Américas; y el Dora Alonso, del sello editorial Tablas-Alarcos, son algunas de las maneras de promover la dramaturgia titiritera. Se descubren autores y se publican sus textos.

### **El diseño**

Cuando se habla de teatro de títeres en Cuba, todas las miradas se enfilan a Zenén Calero, hoy diseñador del Teatro de las Estaciones, otrora de Teatro Papalote. A su mano prodigiosa, se debe la identidad visual del Taller Internacional del Taller de Teatro de Títeres de Matanzas. A su deseo de compartir el conocimiento con sus semejantes, le debemos la Galería-Estudio El Retablo, sitio de obligada referencia, la única galería cubana dedicada, exclusivamente, al teatro de títeres. Cada entrega de Teatro de las Estaciones me provoca asombro y felicidad por la inteligencia y la belleza con la cual Zenén interpreta el pensamiento teatral de su director, Rubén Darío Salazar. No me atrevo a mencionar nombres de discípulos de Zenén porque creo que todos los amantes del teatro somos sus seguidores. Después de ver la obra de Zenén, somos más conscientes de la importancia del diseño en el teatro de títeres, del poder de la imaginación, de cuán necesarios son el rigor y la constancia en la creación teatral.

Otros diseñadores contribuyen con su talento a realzar el teatro

de títeres. En el Guiñol de Santiago, José Guasch realiza una obra loable. Christian Medina, del Teatro de Títeres Retablos, diseña con inteligencia sus espectáculos. Grechen González concibe los diseños de Los Zahoríes. Los maestros René Fernández y Armando Morales también han hecho del diseño una fuente magistral.

### Las investigaciones

El teatro de títeres en Cuba ha propiciado el acercamiento de los investigadores y críticos a su cosecha. Para llegar a este estado de cosas, hubo que derrumbar prejuicios y promover la labor de los titiriteros, pero fue la calidad de las obras lo que movió el interés del público y de la crítica. Mucho influyó en este sentido la labor investigativa de Freddy Artilles. Me cuento entre los que, seducidos por su rigor y su sapiencia, enfocamos la atención hacia esta zona del teatro. Bastaría mencionar tres títulos publicados por Freddy para dar fe de su legado: *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*, de 1988; *Títeres, historia, teoría y tradición*, de 1988; y *De Macus a Pelusín, el títere popular*, de 2002.

Tal y como sucede con la dramaturgia, también los investigadores son gentes de teatro y trabajan con grupos, aquí no se concibe a un estudioso encerrado en una oficina, alejado de la práctica artística. A veces, son los titiriteros quienes indagan en la historia, revelan datos significativos de los teatristas o señalan hechos que habían pasado desapercibidos. Cada vez que se convoca a un evento teórico, son los titiriteros los que disertan sobre su oficio: actores y directores, diseñadores y dramaturgos, y los asesores de los grupos, que acompañan los procesos creativos desde su génesis hasta el estreno. Yudd Favier, Yamina Gibert, Danelis Diéguez son teatrólogas que investigan el arte de los títeres. Armando Morales ha dejado su testimonio y su pensamiento en libros como *El títere: ¿en la luz o en la sombra?*, del 2002. Carmen Sotolongo registró la trayectoria del Guiñol de Santa Clara en *Signos, sueños y manos del Guiñol de Santa Clara*. Yaqui Saíz, en *El juego de Yaqui*, plasma su experiencia en el oficio.

El títere es presencia constante en revistas como *La Gaceta de*

*Cuba y Tablas*. En el sitio digital *La Jiribilla*, se le dedican grandes espacios, y allí Rubén Darío Salazar tiene una columna, Retablo Abierto, que cada viernes trae detalles del devenir del teatro de títeres. En el Instituto Superior de Arte, se ha creado la Cátedra Freddy Artiles, que esperemos alcance grandes metas. En Sala Museo El Arca, en la Habana Vieja, se gesta el museo de los títeres.

### **José Martí en el teatro de títeres**

José Martí es una figura cenital en la historia de la América nuestra. Organizó la Guerra de Independencia de España y previó el carácter imperialista de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, creó una de las obras literarias más extraordinarias de todos los tiempos, tan grande es que el poeta Rubén Darío, al recibir la noticia de la caída de Martí en campaña expresó: “Maestro, qué has hecho”.

El Maestro dedicó buena parte de su intensa vida a formar a los hombres y mujeres que defenderían la plena libertad latinoamericana, y con tan noble fin escribió *La Edad de Oro*, una revista para los niños. Cuentos, relatos y poemas engrosan estas páginas, reservorio de eticidad a la cual acude el teatro de títeres cubanos en estos tiempos de guerras y desastres naturales, de intolerancia y de hambrunas, de egoísmos y altas tecnologías.

Aún se recuerda el montaje de *Sácame del apuro*, de Teatro Pálpito, inspirado en el cuento *El camarón encantado*, tomado de *La Edad de Oro*. Con texto de Norge Espinosa y Ariel Bouza, los personajes del teatro bufo cubano – la mulata, el gallego y el negrito – cuentan una fábula donde se castiga la ambición desmedida. *Abdala*, texto concebido expresamente para el teatro por un Martí de apenas 16 años, habla del amor infinito a la patria y de la necesidad de arriesgar la vida por la libertad. La puesta en escena de Armando Morales, en al cual compartió escena con Sahimell Coredero, quedó como referencia en el teatro cubano.

En los últimos tiempos, Martí regresa a la escena titiritera para niños con inusitada frecuencia. Podría mencionar la versión de *Nené traviesa*, de Teatro Drippy, o *Bebé*, basado en *Bebé y el*

*señor Don Pomposo*, de Teatro de Títeres Nueva Línea, en la cual los títeres hablan de eticidad, de generosidad y solidaridad, de la muerte y de la vida. El Teatro de las Estaciones teatralizó el que, tal vez, sea el más conocido de los versos de la *Edad de Oro*, *Los zapaticos de rosa*, que los niños cubanos recitan de memoria en los actos escolares. Pilar, una niña rica, descubre la pobreza e intenta, desde la cortedad de sus años, compartir con otra niña sus juguetes.

El Guíñol de Guantánamo es uno de los grandes animadores de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, que reúne a artistas que llevan su obra a las serranías de la región más oriental del país, sitios adonde no llega la señal de la televisión ni de la radio. La Cruzada parte de la ciudad cada 28 de enero, el día del natalicio del héroe, con su carga de amor y humanismo.

El ideario martiano, su credo de justicia y libertada, se impregna en los hombres y mujeres del futuro, a través del teatro de títeres. Para los niños, trabajan los titiriteros porque son, al decir de Martí, “la esperanza del mundo”.

### **Teatro de títeres en la Cuba del siglo XXI, una puerta al futuro**

La historia del teatro de títeres en Cuba pudiera leerse como una metáfora de la historia del país. En los años de 1960, fueron años de esplendor, al calor de la Revolución triunfante el 1° de enero de 1959, que marcó una nueva época para Cuba. Las fuerzas creativas encontraron, al fin, provechoso cauce. Surgieron grupos que se profesionalizaron y comenzaron a recibir un salario por su trabajo. Se abrieron sedes teatrales, salieron a la luz numerosos autores, y se fomentó un público para el teatro. Paradigmática es la obra de los hermanos Camejo y Carril, y también se sumaron nombres como María Antonia Fariñas y Roberto Fernández, entre otros muchos.

El esplendor de 1960 se truncó por la intolerancia y la burocracia en 1970, doloroso recuerdo es el de la quema de muñecos que tuvo lugar en el Guíñol Nacional, pero los títeres

sobrevivieron. En 1970, se hacía teatro de títeres, y nuevas figuras surgían, se fundaban nuevos grupos, de los cuales sólo permanecen Los Zahoríos y Los Cuenteros. Fue una década donde se desarrollaron muchas acciones pedagógicas, a partir de la creación del Departamento de Teatro para niños del Ministerio de Cultura. El año 1980 trajo buenas nuevas a los títeres: festivales como el de Cienfuegos en 1987 y publicaciones como el *Método de manipulación y trabajo del actor*, del maestro René Fernández, libro de imprescindible conducta para los teatristas; la inserción del teatro de títeres en el sistema de enseñanza, y la posibilidad de crear nuevos proyectos de creación, lejos de los grandes colectivos.

En 1990, el país se estremeció. El derrumbe del muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética nos trajo el Período Especial en tiempos de paz, en el cual la cotidianidad se volvió extremadamente difícil, dada las carencias de alimentación, transporte público, energía eléctrica, etc. Muchas personas abandonaron el país en busca de mejoras de vida. Los que permanecimos debimos extraer fuerzas y energías para sobrevivir y seguir haciendo teatro, una zona de la cultura cubana que floreció en aquellos tiempos duros, porque el público encontraba en las tablas una reserva de espiritualidad. Extraordinarias eran las funciones que concluían con luz natural, porque se cortaba, sin previo aviso, la energía eléctrica. Prodigios crearon los titiriteros haciendo sus muñecos, dada la escasez de materiales. Y fueron tiempos donde prevaleció la solidaridad entre los titiriteros, entre la gente de teatro, entre los cubanos todos.

René Fernández y Teatro Papalote lanzaron la primera convocatoria al Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas. Surgieron grupos como Teatro Pálpito y Teatro de las Estaciones, y mucha juventud se sumó a las filas titiriteras: Santiago Bernal, Luis Enrique Chacón, Yanisbel Martínez, Fran Daniel Suazo. El éxodo de muchos llevó el talento cubano por el mundo, pero el público de la isla se ha perdido sus creaciones.

El siglo XXI encuentra al teatro de títeres cubanos con



gran reconocimiento por parte del público y de la crítica. Aún queda mucho camino por recorrer, como el tratamiento de temas que atañen a la contemporaneidad; o en la incorporación de conocimientos técnicos e intelectuales, necesarios para la profesión. También falta constancia para sostener logros alcanzados y osadía para derrumbar obstáculos que impiden la creación. Falta continuar la labor investigativa emprendida por Freddy Artiles, y hay que dinamitar la estructura de los viejos grupos para emprender nuevos caminos. La aparición del libro *Mito, verdad y retablo: el Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril* abre una etapa superior de las investigaciones, que permite repensar lo que hemos hecho hasta hoy y cuánto nos falta aún.

El Teatro Pálpito llevó a escena *Con ropa de domingo*, una versión de Maikel Chávez del cuento *El cangrejo volador*, de Onelio Jorge Cardoso, uno de los autores más versionados en el teatro de títeres cubanos. La puesta en escena de Ariel Bouza resaltaba el empeño de los protagonistas por alcanzar sus aspiraciones. Como aquel cangrejito al que le salían alas para llegar a las nubes, o como el niño Guirito, que abandonada la finca donde nació para ser titiritero, el teatro de títeres de Cuba debe laborar para que sus aspiraciones humanistas alcancen altos vuelos.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTILES, Freddy. *De Macus a Pelusín, el títere popular*. La Habana: Gente Nueva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Títeres, historia, teoría y tradición*. Zaragoza: Teatro Arbole Cultural Caracola, 1998.
- JARNE, Gloria. *El libro de la selva*. Madrid: Anayna, 2011.
- MORALES, Armando. *El títere: ¿en la luz o en la sombra?* La Habana: Unión, 2002.
- FERNÁNDEZ, René. *La Jiribilla*. *Revista de cultura cubana*. Nº

593. La Habana: Jiribilla Publicaciones, 2012.
- SAÍZ, Yaqui. *El juego de Yaqui*. La Habana: Alarcos, 2012.
- SALAZAR, Rubén Darío; ESPINOSA, Norge. *Mito, verdad y retablo: el Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*. La Habana: Unión, 2013.
- SOTOLONGO, Carmen. *Signos, sueños y manos del Guiñol de Santa Clara*. La Habana: Alarcos, 2012.

# Jugando con los dioses o la Fiesta de la Palla A la memoria de Mireya Cueto

Fernando Moncayo  
La Rana Sabia Títeres (Ecuador)



*La Palla, celebración de Alangasi. Ecuador. Foto de Corporación La Rana Sabia.*



*El pingullero. La fiesta de la Cosecha. Foto de Colectivo Audiovisual Espectral.*



*Toro de Madera, ofrenda simbolizando el arado de la tierra. La fiesta de la Cosecha. Foto de Colectivo Audiovisual Espectral.*

**Resumen:** Estudio sobre de la presencia de títeres en manifestaciones populares, sacras y religiosas en América Latina; sobre la mezcla, la simbiosis y la yuxtaposición de culturas en la región, lo que resulta en manifestaciones como el Inti-Raymi, fiesta del sol, del solsticio de verano y da la colecta, como hoy es realizado por los pueblos descendientes de las culturas antiguas del Ecuador. El texto apunta la presencia de diversos títeres, bailarines mascarados y más detalladamente el análisis del títere-máscara La Palla.

**Palabras-clave:** América Latina. Ecuador. Títeres populares. La Palla.

**Abstract:** This is a study about the presence of puppets in popular, sacred and religious manifestations in Latin America. It highlights the mixing, symbiosis and juxtaposition of cultures in the region, which result in manifestations like that of Inti-Raymi, the festival of the sun, the summer solstice and of the harvest, as is conducted today by the descendants of the ancient cultures of Ecuador. The text points to the presence of various puppeteers, masked dancers and in greater detail analyzes the La Palla mask-puppet.

**Keywords:** Latin America. Ecuador. Popular puppets. La Palla.

Son innumerables, en América Latina, las fiestas sacras y religiosas populares que incluyen títeres en su expresión. En unas, los muñecos constituyen el centro de la fiesta; en otras, son meros asistentes o personajes secundarios.

En la mayoría de los casos al ser catalogados, por investigadores

o profanos, no son denominados como “títeres”, sino que reciben el nombre de la función, del papel que representan: “Doña María”, “La Palla”, “El torito”. Todos los personajes están inmersos en la expresión colectiva festiva.

Es un fenómeno aparte, para ser analizado en otro momento, el artista individual que deambula de mercado en mercado o en las casas de los grandes señores, presentando su espectáculo en pos de algunas monedas. Fenómeno que no es tan contemporáneo como podríamos suponer, pues un caso similar ya se presentaba en los Tianguetz<sup>1</sup> aztecas, según nos describe Sahagún.

El que hace salir o saltar a los dioses es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban el él. Van saliendo unos como niñitos. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer; su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su bragero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan, representa lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez; luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses”. (SAHAGÚN, 1997, p. 906).

Y no sabemos todavía con exactitud si el personaje enmascarado que porta un títere de guante en su mano izquierda, representado en la estela Maya de Bilbao, Guatemala, hace 700 años, andaba solitario o pertenecía a un ritual en donde los hombres, los muñecos y los dioses actuaban y bailaban para que florezcan las cosechas, las lluvias sean propicias o simplemente porque la francachela y el regocijo han constituido siempre elementos fundamentales de la humanización.

Luis E. Valcárcel, en su magnífica introducción al libro sobre

<sup>1</sup> Se denomina a los mercados en México y Centroamérica. Según el antropólogo Alfredo Costales, la palabra es de origen cayapa-colorado (zona central del Ecuador).

fotografías de Pierre Verger, nos habla de más de doscientas danzas actualmente existentes entre los pueblos andinos. Muchas de ellas, de origen precolombino, y otras que han asimilado elementos europeos transformándolos, de tal manera, “[...] que sólo los profesionales de la investigación etnológica podrán descubrir lo de tal modo embozado” (VALCÁRCEL, 1951, p. 10).

Y si bien hablamos de danza, al hacerlo nos referimos a la fiesta toda, pues, entre los pueblos indígenas y negros de América, la expresión dramática es total y comprende la integración de múltiples disciplinas. La danza, música, teatro, títeres, el juego como la gastronomía y pirotecnia están presentes en ella.

Para los pueblos indígenas de América, la concepción del mundo y de la vida es total. El cosmos es unicidad trascendente y comprometedor, el tejido cósmico, de que hablan los mayas, en el cual estamos inmersos inevitablemente.

### **La fiesta como tiempo inmemorial**

De allí que la fiesta es una condensación de las culturas. “Alrededor de la fiesta gira todo el universo: dioses y hombres se aproximan y estrechan, en el tiempo y en el espacio”. (VALCÁRCEL, 1951, p. 17).

La fiesta es la ritualización de la existencia. Ejercicio que se da en el plano complejo de lo sagrado, de lo trascendente; en la fiesta el individuo se entrega a la “orgía colectiva” sufriendo a la vez la catarsis liberadora de sentirse poseído. La ritualización sagrada, que constituye la fiesta, le permite como individuo encontrar un puesto en la búsqueda cosmogónica; ser alguien en el mundo irreal de la ruptura cotidiana; ser reconocido en la extroversión de los sueños y anhelos ante los demás y ante sí mismo (MONCAYO, 2012, p. 79).

Pero la fiesta es ruptura. Es un paréntesis que buscan los pueblos en su trajinar diario para sentir que “todo cambia”; que “otro mundo”, el de la utopías y las igualdades sociales, es posible. Máxime si la expresión festiva está unguada de lo sagrado.

Si se constituye en un puente frenético hacía los dioses: en un reencontrarse con las divinidades construyendo un espacio libertario.

Trasgresión es la palabra que más se acomoda a este suceso: los tímidos se tornan comunicativos; los pobres se sienten poderosos y tratan de igual a igual a sus congéneres. Patronos y vasallos desaparecen en esa transposición del tiempo en donde los mitos primordiales no son recordados, sino vividos, actuados. Lo cosmogónico se apodera de los individuos y de la comunidad. La memoria deja de ser tal para convertirse en presente activo. En cada fiesta ritual, se vence a la muerte, y la huesuda señora o se incorpora al jolgorio – como en el caso mexicano – o tiene que retirarse al rincón de un tiempo en el cual no tiene cabida.

Pero la fiesta no solamente se remite a los mitos. En el rito – como lo anota Bricker (1986), en sus análisis sobre los carnavales tzotziles – se cuestiona aspectos históricos y conflictos étnicos. No ven nada extraño en mezclar la pasión de Cristo con la conquista de México o disputas del siglo XIX. Existen ciertos temas comunes a todos los momentos históricos y son estos temas los que se representan durante la fiesta. El tiempo diverso se actualiza, no existiendo lugar para la individualidad. El héroe de un conflicto es héroe de todos los conflictos.

### **¿Y los muñecos?**

Pero nos preguntamos: ¿por qué los muñecos? ¿Qué motiva o suscita la participación de figuras animadas en estas festividades?

Nos vemos para conocernos. Es más, siguiendo a Hegel, lo conocido, por no ser reconocido, no es conocido. En el permanente juego de lo sensible a la conciencia, nos apuntalamos en instrumentos materiales – en este caso, el muñeco animado – para no extraviarnos en el laberinto de las especulaciones.

En el aspecto de las culturas, desde los clanes primitivos, se ha buscado la protección de fenómenos, elementos o seres naturales que ayuden a sobrellevar una existencia incierta. Es lo que conocemos como totemismo: el anhelo de no perder nexos



con la naturaleza o el ser pertenecientes a esta, aceptando su fuerza o poder; sujetados o subyugados a los animales de la selva, las plantas, los volcanes o los fenómenos naturales, convertidos en símbolos, que los grupos sociales – de acuerdo a su hábitat o su historia – consideran más relevantes. No es únicamente un someterse. Es una alianza que confiere poder y cohesiona al grupo, otorgándole identidad.

En Mesoamérica, en la cultura Nahual, se llama tonal o nagual a la contrapartida humana en el mundo animal. Son célebres las máscaras que representan el rostro de la persona con una animal en su parte superior o anverso. Con ellas, se danza y participa en las ceremonias desde tiempos inmemoriales. Conjugados con la naturaleza, los celebrantes se integran al torbellino del rito, viviendo los mitos, en un acontecer que no corresponde a pueblos llamados “primitivos”, sino a la humana necesidad de no perder los orígenes. De esta última actitud, emergen en las fiestas populares contemporáneas los osos y los tigres; los monos y los venados; las serpientes y las raposas.

### **Corpus Christi e Inti Raymi**

Durante el mes de junio, se conmemora en el mundo cristiano el Corpus Christi, celebración que en la región andina coincide, con pocos días de diferencia, con el **Inti Raymi**<sup>2</sup>, que es la fiesta del Sol, de las cosechas, del solsticio de verano.

Los indígenas más tradicionales ritualizan este momento en sus propias chacras, en sus **llactas**<sup>3</sup>. Bajo el sol y apegados a la tierra. Allí cantan y allí danzan. Sin mayor parafernalia. En comunión directa con el maíz y los frutos de la **pachamama**<sup>4</sup>.

En los centros poblados, se ha dado un sincretismo muy interesante al fusionarse las dos celebraciones. Lo **kitu cara**<sup>5</sup> y lo inca

<sup>2</sup> Fiesta del Sol y de las cosechas. Posiblemente, su origen se remonta a épocas anteriores al Incario.

<sup>3</sup> Llactas: actualmente, se denomina al terreno familiar utilizado en la siembra y cosecha. Antiguamente, se refería al pueblo o comunidad en donde convivían uno o varios ayllus.

<sup>4</sup> “Divinidad que en la teogonía inkaika representaba a la tierra” (KOWII, 2006, p. 82).

<sup>5</sup> Pueblo que habitó la zona en estudio cientos de años antes de la conquista incaica.

se hacen presentes en la celebración cristiana, impregnándola – yo diría casi subyugándola – a una cosmogonía telúrica y milenaria.

Es lo que vamos a ver en la celebración de Alangasí, provincia de Pichincha, en Ecuador. Durante tres días, las comunidades – o barrios – se organizan bajo un esquema y adjudicación de roles que data de un año atrás. En el primer día, se arman los “castillos” – estructuras de **carrizo**<sup>6</sup> con símbolos cristianos y locales que remiten a elementos de la naturaleza. Todo esto mientras los **rucos**<sup>7</sup> danzan pisoteando los carrizos. El **pingullero**<sup>8</sup> no deja de tocar, y se reparte una comida comunal elaborada con productos cosechados en el cerro cercano, el Ilaló. Al atardecer, danzan hacia la plaza central y colocan el castillo en uno de los cuatro sitios asignados con anticipación. Al otro día, se hace presente **La Palla**: títere de tres metros construido con armazón de carrizo, cubierto de tela blanca y adornos que remiten a símbolos precolombinos: el Sol, la Luna, y una **ashanga**<sup>9</sup> a la espalda y plumas en la cabeza en clara alusión a pueblos ancestrales de la región amazónica. La cara de La Palla es construida en base al tronco del **penco**<sup>10</sup> (planta de la familia de las cactáceas, originaria de América). En algunas ocasiones, se confecciona también **El Pallo**, que viene a constituirse, en la pareja, el marido o el acompañante de La Palla. Esto tendría relación con el **Yanantín**<sup>11</sup> o dualidad complementaria que constituye la primera ley del pensamiento andino.

<sup>6</sup> Planta gramínea utilizada para construir cielos rasos, originaria de España.

<sup>7</sup> Rucos: en quechua viejo, antiguo, de tradición.

<sup>8</sup> Pingullero: músico que toca una flauta pequeña hecha de carrizo llamada pingullo.

<sup>9</sup> Ashanga: canasto grande tejido con fibras vegetales en donde los habitantes de la región amazónica transportan sus productos.

<sup>10</sup> Planta de la familia de las cactáceas, originaria de América. De sus hojas, se extrae una fibra blanca llamada cabuya, que sirve para confeccionar sogas o costales. En la base, se asienta un líquido dulce que al fermentar la torna bebida embriagante. En México, fabrican el pulque. En Ecuador, se denomina chahuarmisque, o sea, “bebida dulce”.

<sup>11</sup> Yanantín: dualidad complementaria. Primordial concepto en el pensamiento andino según el cual las cosas existen paritariamente. “Bien y realidad así como hombre y naturaleza [...] no son conceptos separados, sino están juntos en vínculo o Yanantinkuy” (LAJO, 2004, p. 112).

El segundo día, con La Palla en el centro del grupo, **músicos y los diversos danzantes (haya humas<sup>12</sup>, osos, sacharrunas<sup>13</sup>, mayordomos, curiquingues<sup>14</sup>, yumbos<sup>15</sup>)** ingresan a la plaza principal del pueblo precedidos de estruendosos cohetes. Durante la mañana, dan varias vueltas (sacralizando el espacio), repitiendo una danza en forma de caracol y lanzando expresiones en **quechua**<sup>16</sup>. Los rucos llevan ofrendas en la mano izquierda representando toros, mazorcas de maíz, flores o frutos de la zona. Previamente, han colocado, frente de cada castillo, un altar con el santo patrono de su barrio.

Al mediodía, cuando suenan las campanas y el sacerdote invita a la misa, La Palla y sus acompañantes se retiran hacia otro lugar. Para algunos danzantes, esto es un signo de solidaridad con su pueblo, pues en la Colonia española y primeros años de la República, a los indígenas no se les permitía ingresar a la iglesia durante la misa. Tenían que escucharla y seguirla desde la parte de atrás del templo. Luego de la misa, el sacerdote recorre cada uno de los altares elevando la custodia hacia el cielo. La Palla se inclina reverencialmente.

“Cuando taita cura levanta al Sol, la tierra se inclina”, dirían los indígenas en clara alusión a la custodia que, desde la Conquista española, tiene forma de sol.

El domingo siguiente, se realizan “las octavas”, que para muchos de los actores tiene un trasfondo triste. Es la despedida; es tornar a la cotidianidad; no se sabe “cuántos de nosotros ya no estaremos aquí”, expresaría un danzante con melancolía.

El antiguo juego de la fiesta y la muerte.

Durante las octavas, se baila con mayor fuerza y se realizan

<sup>12</sup> Haya-huma: cabeza de espíritu. Danzante con dos caras.

<sup>13</sup> Sacharruna: hombre-monte. Danzante cubierto de musgo y frutos.

<sup>14</sup> Curiquingues: ave sagrada para los gobernantes incas. Danzantes disfrazados con pico y alas.

<sup>15</sup> Yumbos: denominación generalizada en la Sierra Central para los habitantes del oriente o región amazónica.

<sup>16</sup> Cotidianamente, los habitantes de la zona niegan conocer el idioma quechua. Sin embargo, cuando suben al cerro o participan de las fiestas se expresan en esta lengua tan antigua. Problemas del colonialismo que todavía no se supera ni objetiva ni subjetivamente.

juegos tradicionales como el **curiquinga**<sup>17</sup> y el **tejido de las cintas**<sup>18</sup>. Al final de la tarde, los rucos reparten naranjas entre los parroquianos como un signo de generosidad y reciprocidad.

### La Fiesta de la Cosecha

No solamente La Palla – como madre dadora de los frutos de la tierra – sino también los otros personajes nos remiten a una fiesta eminentemente agrícola.

Los **Sacharrunas**, vestidos de musgo y frutos, con careta de alambre, son, etimológicamente, los hombres montes. Representan el espíritu de la selva, de la vegetación. Los osos y los monos que, sujetados con largas cadenas, asustan a los concurrentes, constituyen reminiscencias de animales cuya presencia era cotidiana en tiempos pretéritos. Los **Yumbos**, con sus cuerpos pintados, **shigra**<sup>19</sup> terciada y plumas en la cabeza, nos hablan de épocas no tan remotas – esto se daba hasta la primera mitad del siglo pasado – en las cuales los pueblos de la serranía practicaban un intercambio de productos con los Quijos de la región amazónica. La presencia del mayoral, látigo en mano y acémila cargada de maíz, constituye una caricaturización de los hacendados y sus representantes.

Los **Aya-humas** o “cabeza de espíritu” son personajes característicos de la Sierra Central ecuatoriana. Mimos portadores de una vestimenta que no ha sufrido alteración alguna en los últimos 40 años: “Lleva máscara, camisa amarilla, pantalón bombacho de tela floreada [...]” Su máscara se caracteriza por tener dos rostros “[...] con dos agujeros que corresponden a los ojos y uno horizontal a la boca [...] En la cúspide de la cabeza, en la unión de los dos pedazos de la máscara, hay una hilera de cachos rosados, blancos y celestes embutidos de algodón”, describía Carvalho Neto en 1973. Este bellissimo personaje significa, según Narciso Conejo,

<sup>17</sup> Juego de habilidad que consiste en recoger con la boca un vaso con chicha, colocado en el suelo, sin utilizar las manos.

<sup>18</sup> El juego consiste en tejer cintas de colores en un palo central, danzando al compás de la música del pingullero. Juego de carácter cosmogónico.

<sup>19</sup> Shigra: bolso pequeño tejido en lana o fibras vegetales.

“[...] la mitificación del ser, la simbiosis entre el ser humano y los diferentes poderes, dioses, que intervienen en la fiesta” (CONEJO, 1991, p. 45). “Es la personificación espiritual de la Pachamama.” (CACHIGUANGO, p. 135), afirmarí­a otro intelectual indígena.

Las ofrendas que los rucos portan en la mano – ya lo anotamos – simbolizan animales y productos de la zona. Los toros de madera, fabricados tradicionalmente por familias de talladores que desde tiempos antiguos se han destacado en este oficio, simbolizan el arado de la tierra – o sea, al acto de trabajarla – sin ocultar el hecho de que poseer ganado vacuno es signo de riqueza para los campesinos de la zona.

Muchos rucos portan serpientes de madera. La connotación que este anfibio tiene en el mundo andino se contrapone al concepto cristiano. Para los incas, las serpientes representaban la sabiduría vinculándolas con las fuerzas del inframundo y relacionándolas con la muerte y el renacer de las semillas y la vida.

Otra ofrenda siempre presente es el maíz, planta americana ancestral que conserva un carácter sagrado para muchas culturas. Recordemos que en el *Popol-Vuh* el hombre verdadero es construido de maíz, y en muchas leyendas nos hablan de la permanente relación de esta gramínea con la vida de las comunidades.

### **La música y la danza**

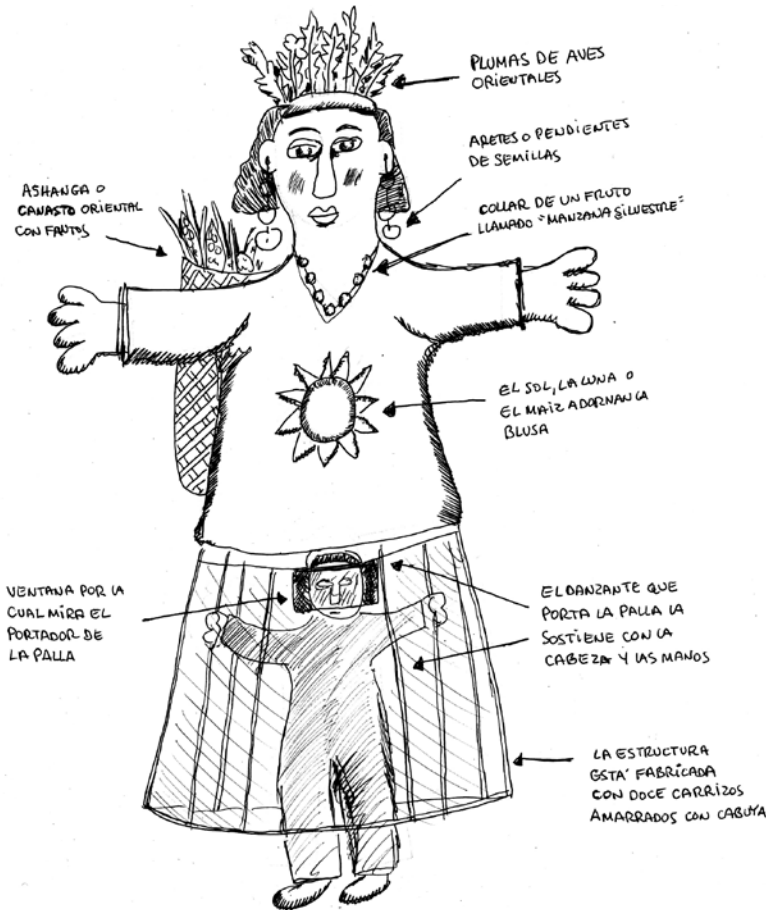
También la música y la danza nos remiten a una ritualización de los dones de la naturaleza. “Nuestro baile es al agua y al viento”, dirían algunos viejos “rucos”, corroborando la presencia de una cultura anterior a los incas que rendía tributo a estos elementos. El paso particular de este grupo es un brinco ligero, cruzando una pierna por sobre la otra, dando luego dos brincos cortos.

Los rucos tienen una coreografía repetitiva que consiste en formar dos columnas largas, encabezadas siempre por los cabecillas, seguidos por las personas de mayor edad guardando siempre un orden generacional. Danzan en círculos envolviendo a La Palla y al pingullero en lo que algunos autores han encontrado un sentido heliolátrico, puesto “[...] que el astro rey, en su recorrido anual, semeja describir

la figura de una madeja” (MORENO, 1972, p. 208).

Predomina la música de pingullo (flauta de carrizo), que, junto al pequeño tambor, constituye lo que se ha denominado **la mama**<sup>20</sup>. Con frecuencia, también se toca el **rondador**<sup>21</sup> o **la Palla**<sup>22</sup> y, en algunas ocasiones, como entre los yumbos, el violín.

### Algo más sobre el títere La Palla



*La Palla.* Dibujo de Fernando Moncayo.

<sup>20</sup> Se denomina “mama” al conjunto de pingullo y tambor, generalmente tocados por una sola persona, llamada “pingullero”.

<sup>21</sup> Instrumento musical parecido a la flauta de pan, formado por una serie de cañutos de carrizo.

<sup>22</sup> Pequeño rondador que cabe en la mano.

Ya describimos sus rasgos generales. Ahora, tratemos de ahondar en su significado y en su origen.

Un mito muy antiguo cuenta que, durante el diluvio, el cerro Ilaló se elevó por encima de las aguas salvando a su pueblo. Diez años después, los sobrevivientes, agradecidos, resolvieron instituir la fiesta. De la cumbre más elevada, bajarían La Palla, El Pallo, los rucos, los sacharrunas, los pingulleros y los haya-humas. En su peregrinar, se detendrían en vertientes y quebradas, consagrándolas con la música y el canto, hasta llegar a una planicie conocida como Agasí, en donde se ubica actualmente el poblado de Alangasí.

La Palla y El Pallo, según el mito, son vestidos de blanco, color que representa, para la cultura quitu, el chayshuk-pacha o el mundo espiritual de los ancestros. Palla, en el incario, eran las damas principales ligadas a las familias dominantes: “Mi madre, la Palla Doña Isabel, fue hija del Inga Huallpa Tópac”, nos cuenta Garcilaso de la Vega. (DE LA VEGA, 2009, p. 25).

De allí que algunos consideren al títere La Palla como representación o alegoría de estas. Antiguos informantes sostienen, en cambio, que el nombre primigenio de la muñeca no era Palla, sino Pacha, que en lengua quichua significa “tierra”, pero la tierra que procrea, que protege, que ampara, que sustenta. También Pacha puede significar comarca o región. Su concepto abarca el tiempo y el espacio que no se detienen en el campo eminentemente material.

Esto explicaría su aparición en la Fiesta del Sol y la Cosecha, impregnada de símbolos agrarios. Como títere gigante, La Palla se relaciona con los muñecos existentes en diversos países de América. En Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, reciben diferentes denominaciones, sin embargo su simbología no es la misma. Unos están inmersos en los carnavales, otros, en eventos abiertos, multiculturales, como en Nicaragua.

En Pujilí, Ecuador – durante Corpus Christi – se da la actuación de “el gigante” y “la gigantona” contruidos, igualmente,

con estructura de carrizo. Sin embargo, el papel que representan es diametralmente opuesto al de La Palla.

El gigante y la gigantona hacen las veces de bufones y, con una “[...] máscara de horripilantes facciones” (COSTALES, 1982, p. 128) persiguen a la muchachada.

El pintor Juan Agustín Guerrero (1818-1880) nos deja en su *Libro de pinturas* una hermosa acuarela de “la giganta” que participaba en diversas fiestas en la ciudad de Quito. La estructura de su cuerpo, las dimensiones y la abertura en la falda, para que pueda mirar el porteador, la asemejan a La Palla. Se diferencia en el rostro de tipo negroide y en el niño con sombrero que lleva a la espalda. Para algunos danzantes, La Palla rememora la época de los gigantes para los cuales los mastodontes eran sus animales de carga. Este planteamiento se sustenta en los hallazgos arqueológicos y paleontológicos que ubican a la zona del cerro Ilaló como el asentamiento de la cultura lítica más antigua de Ecuador.

Igualmente, en 1928, en la quebrada Callewayco – uno de los sitios visitado por La Palla en su primigenio peregrinar –, se encontraron los restos de un mastodonte casi completo que, al estar junto a utensilios de cerámica, puntas de lanzas y vestigios de fogatas, suscitó una controversia científica, no dilucidada hasta la actualidad, sobre la convivencia de los seres humanos con este animal que se consideraba extinguido antes de su aparición.

En la primera mitad del siglo pasado, al construir unas piscinas de aguas termales, se hallaron esqueletos de personas de más de 2 metros de altura, dando pábulo a la existencia de gigantes como lo planteara el Padre Juan de Velasco en el siglo XVIII.

### **Preguntas sin respuestas**

Todas estas interpretaciones nos permiten objetivar que estamos ante una festividad y una tradición impregnadas de vertientes culturales. ¿Dónde comienza lo cristiano y donde termina lo indígena? ¿Esto último es quitu-cara o incaico? Las culturas se construyen en la simbiosis, en las mezclas y yuxtaposiciones.

Jean Duvignaud nos recuerda que la cultura “[...] no es



un sistema definido, que cristaliza o coagula una realidad en movimiento, sino un engendramiento continuo de relaciones que ponen en tela de juicio los ideales fijados” (DUVIGNAUD, 1977, p. 34).

Las culturas se dinamizan con las trasgresiones, con el juego, el arte y el humor.

La Fiesta de La Palla es, indudablemente, un ritual sacro<sup>23</sup>. Vive un tiempo inmemorial, pero, al ser una expresión popular, se carga de utopías y sueños contemporáneos. Allí se burlan de los militares que marchan con movimientos mecanizados, y se ridiculiza a los hacendados y a los poderosos. La máscara, el disfraz, permiten el anonimato dando paso libre al sarcasmo. Pero es la presencia de La Palla y los rucos lo que le da sentido a la totalidad.

Todo converge a reconstruir el cosmos. A equilibrar la vida comunitaria a través del rito agrario, o sea, para los indígenas, el rito de la vida. El habitante andino “[...] no antropomorfiza al cosmos, sino cosmogoniza su paridad” (LAJO, 2006, p. 48).

Considero que La Palla constituye uno de los títeres populares más antiguos de América, valiosamente inmersa en una ritualización que año tras año permite a la comunidad de Alangasí renovarse en la afirmación de sus raíces.

Y el Ilaló – cerro sagrado – vigila para que esto se cumpla.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGULLOL, Rafael. *Aventura, una filosofía nómada*. Barcelona: Plaza Janes Editores, 2000.
- BOTERO, Luis Fernando; CONEJO, Narciso; y otros. *Compadres y Priostes*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1991.
- BRICKER, Victoria. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. México: F.C.E., 1986.

---

<sup>23</sup> Llamo “fiesta sacra” a la que no está enmarcada en una sola religiosidad, sino que conlleva distintas cosmogonías.

- CACHIGUANGO “KATSA”, Luís Enrique; PONTON, Julian. *Yakumama, la crianza del agua*. Quito: Ministerio de Cultura Ecuatoriana, 2010.
- CARVALHO NETO, Paulo de. *Diccionario de folklore ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- COSTALES, Piedad; COSTALES, Alfredo. *El Quishihuar o el árbol de Dios*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982.
- DE LA VEGA, Garcilasso. *Historia General del Peru*. Lima: SSG, 2009. (Versão digital)
- DUVIGNAUD, Jean. *El lenguaje perdido*. México: Siglo XXI, 1977.
- KOWI, Ariruma. *Diccionario de nombres kichwas*. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2006.
- LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan, la ruta inka de sabiduría*. Quito: Abya-Yala, 2006.
- MONCAYO, Fernando. *La fiesta que bajó del cerro*. Quito: inédito, 2013.
- MORENO SEGUNDO, Luís. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1997.
- VERGER, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

# Impresiones sobre el teatro de títeres en México hoy

Carlos Converso  
Universidad de Vera Cruz (México)





Páginas 170 e 171 (acima): *Manipulaciones* (2011). Direção de Carlos Converso. Foto de Raúl Suazo.



*Otras Manipulaciones* (2012). Direção de Carlos Converso. Foto de Raúl Suazo

**Resumen:** El teatro de títeres en el México de hoy, una interpretación. Intento de señalar y dar cuenta de ciertos aspectos que presenta la situación actual en la que se encuentra el teatro de títeres en México comparándolo con algunos momentos representativos y emblemáticos de nuestra historia sobre el arte de los muñecos, con el doble propósito de dar alguna información sobre el pasado, pero también elementos que permitan comprender el presente. Apunte de debilidades y fortalezas que nos caracterizan.

**Palabras-clave:** Historia del teatro. México. Teatro de Títeres.

**Abstract:** This paper offers an interpretation of puppet theater in Mexico today. The object of the text is to highlight and account for certain aspects that present the current situation in which puppet theater is currently found in Mexico, comparing it with some representative and emblematic moments of our history about the art of puppetry, with the dual purpose of providing information about the past as well as elements that allow understanding the present. It indicates weaknesses and strengths that characterize us.

**Keywords:** History of theater. Mexico. Puppet Theater.

El panorama que ofrece el teatro de títeres hoy en México, a pesar de ser el de los titiriteros un gremio reducido, es relativa-

mente nutrido de espectáculos y obras diversas, variadas en técnicas y propuestas escénicas donde se implementan diferentes estrategias para llegar a públicos diversos, particularmente audiencia infantiles o familiares. Enmarcado esto en una amplia gama que va del teatro ambulante del titiritero solista, cargando con una producción mínima, a los espectáculos, que son los menos, de gran formato para salas equipadas con todos los recursos técnicos, pasando por las propuestas de tamaño mediano con elencos pequeños, que son los más numerosas, y que están diseñadas para desplazarse y presentarse en espacios y condiciones diversas. Todo ello inmerso en un medio donde la política cultural no parece favorecer el surgimiento y consolidación de este tipo de manifestaciones artísticas. En mi opinión, el panorama del teatro de títeres actual en México presenta un cuadro complejo y contrastado de situaciones y factores que no permiten una lectura fácil. En un enunciado conciso y puesto de una manera cruda y poco amable, y con todo el riesgo que implica una generalización, diría que los titiriteros en México estamos pasando por un período de poca claridad en objetivos y dirección. Y no porque sea necesario definir una misión ideológica y trascendental que nos guiará por los difíciles tiempos que vivimos, sino que sencillamente no sabemos qué teatro queremos hacer, qué obra representar, qué tipo de títeres usar, qué modalidad escénica o bien queremos todo; nos abrazamos a un universo de posibilidades que paradójicamente se esfuman en un vacío de sentido.

¿Qué ha pasado con los títeres? ¿Por qué estamos en este punto? Si es que hay algo de verdad en esta afirmación. En un afán de encontrar respuestas, no podemos dejar de preguntarnos, frente a ciertos momentos ejemplares en la historia de los títeres en México, cómo es que se dan esos fenómenos con tantos aciertos y valores artísticos.

Es imposible, al dirigir la mirada hacia atrás, no detenerse en el extraordinario acontecimiento que constituyó la Compañía Nacional de Automatas Rosete Aranda (1835-1942), cuyo único

símil fue la emblemática de Vittorio Podrecca. Durante un período de más de cien años, a lo largo de los cuales pasó por diferentes momentos y transformaciones, considerando que era una empresa de carácter familiar con un tenaz espíritu frente a la adversidad y devoción a toda prueba por el arte de los títeres, debió adaptarse e innovar ante las variaciones que imponía el paso del tiempo y los acontecimientos del país. Estamos hablando de una época de grandes cambios: la industrialización y el progreso, la revolución y las reformas. Aún así, la Compañía Rosete Aranda logró crear un extenso programa de obras y estampas (más de 400) en repertorio con un patrimonio fabuloso de figuras talladas en madera que superaba las cinco mil, así como una estructura de funcionamiento que requería hasta 200 empleados en distintas tareas. En su larga existencia, alcanzó a recorrer toda la República Mexicana, el sur de Estados Unidos y Centroamérica. Uno de los logros más sobresalientes de este teatro de títeres es sin duda el aspecto plástico, la factura de estos muñecos, tanto desde el punto de vista de la construcción como de la imagen que representa al personaje. Aquí convendría apuntar de pasada que México es una tierra de grandes talentos para las artesanías y los trabajos manuales. La pregunta frente a este increíble acontecimiento que constituye la Compañía de los Rosete Aranda es ¿cómo surge y perdura tanto tiempo una empresa de esta naturaleza cuando no hay ningún antecedente consistente que permita entender su aparición?

¿Qué mantiene unida a esta familia después de tres generaciones en torno a las marionetas? Dar respuesta a esta pregunta nos obligaría a un estudio minucioso y puntual, lo cierto es que dejan un gran legado y marcan un gran influencia, quizás no tanto en la continuidad de una técnica (marionetas), pero sí en una forma de teatro que contribuye a la consolidación de una de las formas más representativas del teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX: el teatro de carpa y de revistas, en las que florecen otras compañías de marionetas, no tan famosas

como la primera, pero igualmente importantes.

Las transiciones entre una y otra época, que aparecen como los períodos más brillantes y destacados, no se dan de una manera abrupta, el fin de un momento y el inicio de otro son paulatinos y continuos. Así, mientras se diluye y pierde fuerza el fenómeno de los Rosete Aranda, comienza a gestarse otro proceso que ocupa el período que va de los años treinta a los sesenta, conocido como la época de oro del Guiñol de Bellas Artes.

A comienzo de la década de 1930, un grupo de escritores, músicos, pintores y escultores decidieron formar el primer grupo de teatro guiñol mexicano. Artistas de la talla de Germán y Lola Cueto, Germán Litz Azurbide, Silvestre Revueltas, Angelina Beloff, entre muchos más. En un inicio, trabajaban con marionetas, pero pronto se dieron cuenta de que la marioneta resultaba demasiado costosa y de difícil fabricación, por lo que el títere de guante —el guiñol— vino en su relevo. Las autoridades de ese momento reconocieron el potencial de esta iniciativa: el teatro guiñol como vehículo de expresión y comunicación empataba muy bien con la política cultural del México posrevolucionario. Había que acercar las expresiones artísticas a la gente común de la ciudad y del campo. El lenguaje del guiñol se prestaba para reforzar en plazas públicas y escuelas las campañas de alfabetización e higiene de manera divertida. Así surge el Teatro Guiñol de Bellas Artes, que vivió sus mejores años en las décadas de los treinta y los cuarenta, aún cuando llegó a sobrevivir hasta los años sesenta.

Muchas de las obras de la época del guiñol están reunidas en dos antologías: una de Armando de María y Campos (*Teatro mexicano de muñecos* – 1941) y otra de Roberto Lago (*Teatro guiñol mexicano* – 1987). Ambas presentan obras cortas, la mayoría son adaptaciones de cuentos clásicos para niños, y algunas son piezas originales. Cabe destacar las obras de Germán Litz Azurbide, creador del personaje Comino, a quien podemos



emparentar con los tradicionales Guiñol, Pulchinella y Punch. Las obras en general tenían una marcada intención educativa, como ya se mencionó. Esta línea didáctica al principio fue muy provechosa, varios grupos se formaron para cubrir numerosas zonas urbanas y rurales alcanzando públicos masivos; sin embargo, con el paso del tiempo la misión y los objetivos de este teatro fueron provocando una inercia y estancamiento en el teatro de títeres. El énfasis en el mensaje que pretende resultados inmediatos fue generando una dramaturgia y una propuesta escénica excesivamente simplista y esquemática, y por lo tanto poco sugerente e interesante, particularmente para las audiencias infantiles.

### **La renovación de la escena**

Hacia fines de los setenta, el entusiasmo por el teatro de títeres tiene un renovado impulso. La llegada a nuestro país de compañías de Sudamérica y Europa contribuye al conocimiento de nuevos estilos de trabajo, y se dan a conocer otras técnicas de animación de títeres que hasta entonces eran ajenas al medio. La mayoría de los autores de obras para títeres surgieron por la necesidad que tenían los grupos teatrales de llevar a escena espectáculos que tuvieran que ver con sus intereses escénicos, temáticos y formales. Al no existir libretos, a veces el director creaba espectáculos visuales, o sucedió que él u otro miembro del grupo asumió el rol de dramaturgo y escribió para la escena titiritesca. Generalmente, fueron adaptaciones de textos de teatro o cuentos, y en pocas ocasiones se escribieron obras originales, a veces sin contar con las herramientas dramáticas necesarias, pero conociendo muy bien el lenguaje de los títeres.

Los nuevos tiempos traen una generación de creadores deseosos de probar otras formas de relacionarse con el títere en la escena. El uso del espacio estaba limitado al teatrino o tinglado para guiñol o marioneta, es entonces cuando el titiritero decide salir del escondrijo presentándose frente al público, compartiendo la escena con los muñecos y con ello enfrentándose a nuevos

retos. El titiritero se vio obligado a asumir los roles del actor, y el actor, los del titiritero. Sumado a esto, tenemos que agregar un creciente interés por un teatro de títeres dirigido a un público adulto, es decir, temas con un tratamiento y lenguaje apropiados para una audiencia capaz de captar referencias y metáforas de un entorno complejo y plural. Igualmente, este proceso lleva a romper el tradicional aislamiento que sufrían los titiriteros, y a vincularse e intercambiar conocimientos y experiencias con otras manifestaciones artísticas, tales como: el teatro y la danza, el cine, el comic y la caricatura, la ópera. Las obras más representativas de esa época, la década de los ochenta y principios de los noventa, son: “Minostastas y su familia”, de Hugo Hiriart, 1980; “Pandemonium”, de Carlos Converso, 1984; “Variaciones sobre Judith y Holofernes”, de Juan José Barreiro, 1985; “Informe negro”, de Francisco Hinojosa, 1987; “Historia de duendes y otras realidades”, de Alejandro Calvillo, 1987; “La muerte no mata a nadie”, de Antonio Avitia, 1990; “El pozo de los mil demonios”, de Maribel Carrasco, 1992; “Al son de un corazón”, de José Camacho, 1992; “Perséfone”, de Mireya Cueto, 1995.

La suma de estas propuestas nos habla de una estética propia con un tratamiento temático que busca una mayor profundidad y ambición artística. Los espectáculos se crean a partir de una amplia variedad de líneas y tendencias, ya sea dando prioridad a los aspectos visuales, plásticos o mecánicos o enfatizando facetas interpretativas, dramáticas, poéticas o musicales; por ello, los creadores por esos años se planteaban la necesidad de estructurar un cuerpo teórico que permitiera entender sus alcances y romper la idea de un teatro simplón y exclusivo para niños. Y para ello era necesario una sistematización que favoreciera la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones, pero la realidad era otra, el sistema educativo favorece poco el aprendizaje del teatro. En el nivel de la educación básica, se dedica solo una hora a la educación artística en general, y en las escuelas profesionales de teatro, públicas o privadas, con excepción de una, ninguna

dedica una materia al teatro de títeres.

En este punto, quiero mencionar que yo pertenezco a esta generación de creadores interesados en experimentar y ubicar al teatro de títeres como una expresión artística capaz de abordar cualquier tema para públicos diversos con un lenguaje propio, generador de una experiencia singular de sensibilización y disfrute artístico.

### **Los títeres hoy**

Al hablar sobre la escena de los títeres en México, nos referimos no sólo a un grupo exclusivo de titiriteros, sino también a gente de teatro y, en menor medida, de danza y ópera que han acercado los títeres a sus proyectos escénicos. En los últimos diez años, se ha dado un fenómeno de creciente acercamiento del teatro de títeres al terreno de la academia, estudiantes de teatro que de manera progresiva se han interesado en incursionar en el teatro de muñecos o teatro de objetos, titiriteros de sólida trayectoria que se han visto obligados a sistematizar lo aprendido en la experiencia de años de trabajo profesional para transmitir tales conocimientos, la publicación y circulación de ciertos libros valiosos y esclarecedores sobre teoría, técnicas, dirección escénica; una interrelación mayor entre diferentes áreas y disciplinas artísticas; esto ha permitido una aceptación lenta, pero consistente en dos o tres ámbitos universitarios donde ya han incorporado en sus programas la materia de títeres y pronto, si las gestiones continúan por buen camino, veremos la oferta de programas de especialización.

Pero este no deja de ser un acontecimiento muy localizado y restringido en su proyección, por otro lado, y de manera contrastada, observamos un número importante de jóvenes apasionados en el teatro de títeres, que han conformado pequeños grupos y puesto en escena algunas obras tradicionales o en su mayoría adaptaciones de cuentos clásicos, mitos o leyendas sin otras herramientas que su intuición o habilidad manual, logrando aciertos dispares, pero en general, carentes de

un técnica, de un concepto plástico unitario y coherente con desarrollos temáticos y creación de personajes. En fin, un teatro pobre y deficiente en su factura, que reproduce, en la mayoría de los casos, en menor o mayor medida, los estereotipos y lugares comunes que nos impone el gusto estandarizado del mercado. Paralelamente, en los últimos años, se han ido imponiendo de una manera contundente y avasalladora las áreas que conciernen a la gestión y promoción, tanto en los programas de estudios en las distintas escuelas de arte como en el trabajo cotidiano del artista. Si no se ejerce una buena gestión y promoción de la obra, sus posibilidades de éxito, proyección e impacto se verán seriamente disminuidas o francamente condenadas al fracaso. Nadie discute hoy la importancia de colocar el producto en el mercado, de ponerlo de una manera atractiva y tentadora bajo la mirada de potenciales consumidores o lo que se nos ocurra inventar tratándose de productos artísticos, ese es el sistema económico que nos rige. Lo que no se vale, en mi opinión, es que la gestión cubra las carencias de la creación; en otras palabras, que las técnicas y manipulaciones publicitarias y de promoción terminen imponiendo, bajo la fachada de arte, la mediocridad de una obra. Desgraciadamente, es parte de las reglas del juego, se trata de una estrategia viable y efectiva en un mundo donde cada vez resulta más difícil valorar y calificar los méritos o defectos de un espectáculo.

Si el teatro de títeres de los Rosete Aranda era una empresa familiar movida por una mística y placer declarado por un arte que quiere ser cada día mejor en una circunstancia histórica que favorece la materialización de ese sueño de tres generaciones; si el teatro Guiñol de Bellas Artes estaba animado por la sólida convicción que los títeres eran el medio ideal para transmitir mensajes y enseñanzas, y en esa labor cumplía su propósito; si el teatro de títeres de los años ochenta-noventa se caracterizaba por la búsqueda y consolidación de propuestas escénicas que ofrecieran una experiencia enriquecedora, de sensibilización y disfrute de

los títeres como expresión artística, pero también como el lugar de exposición de temas y problemáticas sensibles, con buenos espectáculos fundados en logros plásticos y dramáticos; hoy, en pleno posmodernismo, no parece haber una dirección y objetivos claros, la frase que caracteriza este momento es: “lo que sea que funcione es válido”, y el único propósito claro que se reconoce es entretener, procurar un rato agradable y divertido. Lo cual es perfectamente válido e importante, pero aún para esto son necesarios espectáculos bien hechos, de buen gusto, con cierta altura, que ofrezcan opciones diferentes y atractivas a las que nos ofrecen los medios masivos. Y, yo agregaría, sin perder nunca de vista que el teatro de títeres siempre puede ser más ambicioso.

Quizás hacen falta propuestas más audaces a fin de establecer las condiciones para la creación y que permitan involucrar a las nuevas generaciones con temáticas de su interés. Sin duda, también, hace falta una política cultural que favorezca el crecimiento de este arte milenario y del arte en general. Pasamos por un largo período oscuro que no favorece el desarrollo creativo, somos rehenes de las caprichosas decisiones de políticos y administradores hacendarios. No necesariamente el desarrollo creativo va de la mano de los apoyos del Estado, pero una política coherente, bien estructurada, que atienda a las necesidades reales arrojará siempre resultados favorables. Y aquí volvemos al punto ya mencionado, la necesidad de alternativas de aprendizaje sobre el conocimiento y posibilidades expresivas de este lenguaje e instrumento de trabajo; instancias que ofrezcan la opción de prepararse como titiriteros; no se trata de una pretensión elitista de querer convertir al teatro de muñecos en un miembro exclusivo de la alta cultura, se trata de formar teatreros conocedores de su oficio y sus alcances. Pero esto no sería suficiente si además no cultivamos la sensibilidad, ejercitamos la inteligencia, ampliamos nuestro bagaje cultural y alimentamos nuestro contacto con los públicos más amplios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MIRANDA, Francisca. *Época de oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes*. Ciudad de México: Conaculta-INBA, 2005.

\_\_\_\_\_. *La Compañía de Autómatas Rosete Aranda*. Ciudad de México: Conaculta-INBA, 2010.

SÓLIS, Luis Martín. *Teatro para títeres*. Ciudad de México: El Milagro, 2004.

## Títeres en el Perú

Felipe Rivas Mendo  
(Perú)

*Pimpon, Melenito y Casarín*  
(1980). Grupo El Principito.  
Dirección de Bertha de León.  
Foto de Gisella León Ruiz.





*El Perú canta y baila* (2009). Marionetas del Barranco. Dirección de Felipe Rivas Mendo. Foto de Andrés Buendía Litardo.



*El señor del mar* (2003). Grupo Madero. Dirección de Teresa Roca y Max Escobar. Foto de Moncho Taboada



**Resumen:** Una breve y panorámica visión del teatro de títeres en el Perú, desde la época de la Colonia hasta nuestros días. Se reseña el aporte de los fundadores de un teatro nacional que nace a partir de la independencia del país, en 1821, luego de dos siglos de dominio español. Asimismo, el aporte de titiriteros en diversas partes del país. Culmina con un repaso de algunas de las modalidades de empleo compartido con otros lenguajes artísticos, dentro de una integración de las artes.

**Palabras-clave:** Historia del Teatro. Perú. Teatro de Títeres.

**Abstract:** This is a brief and panoramic view of puppet theater in Peru from colonial times until today. It sketches the contribution of the founders of the Peruvian theater that was born with the country's independence in 1821 after two centuries of Spanish domination. It also looks at the contribution of puppeteers from various parts of the country. It culminates with a review of some modalities that are shared with other artistic languages, in an integration of the arts.

**Keywords:** History of Theater. Peru. Puppet Theater.

Los primeros títeres que se ven en Lima son los que los sacerdotes franciscanos utilizaban en la propagación de la fé (S. XVI), en quechua y en castellano.

Es recién en 1693 que aparecen los títeres como recreación en las manos de Doña Leonor de Goromar, una dama española que había hecho títeres en la corte y que, para poder mostrarlos en nuestra capital, tuvo que pedir permiso nada menos que al Virrey

Don Melchor Portocarrero Conde de la Monclova, pues regían prohibiciones contra este tipo de artista popular tanto en España como en las Indias.

Durante la Colonia, numerosas Compañías Italianas de Marionetas llegaron a nuestras costas. El tradicionista Don Ricardo Palma nos menciona la popularidad de esta diversión en esos tiempos.

Con el advenimiento de la Independencia, surge Ño Valdivieso, el primer titiritero nacional. Crea personajes de la Lima de su época. Se le considera “el Pancho Fierro de los hombres de trapo y de cartón”. Un amplio relato de su vida y de su obra podemos leer en *Una Lima que se va*, del poeta José Gálvez.

En 1936, debuta animando su “caricaturas en tercera dimensión”, como llama a sus títeres Amadeo de la Torre, pintor y escultor formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Crea personajes del Perú de su época. Cada uno de ellos era un problema nacional.

- Don Lunes (el obrero que no tenía descanso semanal).
- La María Barriendo (la mujer profesional que no podía trabajar porque era censurada socialmente).
- El Chino Fumador (sobre los usuarios de los autorizados fumaderos del opio).
- El Cholo Timoteo (el choque de dos culturas. Los primeros inmigrantes de los Andes a la Costa).
- El Borracho N° 1 (el alcoholismo).
- El Negrito Betún, etcétera. (la discriminación racial).

Durante 20 años, animó su teatro recorriendo el país. Me place recordar la primera función que vi en la Feria Regional de mi ciudad natal, Chiclayo, en 1945.

Herederero de Amadeo, tócame tomar la posta, y desde 1961 hasta el presente dedico mis esfuerzos en investigar, difundir y promover el teatro de muñecos por todo el país, así como lograr su utilización moderna en las áreas de: recreación, educación, comunicación y ludoterapia. Todo esto fue canalizado a través

del Instituto Peruano del Teatro de Títeres, institución privada de promoción del títere a nivel nacional que fundé en 1967.

El movimiento titiritero actual se inicia en 1945. Sin embargo, debo mencionar algunos hitos importantes previos a esta fecha.

Los Taica son la familia titiritera decana de nuestra patria. Hacen espectáculos desde 1894, cuando don Santos Taica compró la mitad de una compañía de muñecos que se presentaban en una feria de su tierra natal, Cajamarca. Luego, haría los suyos, recogiendo con amor y respeto los personajes y costumbres de su pueblo. Un incendio destruyó su taller en 1940, y al ver la tristeza del pueblo en su entierro, su hijo Manuel Nicanor ofreció continuar su labor, y renació la compañía Marionetas Caxamarca, que animó por más de 50 años. A su desaparición, continúa la tradición su hijo el ingeniero agrario Rafael Taica Sánchez, quien trabaja con sus propios títeres en educación rural. A su iniciativa, se ha creado el Museo de la Marioneta, en la ciudad de Cajamarca.

El Maestro Velazco fue el último artista popular de una tradición de doscientos años en el Cusco. Ahí, para las fiestas religiosas, se nombraba un Mayordomo de Títeres, y este, un mes antes, visitaba al titiritero en su casa llevando para el brindis aguardiente, tabaco y hojas de coca. Lo contrataba, pagando por adelantado sus honorarios. Una costumbre que, lamentablemente, se ha perdido hoy en día. Y se retiraba tal como había venido, con banda de músicos y cohetero. El día de la fiesta, venía siempre con la compañía musical y el ruido de los cohetes a la casa del titiritero, y este salía portando los muñecos con sus manos, la de sus familiares y, si hacía falta, la de los vecinos. Se dirigían en romería a la plaza mayor, en cuyas cuatro esquinas se habían levantado castillos de fuegos artificiales. En cada uno de estos castillos, había una ventana acondicionada para la presentación de pasajes de la vida del santo o referentes a la fecha cristiana que se celebraba y que se hacía en cuatro etapas, trasladándose el público de esquina a esquina. En la década del 1960, se suprimió, seguramente por razones económicas, la Mayordomía de Títeres,

y el Maestro Velasco fue incorporado a la Universidad Nacional San Antonio Abad como... ¡Portero!

La representación folklórica Cruz Velacuy muestra en un momento este aporte del titiritero a la fiesta, cuando llega con su Retablillo portátil, y todos los concurrentes se reúnen en torno a él para ver la función. En diversas épocas, han hecho de titiriteros artistas cusqueños como el cineasta Lucho Figueroa y el pintor Alberto Quintanilla.

De la década del 1940, mencionaremos a Emilio Bobbio Alejos, quien debuta el 45 con su teatro “Santa Claus” en Barranco, en el 48 lo vemos en la Alianza Francesa ofreciendo funciones en castellano y en francés, luego fundando el Taller de Títeres en el Hospital Víctor Larco Herrera (de enfermos mentales), y finalmente creando el Club de Títeres de Lima, que nació “con el propósito de procurar a nuestra niñez una distracción sana, que la aparte gradualmente de las lecturas truculentas y de los espectáculos de dudosa moralidad”. Apartado de los títeres por su otra pasión, el periodismo, obsequió a la Biblioteca Nacional su teatro y a mí su archivo documental.

Hermanas Marroquín, Áurea, Estela y Marcela aparecen en el mundo de los títeres como encargadas del vestuario e intérpretes, conjuntamente con Angélica Campos, Carmen Patricia Sifuentes, David Kristall, Abel López, Jorge Montoro, Ulises del Mar, Guillermina Revoredo y Gladis Vargas en la inauguración del Retablillo de Títeres de Arte, elenco del Teatro del Pueblo el sábado 2 de junio de 1945 en el Instituto de Música Bach en doble función de vermouth y noche. Se escenificó “La Tierra de Jauja”, de Lope de Rueda, “Los dos Habladores”, de Miguel de Cervantes, y “Las Lloronas”, adaptación de una tradición de don Ricardo Palma por Armando Menedín. Las palabras de presentación estuvieron a cargo del promotor y director de este importante proyecto en la vida artística del país, el Dr. Manuel Beltroy Vera.

Posteriormente, fundan una hermosa compañía de marionetas con el nombre de Marionetas Marroquín, con la que hacen una

gran tarea de difusión de este antiguo arte en nuestro país, en Chile y en México. También dedicadas a la docencia artística, laboraron en escuelas superiores y en universidades.

En la década del 1950, surge José Solari Hermosilla, que con José Mena animan el Teatro de Títeres La Carcajada. Posteriormente, Solari presentará a “Los Cuentos de Doña Mariquita” en TV y hasta el fin de sus días, en 1987, dirigirá Marionetas Solari con su esposa, Carola Castillo. Barranquino, vecino y colega, me lega su teatro de marionetas, que de común acuerdo se llama Marionetas del Barranco.

José Solari nació en Arica en 1901, peruano plebiscitario, fue músico, pintor, marionetista. A esta profesión, decidió dedicarse por entero por “mi profundo amor a los niños”.

Adela Pardo Gómez de Belaunde, artista arequipeña, realizó en esa ciudad y luego en Lima exitosas presentaciones con sus bellos títeres de paño lenci, representando obras clásicas de literatura universal infantil.

Julia Belling Añazgo, también arequipeña, realizó una proficua labor titiritera culminando con la organización del Festival Sur Peruano de Títeres y la edición de sus libretos.

Elvira Sánchez Salazar de Gerzenstein, escritora peruana, animó sus “Títeres de Arte” en diversos escenarios, dictó cursillos y editó un libro con su libretos.

José Castro Pozo, escritor y director teatral, trajo de Buenos Aires, donde se radicó algún tiempo, la inquietud por los títeres y animó La Casa de Cartón, un retablillo con hermosas adaptaciones de los personajes del poeta José María Eguren y creaciones propias como “Pelos y el Marciano”, “Garabato”, considerado por el crítico literario Manuel Velázquez Rojas como “un verdadero modelo a seguir en la literatura para los muñecos de trapo y de cartón”.

Humberto Morey hizo girar “La Calesita” como integrante del Teatro Universitario de San Marcos, que dirigía el maestro Guillermo Ugarte Chamorro. Sus presentaciones en el Salón General de la Casona dejaron un grato recuerdo. Posteriormente,

condujo un programa de TV en canal 7, fue profesor de títeres en la Escuela Normal Superior Enrique Guzmán y Valle, hoy Universidad Nacional de Educación. Retornó a su tierra natal, Iquitos, montando un teatro sobre una balsa y recorriendo los ríos.

Cumplido este periplo, dedicó todo su quehacer a su labor pictórica y como profesor en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad.

De la década del 1960, recordamos a “Pic y Pom”, creación de Fernando Marquina, hoy radicado en Berlín como ceramista, y Enrique Zevallos. Estudiaron en el Club de Teatro de Lima y ahí hacían sus funciones. Lograron estrenar la única obra de teatro de títeres que escribió Sebastián Salazar Bondy.

“Villa Zoolandia” foi dirigida por Guillermo Vidal Aguilar, donde recrea hasta la actualidad el mundo de las fábulas.

Javier Chavenaix, mago y titiritero, camina intensamente por el país. Es el único titiritero en nuestro medio que optó por el sistema de manejo de rodillas, “es muy cómodo”, dice. Su “Bruja Escaldulfa”, una verdadera creación titiritera, emociona ya a varias generaciones de niños que se encandilan con su Papiromagia. En diciembre de cada año, presenta un Belén Animado.

Pinocho, fundé en 1961 con Rosita Demichelli, María Luisa de Ximénez de Sandoval y Coral Jiménez (Pimpi), quien me escribió los primeros guiones cuando yo desconocía la técnica para realizarlos. Debutamos en el Teatro Talía, una pequeña sala acondicionada por el amoroso empeño de la actriz María Isabel Hurtado. Me animó al debut el escritor Porfirio Meneses, quien bautizó al grupo. Fue mi primer proyecto titiritero, que dejaría después de 1.500 funciones por todo el país y países vecinos para dar paso a otros de mayor envergadura.

Kusi-Kusi es una Escuela y Teatro de Títeres que, con gran profesionalismo y pasión, animan Victoria Morales de Aramayo y Gastón Aramayo, unidos desde 1963 por el amor y por los títeres. Viajaron a Europa y, luego de radicarse en Chile, volvieron a Perú en 1970. Han trabajado inicialmente para Sinamos

(Sistema Nacional de Movilización Social) durante el gobierno del Gral. Juan Velasco, conjuntamente con los titiriteros brasileños Euclides de Souza y Adair Chevonicca, y posteriormente en forma independiente contando con la participación de los ex-alumnos de su Escuela.

Básicamente, su labor la desarrollan en Teatro Estable, aunque también han hecho importantes incursiones por el país, desde el local de La Cabañita, que contaba con una sala con capacidad para 150 personas, un Taller y una Sala de Exposiciones. Ubicado en la Av. 28 de Julio, al costado del Parque Japonés, fue destruido por su propietario, la Municipalidad de Lima, que se lo había cedido en uso durante 27 años, al construirse en esa zona el Gran Parque de Lima. Este parque cuenta con una Isla de los Títeres con capacidad para 110 personas, al aire libre, y se ofrecen funciones todos los días, varias cada tarde. Kusi-Kusi se ha acondicionado ahora en el ex-auditorio de Radio Victoria (costado del Teatro Sebastián Salazar Bondy) dentro del perímetro del mismo parque. Desde ahí, continúa con sus funciones dominicales para escolares dentro de semana y los cursos y talleres para niños y adultos. Durante años, tuvieron la representación de Unima en nuestro país y viajaron a los eventos promovidos por esta institución, que agrupa a los titiriteros en el mundo. México, India, Japón, entre otros países, tuvieron así la oportunidad de apreciarlos. Han realizado algunas publicaciones no periódicas y en 1979 realizaron un Encuentro de Títeres.

El Pichinchurro, pajarito huamanguino, da nombre a un Retablillo animado por el Dr. Mario Castro Rodríguez, docente de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Realiza funciones en castellano en la ciudad y en quechua en el campo. Antes, en 1958, había fundado El Motelo con los maestros bilingües del Instituto de Verano en Yarinacocha Pucallpa.

Mención especial merece Walter Zambrano, actor titiritero, maestro, promotor cultural. Fundó Los Juglares (Trujillo, 1970),

una asociación teatral para difundir el teatro y los títeres, siendo los integrantes alumnos de la Escuela Regional de Teatro, de la que él había egresado unos años antes.

Una dinámica actividad, sin parangón en otra zona del país, cubrió –solo en la difusión titiritera– Ciclo de Funciones, Coloquios, Talleres para niños y adultos, Giras, Festivales Nor-Peruano de Títeres, Concursos Nacionales de obras para dramaturgia titiritera, etcétera. Logró transmitir una mística al grupo y un amor por los títeres, que ha hecho que todos y cada uno de los que integraron Los Juglares se hayan destacado posteriormente en otros proyectos.

Luego de fundar Los Juglares, trabaja en El Arriero (1970-1974), un proyecto auspiciado por Sinamos. Sobre un camión, se establecía el escenario, en él viajaban y a veces pernoctaban. Recorrían cientos de pueblos norteños presentando mimo, títeres, teatro de gran calidad artística, motivadoras. Luego, hacían talleres para niños, jóvenes y adultos, integraron el elenco del Arriero: Pablo y Azucena Arrasco, Guillermo Callegari, Hugo Yucra y Marcelino Acuña (el chofer que luego fue titiritero).

Ya instalado en Lima, durante casi cuatro años actúa diariamente en el Parque de las Leyendas en un Teatro-Carpa con Federico Gioli, Lucy Astudillo y Walter Ubillús. Su labor docente la realiza en el Teatro Universitario de la Pontificia Universidad Católica PUC y posteriormente como director del Teatro Universitario de San Marcos, realizando una fecunda labor de difusión del teatro y los títeres dentro de la gran familia sanmarquina.

En la ciudad norteña de Chiclayo, una familia funda tres retabrillos: Pepin, con Pablo Arrasco Ruiz, Amigos, dirigido por Azucena Arrasco Ruiz, y Marionetas de la Abuelita, por María Ruiz de Arrasco, madre de los dos anteriores; cursos, funciones, ediciones de libros y organización de festivales son parte de su actividad.

En la ciudad de Huacho, departamento de Lima, Mario



Herrera y Esther Álvarez dan vida a Antarita con títeres y marionetas. Largos años trabajaron en la universidad local. Ciclo de funciones, participación y organización de festivales y novedosas muestras en escena de literatura nacional infantil son parte de su valía e importante aporte al desarrollo del títere en Perú.

En la ciudad fronteriza con Chile, Tacna, al sur del Perú, David Ortiz acoge a los niños espectadores y brinda alojamiento a colegas de paso en La Casa de los Títeres. Ha editado un libro y se ha presentado en Festivales en Perú, Chile y Argentina.

Tanto en Lima como en el interior del país, se establecen grupos con calidad profesional, pero que luego de un tiempo, por no lograr solventarse económicamente, sucumben por la carencia de apoyo traducido en negativa para pagar justamente sus servicios, carencia de locales y, si los hay, no los alquilan, y si los alquilan, es a precios fuera de la realidad de un presupuesto de una compañía de muñecos.

Otros logran mantenerse agenciándose de recursos para cubrir su presupuesto familiar con actividades afines, los más afortunados, y con ocupaciones ajenas al quehacer artístico, los demás. Otros retornan después de algún tiempo, porque los atraen nuevamente los títeres y la posibilidad de trabajar para los niños al ver que carecen de este tipo de recreación, u otra actividad teatral en sus localidades. En todo caso, son parte de una realidad socioeconómica y, sin lugar a dudas, son todos ellos titiriteros de corazón.

En Barranco, distrito cultural de Lima, la familia León Ruiz ha forjado cuatro elencos de títeres:

- El Principito, dirigido por Bertha Ruiz de León;
- Campanitas, de Ramón León Ruiz;
- Títeres de Giselle, animado por Giselle León Ruiz;
- Rosibety, de Rosa León Ruiz, radicada desde hace varios años en Buenos Aires.

Se han especializado en Teatro en Casa, con el mismo rigor teatral, espectáculos de la más alta calidad artística en festejos infantiles.

Bertha, de profesión inicial en periodismo, ha publicado *Los mejores 30 años de mi vida*, con su recuento de su periplo titiritero.

En Lima, existe un mayor mercado laboral para el desarrollo del Teatro de Títeres. Sin embargo, subsiste la problemática de los locales y el apoyo.

Entre las instituciones que apoyan el Teatro para Niños, en general incluyendo el Teatro de Títeres, tenemos: el Museo del Banco Central de Reserva, en su auditorio ubicado en la esquina de Lampa y Ucayali (Lima), presenta funciones para niños todos los sábados y domingos del año con ingreso libre. En ocasiones, son invitados a actuar grupos del interior del país. El BCR remunera a los grupos. Es, sin lugar a dudas, la institución del Estado que más apoya el teatro para niños en nuestro país.

La Biblioteca Nacional programa todos los sábados en matinal y matinée funciones de Teatro y Títeres para Niños con un pago simbólico. A media semana, en matinal y matinée, funciones para escolares.

Son pocas las Municipalidades de Lima Metropolitana y Callao (47 distritos) que programan regularmente funciones de teatro para niños y títeres. Algunos centros bi-nacionales tienen en su programación habitual funciones de títeres, con ingreso libre y/o entrada accesible.

La Asociación de Artistas Aficionados presenta, en su sala ubicada en el centro de la capital, funciones sábados y domingos, y acoge a titiriteros de paso.

También existe un mercado laboral informal de titiriteros, muy deficientes en algo porcentaje, que animan fiestas infantiles, pero que no pueden sostener una presentación en un plantel educativo o en un auditorio, donde la exigencia es mayor.

De los elencos con presencia pública, tenemos en el país alrededor de cien elencos. Anualmente, se realizan varios Festivales Nacionales e Internacionales.

En el distrito limeño de Surco, una embarcación pesquera en desuso se ha convertido en un teatro de títeres con funciones

dominicales.

### **Teatro de Títeres: Nuevas propuestas**

En el Perú, además de las tradicionales compañías de títeres de guante (la mayoría), varillas y marionetas, han surgido, hacia finales de siglo, nuevos elencos con propuestas técnicas diferentes, así tenemos: Teatro de Mesa, Teatro Negro, Teatro de Sombras, interacción de Muñecos y Actores. Mencionaré algunos de estos últimos.

En 1976, Patatín-Patatán, de Antonio Robles, fue presentado por el Centro Cultural Nosotros bajo la dirección de Ernesto Ráez con títeres, teatro y juegos de comunicación.

En 1977, en el marco del Primer Encuentro Barranquino de Teatro para niños, el grupo de títeres El Principito presentó, bajo la dirección de Bertha de León, el cuento del mismo nombre con actores y títeres.

En 1990, Marionetas Marroquín presentó, con el concurso de 30 figuras en escena, “El Retablo de Maese Pedro”, con el acompañamiento musical de la Orquesta de Solistas del IV Festival Internacional de la Camerata de Lima. Y en 1994 ofreció una temporada en el Auditorio del Museo del Banco Central de Reserva con la participación del mimo Jorge Álvarez.

En 1992, los teatristas Orlando Sacha y Elvira de la Puente llevaron a escena “El Péndulo”, de Alda Nicoli, dramaturgo italiano, en donde una pareja de esposos rememoran lo vivido a lo largo de sus 26 años de matrimonio. Marionetas del tamaño natural, realizadas por Rafael Sacha de la Puente, como una especie de fantasmas, traen conflictos del pasado.

En lo personal, he tenido la grata experiencia laboral de realizar puestas en escena con los mimos Jorge Acuña, donde el títere era el alto-ego del personaje que él representaba; con los mimos Carmen Caro de Piqueras y Juan Piqueras trabajé en “El Mago de Oz”. Ahí los personajes interpretados por actores eran: El Hombre de Paja, El Hombre de Lata, El León y la niña Dorothy. En títeres, figuraron: los Muquis, la Bruja, El Mago de Oz y la narradora del cuento.

En 1977, conduje un Taller de Títeres para la puesta en escena de “Romeo y Julieta”, de William Shakespeare, producción del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica. Los actores interpretaban a Romeo, Julieta, Juglar, Nodriza, Fray Lorenzo, Mercurio, Teobaldo y Benvolio. Los personajes-títeres, de 3 metros de altura, eran: Capuleto, Príncipe y Montesco.

En el 2000, participé en “Perú de Ensueño”, de la arte-educadora Alicia Saco y bajo su dirección.

Personajes actores: Día, Noche, Profesora.

Personajes títeres: Peces, caballitos de mar, mariposas, parejas de danzarines de las tres regiones naturales del país (polka, alcatraz, marinera, danza de tijeras, movido selvático).

Personajes Marionetas: burro, llama, mono, pareja de Huayno.

Personajes en barra horizontal: Niño y Niña.

Como escenografía, se utilizó arpillera. Las canciones de la obra fueron musicalizadas por Gonzalo Garrido Lecca Saco.

Actuaron la actriz María Carvajal, la actriz y titiritera Flor Castillo, y participé como actor y titiritero.

En años recientes, podemos anotar, entre otros montajes de títeres integrados a otros lenguajes artísticos, los siguientes:

Títere-Literatura – “El Monigote y otros cuentos” es un trabajo de la dramaturga, actriz y directora Alicia Saco sobre la base de cuentos de la escritora nacional Carlota Carvallo de Núñez.

Nonita Cuenta-Cuentos – el personaje narra en versión teatral cuatro cuentos. Cada uno de ellos apoyado en una técnica diferente de muñecos (planos, estática, cometa y jinete) diseñados por la artista plástica Charo Núñez y realizados por Tula Espinoza.

Títeres-Mimo – la compañía Hugo e Inés, la de mayor creatividad no sólo en el país sino a nivel continental, presenta historias sobre la creación de personajes utilizando partes de su cuerpo (dedos, manos, brazos, piernas, vientre, rodilla, etc.) Trabajan principalmente en Festivales de Arte alrededor del mundo y ocasionalmente en el país.

Títere-Música – “Muñequé” es el espectáculo que presenta el grupo Los Bala de música rock con marionetas no convencionales.

Títere-Claun – modalidad del Grupo Madero de Teresa Roca y Max Escobar. Música en vivo con Carlos Solari. Recrean mitos del antiguo Perú. Han participado en festivales nacionales e internacionales.

Y en montaje, la integración total entre el actor-personaje y los títeres-personajes, podemos apreciarla en la puesta en escena de “Mi Vallejo”, de la autoría y dirección de Sergio Arrau con la actuación del actor Reynaldo Arenas como Vallejo y ocho títeres de la compañía La Pájara Gorda, que animados por Yohana Yara, Yanssen Ramírez y su creador y director, Ángel Calvo, representan a los personajes: Pedro de Osma, Rita, Federico, Abril, Personaje 1, Personaje 2, el Anticuario, Georgette y la actuación especial de Nicolasa, ícono de la troupe.

Si bien se debe respetar el trabajo de los titiriteros que, apegados a la tradición, presentan sus espectáculos sólo con muñecos en el clásico Retablillo, también debe respetarse a los vanguardistas que innovan el empleo del títere, ya no de manera exclusiva en un teatro de muñecos, sino alternando con otros artistas.

Panorama del teatro de títeres en Puerto Rico;  
pasado, presente y futuro

Manuel A. Morán Martínez

SEA – Sociedad Educativa de las Artes (Puerto Rico – EUA)



*Arquearse* (2003). Cia. Maskhunt. Dirección de Deborah Hunt. Foto de Andrei Nemcik.



*Viva Pinocho! Un Pinocho Mexicano* (2009). Compañía Teatro SEA. Dirección de Manuel Morán. Foto de Christopher Auger-Dominguez.

**Resumen:** El teatro ha sido una de las manifestaciones artísticas que más se ha desarrollado en Puerto Rico, particularmente durante el pasado siglo. Este desarrollo ha ocurrido gracias al esfuerzo y labor de una serie de personas e instituciones que se dieron a la tarea de establecer una tradición teatral en Puerto Rico, entre ellas, el Departamento de Educación de Puerto Rico. El teatro infantil y el teatro de títeres puertorriqueño también emergen a través de estas iniciativas, ya que en Puerto Rico se carecía de esta tradición. El propósito de este artículo es el de trazar el desarrollo histórico del teatro de títeres puertorriqueño desde sus inicios a mediados del pasado siglo hasta el presente.

**Palabras-clave:** Puerto Rico. Teatro de Títeres. Historia del Teatro.

**Abstract:** Theater has been one of the most developed art forms in Puerto Rico, particularly during the last century... This development has occurred through the efforts and work of a number of people and institutions that were given the task of establishing a theater tradition in Puerto Rico, including the Department of Education of Puerto Rico. Puerto Rican Children's theater and Puppetry also emerged through these initiatives, as these components had been previously scarce within the Puerto Rican tradition. The purpose of this article is to trace the historical development of Puerto Rican puppet theater, from its inception, in the middle of the last century to the present.

**Keywords:** Puerto Rico. Puppet Theater. Theater History.

### **Introducción. Presencia del títere en Puerto Rico**

El teatro ha sido una de las manifestaciones artísticas con mayor desarrollo en Puerto Rico, particularmente durante el pasado siglo XX. Este desarrollo ha ocurrido gracias al esfuerzo y labor de una serie de personas e instituciones que se dieron a la tarea de establecer



una tradición teatral en Puerto Rico. Tres instituciones han sido determinantes en este desarrollo: el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, creado en el 1941 por el dr. Leopoldo Santiago Lavandero; el Instituto de Cultura Puertorriqueña y su División de Fomento Teatral, creado en el 1955 por el dr. Ricardo E. Alegría; y el Programa de Teatro Escolar del Departamento de Educación, creado en el 1960 también por Santiago Lavandero. Como lo indicara Lydia Esther Sosa en su libro *Desarrollo del teatro nacional en Puerto Rico*, estas instituciones han realizado “[...] la mayor aportación en la evolución y desarrollo de nuestro teatro” (SOSA; LYDIA, 1992, p. 211).

El teatro infantil y el teatro de títeres puertorriqueños también emergen a través de estas iniciativas. Puerto Rico carecía de una tradición de teatro infantil, especialmente de teatro de títeres. A pesar de que no se conoce un antecedente histórico para la existencia del teatro de títeres en Puerto Rico antes de los años 1960, no cabe duda de que hubo alguna actividad teatral que utilizaba títeres, ya sea como elemento artístico o recurso educativo en el aula escolar o por compañías de espectáculos visitantes, en su mayoría provenientes de Europa. Emilio J. Pasarrel, en su libro *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*, nos brinda las únicas referencias históricas alusivas a algunas presentaciones de teatro de títeres en la isla previo a los años 60. Menciona a dos compañías: las Marionetas de Salzburgo, que estuvieron de pasada por San Juan en el año 1954 y luego en el 1956; y a otra compañía italiana, llamada Los Puppi, que se presentaron por varias semanas en el 1957 (PASARREL, 1970). Sin embargo, en el artículo “Muñecos actores invaden la isla”, Santiago Lavandero establece que: “En Puerto Rico, no hay un sólo antecedente que revele la presencia de títeres en el pasado” (VILLARONDA, 1968, p. 36).

### **El Minitatro Infantil Rural. Génesis de un teatro de títeres nacional**

En el año 1965, el propio Santiago Lavandero se dio a la tarea de iniciar un movimiento para establecer una tradición de teatro de

títeres en el país. A través del Programa de Teatro Escolar, y por medio de la Ley del Congreso de los Estados Unidos #89-10, mejor conocida como Título I, se obtuvieron fondos que le permitieron establecer un proyecto experimental, El Minit teatro Infantil Rural (MIR).

El innovador proyecto consistiría en la creación y el entrenamiento de varias compañías o grupos de titiriteros que irían de gira por la isla, con el propósito de “[...] proveer un mínimo de recreación culta a todos los niños de la zonas rurales y urbanas, pública y privada” (DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, 1969, p. 1). A diferencia de otro proyecto (Compañía Teatral de Maestros), que Santiago Lavandero había iniciado anteriormente, este nuevo empeño se enfocaría en el teatro de títeres y para público de escuelas elementales.

En agosto de 1966, se contrató al maestro estadounidense George Latshaw, especialista en el teatro de títeres, para adiestrar al personal. Los participantes del adiestramiento fueron jóvenes graduados de escuela superior. Cuatro jóvenes fueron escogidos para integrar el personal del MIR: Víctor Adrián García, Antonio Pérez, Rafael Ruiz y Rafael Luis García. Estos jóvenes salieron en la gira que comenzó el 9 de noviembre de 1966. La Isla de Culebra fue la sede de la inauguración formal del Minit teatro Infantil Rural de Puerto Rico.

George Latshaw describe al MIR en su artículo “Creating a Puppet Theatre Tradition in Puerto Rico”, publicado en *The Children’s Theatre Review*:

En el verano de 1966 hice mi primer viaje a Puerto Rico para ayudar a poner en marcha el Minit teatro Infantil Rural, un proyecto piloto que Dr. Lavandero había diseñado para las escuelas primarias. El Minit teatro era literalmente un “teatro rodante” – construido en la parte trasera de un camión de seis pasajeros – que podría dar cabida a producciones de títeres o con actores. Una plataforma en la parte trasera del camión daba la elevación necesaria al área de actuación. Las presentaciones debían celebrarse al aire libre de los patios escolares o parques. El decorado consistía en un conjunto de bastidores que

servían como retablo para los títeres o que aforaban las entradas y las salidas de los actores. Los titiriteros trabajaban por encima de ellos, sentados en taburetes bajos con ruedas. (LATSHAW, 1967, p. 2-3).

La primera gira fue un éxito tanto educativo como artístico. La experiencia demostró que el proyecto debía continuarse y ampliarse por toda la isla. De acuerdo a Latshaw:

El éxito del 1er año llevó a la creación de tres unidades del Minit teatro durante el verano de 1967. Se substituyó las presentaciones de actores por 2 titiriteros por unidad, que viajaban con un repertorio de tres obras de teatro de títeres. Un nuevo retablo de títeres portátil fue diseñado, que cupiera en la compacta camioneta Scout International. (LATSHAW, 1967, p. 2-3).

El Seminario de Titerería adiestraba al personal durante los veranos. Los participantes se entrenaban en las diferentes áreas de este arte, desde la confección de los títeres hasta la creación del material a presentarse. Rafael Ortiz, en su libro *Apuntes sobre el teatro de títeres en Puerto Rico*, indica que se capacitaban un promedio de 20 personas por año. Esos entrenamientos o seminarios se combinaban con otros seminarios para entrenar maestros de teatro escolar. Eventualmente, los mismos titiriteros impartirían talleres para los maestros de las escuelas públicas, introduciendo el títere como instrumento de enseñanza y compartiendo técnicas y métodos del arte de la titerería (ORTIZ, 2002, p. 13). Ante la presencia de Latshaw, luego del español Ángeles Gasset y, posteriormente, del norteamericano Bruce Chesé, se educó y se fomentó a una generación de titiriteros criollos que hasta el presente continúa dominando la escena del teatro de títeres en Puerto Rico.

El MIR viajó fuera de Puerto Rico: Eastern Connecticut State College, en Hartford, Connecticut (1969); la Conferencia de Educadores Americanos, Washington D.C. (1970); Intercambio Cultural Dominicano-Puertorriqueño, en República Dominicana

(1971); y la Conferencia de la Casa Blanca Sobre la Niñez, en Washington D.C. (1971). En esta última, sólo ocho grupos fueron invitados, entre ellos prestigiosos grupos de los EE.UU. como *Sesame Street* y *Puppets on Wheels*. (DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, 1970, p. 1-2). NBC y La Voz de las Américas filmaron el espectáculo del MIR para transmitirlo en América del Norte y del Sur (EL IMPARCIAL, 1971, p. 8-9). También participaron en Festivales Nacionales y Regionales de “Puppeteers of America”: Nueva Orleans (1974); Atlanta (1977); y en el Festival Mundial de Títeres de la Unima en Washington D.C. (1980).

En los años que duró el proyecto (hasta el 1973), se llevaron a cabo más de 3.500 funciones, y miles de niños puertorriqueños tuvieron el privilegio de ver teatro de títeres. El proyecto tuvo tanto éxito que se expandió hasta incluir nueve compañías que visitaban las escuelas a través de todo Puerto Rico. Además de la función, se dejaban en cada escuela visitada los libros sobre el teatro con títeres: *Títeres con cabeza*, de Ángeles Gasset, y *El Guiñol de Don Julito*, de Muñiz. Estos servían como material de referencia para fomentar y desarrollar la actividad y el deseo por crear un teatro de títeres. Surgieron muchos clubes de teatro de títeres en las escuelas, a raíz de las visitas del MIR en años anteriores (RUIZ, 1966, p. 7).

Luego de más de 13 años desarrollando y exponiendo el arte de la titerería en el país, el Programa de Teatro Escolar disminuyó su actividad por falta de presupuesto y personal. Entre otros logros, el MIR consolidó el uso del títere como recurso para facilitar el proceso de la enseñanza y el aprendizaje. Influenció positivamente el aprecio de los estudiantes por el teatro, ya que en las escuelas proliferaron los clubes de títeres. Niños y jóvenes diseñaron, construyeron y montaron espectáculos evidenciando el impacto del programa. Hoy, la utilización de los títeres como recurso disminuye en las escuelas de Puerto Rico. La carencia de supervisión y adiestramiento impide su evolución.

Por su parte, varias compañías profesionales de teatro de

títeres continúan exponiendo a los estudiantes a ese arte. Una gran mayoría de éstas se componen de antiguos miembros del MIR. Francisco Torres, Filipino Tirado, Rafael Ruiz, José B. Álvarez, Mario Donate, Ángel Domenech, Germán Colón y Rafael Ortiz son maestros-titiriteros “egresados” del MIR. Actualmente, son la base del teatro profesional de títeres en Puerto Rico.

La labor que llevara a cabo el MIR desde el 1966 en las escuelas de Puerto Rico influenció positivamente el gusto por el teatro y por el teatro de títeres. Santiago Lavandero y el MIR dotaron el arte de los títeres con un sitio en la historia teatral de Puerto Rico.

### **Los Pioneros**

Tras la desaparición del MIR, comenzaron a surgir grupos profesionales que primordialmente proveían teatro de títeres a las escuelas elementales. Según Rafael Ortiz (2002), la primera generación de compañías de títeres puertorriqueñas fueron: Títeres Cibuco (Germán Colón-1968); Títeres de Mario Donate/Teatro Nacional de Sombras Chinescas (Mario Donate-1968); Títeres de Puerto Rico (José Álvarez-Zayda Ruberté-1972); Títeres de Borikén (Francisco Torres-1975); La Coa/Publicoop (Ángel Domenech-1975); Titirimundi (Filipino Tirado-1975); y El Mundo de los Muñecos (Rafael Ortiz-1978). Esta última fue la primera compañía puertorriqueña en ganar el premio más prestigioso del teatro de títeres en los Estados Unidos, “Citation of Excellence” de la Unima-USA por su producción *Pinocho* (1985).

Rosalina Perales, en el prefacio de su libro *Antología de teatro infantil puertorriqueño*, nombra a las compañías citadas y añade: “*La Comedia de Muñecos* (Andrés Quiñónez y Ethel Ríos), primera compañía que hace muñecos en Puerto Rico; y *Los Muñecos de Puerto Rico* (Luis Rafael Rivera)” (PERALES, 2000).

Todas estas compañías trabajan diferentes técnicas de títeres, siendo los títeres “bocones,” de guante y de varilla, los más utilizados. La mayoría de estas compañías siguen activas.

### **Nuevas generaciones**

Nuevas compañías surgen luego de que miembros originales

del MIR adiestraron a jóvenes en la Escuela Técnica de Artesanía Teatral (ETAET). Este proyecto, que duró diez años (1972-82), no era una escuela especializada en títeres, pero tenía un gran compromiso con la materia, ya que muchos de los miembros de su facultad fueron integrantes del MIR y ya eran maestros profesionales. En su libro, Ortiz indica que de la ETAET surgen las compañías: Títeres de San Juan (Nelson Pantoja) y Rafael Rivera y sus títeres (ORTIZ, 2002, p. 70). También se menciona a la compañía Títeres Casabe, del pueblo de Cayey, dirigida por Luis Colón, entrenado en el MIR.

Inspirado por el trabajo de estas compañías pioneras y aún siendo un joven estudiante del Programa de Teatro Escolar, Manuel Morán (actual vice-presidente de la Union Internationale de la Marionnette – Unima) funda SEA, Sociedad Educativa de las Artes, Inc. (1985). SEA (anteriormente, Producciones Fantasía) presenta espectáculos teatrales en donde se combina a actores con títeres de diversas facturas dentro del contexto del teatro musical. En el 1991, se traslada a la ciudad de Nueva York para cursar estudios graduados en Teatro Musical y Educativo en la New York University (NYU). Allí estudia con el maestro-titiritero Ralph Lee, fundador del desfile de Halloween en Greenwich Village. SEA cuenta con operaciones tanto en Puerto Rico como Florida y en Nueva York, en donde cuenta con un museo de títeres y su sala permanente Teatro SEA. En el año 2010, SEA ganó el prestigioso premio “Citation of Excellence” de la Unima-USA por su producción *La muela del Rey Farfán*, segunda vez que una compañía puertorriqueña lo recibe.

Entre otras compañías que surgen, están: Santín y sus títeres, en el área oeste de la isla. Además de presentar sus espectáculos, Santín ha trabajado para varios programas radiales y televisivos junto con El Mago Emmanuel, quién también incorpora títeres es sus presentaciones de magia.

### **Teatro con títeres para adultos**

La maestra-titiritera y mascarera Deborah Hunt ha sido una

pieza importante en el desarrollo del teatro de títeres en Puerto Rico, sobre todo, en el teatro de títeres para adultos, modalidad que no existía en la isla, ya que la mayoría de las compañías existentes producían espectáculos primordialmente infantiles. Hunt, proveniente de Nueva Zelanda, se estableció en Puerto Rico luego de una larga trayectoria de vivencias en Asia, Europa y Latinoamérica. Su compañía, Mask Hunt Motions, comenzó presentando trabajos experimentales y produciendo series con colectivos de artistas y titiriteros (*Sobre la mesa*) para el público adulto en el Teatro Yerbabruja, de Río Piedras. Su trabajo tiene un estilo “performático” y una estética única y particular, empleando marionetas, títeres de varios estilos y máscaras. Combina sus presentaciones con talleres de los cuales han surgido varios grupos y compañías de teatro y de teatro con títeres: Papel Machete e Y no Había Luz, al igual que Aspaviento.

Por su parte, Papel Machete presenta espectáculos de protesta socio-política en las comunidades de país a través de varias técnicas como máscaras, sombras y títeres. Teatro Aspaviento (2000) se enfoca en la creación y presentación de obras originales de teatro experimental y de objetos. Finalmente, Y no Había Luz (2005) plantea un enfoque interdisciplinario del arte, fusionando el teatro, la danza, la música, las máscaras, los títeres, los objetos, las miniaturas, tanto como las artes plásticas y visuales. Entre sus últimos trabajos, consta su participación en la película del Banco Popular “ECO” (2009), bajo la dirección de Israel Lugo y Gabriel Coss, quizás el único largometraje puertorriqueño en donde el títere tiene un sitio preferencial.

Pedro Adorno es otra de las figuras importantes en el movimiento del teatro de títeres y máscaras para adultos. Trabajó y entrenó por varios años con la famosa compañía de títeres estadounidense Bread & Puppet Theatre. Regresó a Puerto Rico en el año 1993 y fundó su compañía Agua, Sol y Sereno, con la cual ha participado en varios festivales internacionales con sus proyectos teatrales, talleres, recientemente incursionando en el cine.

## Festivales en Puerto Rico

Desde su creación en el año 1955, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) es la agencia gubernamental que se encarga de fomentar las artes en Puerto Rico. Con una combinación de fondos estatales y federales (National Endowment for the Arts), promueve y subvenciona las artes a través de festivales y/u otros programas y proyectos artísticos. En el año 1977, el ICP inició el Festival de Teatro de Títeres. En ese primer festival, participaron la mayoría de las compañías pioneras anteriormente enumeradas. Desde el 1977 hasta el 1981, se organizaron cuatro festivales. Luego del último, el ICP combinó el Festival de Teatro de Títeres con el Festival de Teatro Infantil, anualmente celebrados hasta el 1987 y luego transformados en las ediciones anuales de Rutas de Teatro Infantil a través de toda la isla. En el año 2002, el ICP reinstaló los festivales de teatro de títeres, celebrándolos cada dos años. La octava edición del festival se celebró en diciembre del 2009.

Los festivales del ICP son de carácter nacional, y es por esto que el maestro-titiritero y uno de los titiriteros pioneros, Mario Donate, decide fundar y organizar la Bienal Internacional de Teatro de Títeres. Este festival convoca a compañías de títeres extranjeras y locales. Se han llevado a cabo diez ediciones de este festival a donde han acudido compañías de países como España, República Dominicana, México, Venezuela, Argentina, Colombia, Costa Rica y los Estados Unidos. Es el único festival internacional de títeres que hay en Puerto Rico.

En adición, existen otros festivales surgidos de iniciativas personales o gubernamentales. El Festival de Títeres del Municipio de Caguas (1987-Presente) se monta en una ciudad que se ha convertido en “la capital del teatro de títeres puertorriqueño”. En esta ciudad, además de este festival, se ofrecen clases gratuitas de teatro de títeres, hay una compañía residente de teatro de títeres y se habla de abrir un museo del títere. De ser así, este museo se convertiría en el primer y único museo del títere en Puerto Rico. El Municipio de Bayamón tuvo una edición, en el año 1984, de



un festival internacional de títeres. Las funciones se llevaron a cabo en el Teatro Braulio Castillo y participaron, además de la compañía radicada en ese municipio, El Mundo de los Muñecos y tres compañías de títeres estadounidenses provenientes de Miami, Texas y Michigan (ORTIZ, 2002, p. 77).

Otro festival iniciado por un colectivo de compañías de títeres, ahora llamados Titiriter@s de Puerto Rico, es la Titeretada. Este festival, que incluye exposiciones, cine, cabaret, bazares y funciones, se lleva a cabo anualmente desde el 2008, celebrando el Día Mundial del Títere durante el mes de marzo. Sobre ocho compañías puertorriqueñas organizan y participan en este festival. También en el año 2008, el Taller/Teatro La Camándula celebró una edición de un festival de títeres.

### **Escuelas de teatro de títeres**

Luego de los seminarios de teatro de títeres ofrecidos por el Programa de Teatro Escolar y de la Escuela Técnica de Artesanía Teatral (ETAET), en donde se ofrecían cursos en teatro de títeres, no hubo más enseñanza formal en la materia. Sólo se impartieron talleres esporádicos de confección y manipulación de títeres que ofrecían las compañías existentes.

Recientemente, el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, ofreció unos cursos impartidos por Noelia Ortiz, graduada del programa de Maestría en Teatro de Títeres de la Universidad de Connecticut. También se ofrecen clases en las Escuelas de Bellas Artes de los municipios de Caguas y Carolina.

### **Publicaciones**

Existen muy pocas publicaciones sobre el teatro de títeres en Puerto Rico. Durante la época del MIR, el Programa de Teatro Escolar publicó materiales educativos sobre el teatro de títeres, sobre todo guías curriculares para los maestros y libretos para representar en las escuelas del país.

En cuanto a la historia del teatro de títeres en Puerto Rico, Rafael A. Ortiz escribió *Apuntes sobre el teatro de títeres en Puerto*

Rico (2002). En este libro, se ofrece un resumen sobre el acontecer histórico del movimiento de teatro de títeres, pero desde una perspectiva muy personal, la cual privilegia las vivencias propias como parte de este movimiento. Ofrece información valiosa sobre las principales compañías de títeres y sobre el Mundo de los Muñecos, su propia compañía.

La disertación doctoral de Manuel A. Morán, *The Development of Teatro Escolar* (NYU, 2005), incluye un extenso capítulo sobre el MIR, los seminarios, así como entrevistas a Santiago Lavandero y George Latshaw. Hasta la fecha, estas dos publicaciones posiblemente sean las únicas que abordan con algún detalle el desarrollo del teatro de títeres en Puerto Rico.

Cabe mencionar la gran labor de preservación histórica que ha desempeñado Gladys Ruiz, quién ha escrito numerosos artículos documentado la historia del Programa de Teatro Escolar, programa que dirigió por varios años. Alguien que tampoco puede ser excluida es la titiritera, dramaturga y actriz Tere Marichal. Luego de cursar estudios en Europa, regresó a Puerto Rico para publicar *El Titiritero Alquimista* (1983), un boletín informativo sobre el teatro de títeres en Puerto Rico. Recientemente (2009), ha comenzado a publicar a través de la red interactiva la revista interactiva *La 6<sup>a</sup> Habitación: Boletín de Teatro de Títeres*.

En términos de dramaturgia, casi no se han publicado textos teatrales dedicados al teatro de títeres. Rosalina Perales indica en su libro *Antología de teatro infantil puertorriqueño*: “Dentro de la dramaturgia, Rafael Ruiz es uno de los que más ha escrito para el teatro de títeres” (PERALES, 2000). Sus escritos permanecen inéditos.

José Rodríguez, de la compañía Los Soldaditos, escribió el libro *El arte de los títeres, efectivo y divertido* que describe cómo comenzar un teatro de títeres, y *Libretos cortos, grandes resultados, volúmenes 1 y 2*, cada uno con 20 libretos cortos para utilizarlos con títeres o niños.

### **Espacios teatrales dedicados al teatro de títeres**

Lamentablemente, en Puerto Rico no existe ningún espacio teatral dedicado al teatro de títeres. El noventa y cinco por ciento de los teatros del país le pertenecen al gobierno, y las diversas administraciones municipales los administran. Dentro del restante y exiguo por ciento de teatros independientes, el Teatro Yerbabruja, en Río Piedras, es el único que, desde su apertura en el año 2000, ofrece temporadas de teatro de títeres, primordialmente para el público adulto, gracias a la labor titánica de la titiritera Deborah Hunt, quién lo administra y lo programa. Entre otros intentos para establecer espacios teatrales de títeres, cabe señalar el proyecto llamado Casa Teatro del Mundo de los Muñecos, en el pueblo de Trujillo Alto. Rafael Ortiz y su compañía familiar adquirieron una casa amplia para convertirla en un pequeño teatro y estudio. Desafortunadamente, este proyecto duró muy poco tiempo.

Hubo intentos de que el espacio anexo al Teatro Tapia, en San Juan, uno de los principales teatros en la isla, se dedicara al teatro de títeres. Aunque se llevaron a cabo funciones allí, el proyecto nunca se concretó. Cabe mencionar que, a finales de los años 1980 y principios de los 90, existió un teatro dedicado a espectáculos para niños, en donde también se presentaron espectáculos de títeres: el Teatro Puerto Rico para Niños, en Santurce. Otra sala que desapareció fue el Teatro La Camándula, en Río Piedras, que también programó teatro de títeres. Recientemente, el Teatro Coribantes, otro de los pocos teatros independientes, comenzó una serie de teatro para niños que incluye teatro de títeres.

### **Títeres en la televisión puertorriqueña**

Durante la década del 1970, surge el uso del títere en la televisión puertorriqueña, influenciado por varios programas extranjeros como *El Topo Gigio*, *Plaza Sésamo* (la versión en español producida en México de *Sesame Street*) y, ya en los 80, *El Show de los Muppets* (*The Muppet Show*). Los programas de televisión infantil integraban títeres y sin duda influenciaron a los pocos programas que existieron en la televisión de la isla. Cabe

mencionar que los siguientes programas infantiles que integraban títeres fueron los iniciales: *Sandra Zaiter*, con los títeres de Filipo Tirado y Francisco Torres; *Titi Chagua* (Rosario Abreu). En los 80, se destacan: *Chiquimundos*, con Israel Lugo, entonces un niño ventrílocuo, *El Payaso Remi* (José Vega) y *María Chuzema* (Tere Marichal). Otros programas en los últimos diez años fueron: *Pequeños en acción* (Filipo Tirado), *De la mano con los niños* (Rafael Ortiz y El Mundo de los Muñecos), *Tesoro infantil* (Germán Colón y Títeres Cibuco) y *La tienda mágica de Shabum* (el Mago Emmanuel y Santín y sus títeres).

También el títere ha sido utilizado en la programación para adultos. Uno de los programas de mayor audiencia en la televisión puertorriqueña es *Super X-clusivo*. Lo protagoniza un títere de cuerpo entero, con la boca tipo títere bocón llamada La Comay (La Condesa, originalmente). Confeccionada originalmente por el maestro-titiritero José López y manipulada por Kobbo Santarrosa, La Comay comenta las noticias del día y los chismes de la farándula. Otros títeres de López fueron la famosa *Burbujita*, otro programa de televisión infantil, con el mismo nombre, creado por la comentarista de la televisión Millie Cangiano. José López ha sido galardonado con varios premios por su trabajo de diseño y construcción, entre los que se encuentran los dos premios de la Unima-USA que Puerto Rico ha ganado, ya que diseñó y construyó las dos producciones ganadoras, en el 1985 y en el 2010.

Los títeres de Filipo Tirado también tuvieron mucha popularidad en varios programas televisivos: *Kilate y Pirita*; *Los Políticos*, caricaturas de los candidatos a la gobernación del país; y *Pepe Locuaz*, entre otros. Luego de una larga carrera en la televisión de Puerto Rico, Filipo se trasladó a Miami en el 1998, en donde ha continuado su labor como creador y titiritero en la televisión hispana de los Estados Unidos. Los títeres de David Álvarez son otros que han incursionado en la televisión. Comenzó con un segmento en el desaparecido *Show de las doce*, de Telemundo, para entonces crear un “sitcom” con títeres llamado *Radio mostro*.

Lamentablemente, este programa sólo duró una corta temporada.

### **Teatro de títeres en la iglesia**

El teatro de títeres ha tenido un desarrollo en el sector religioso del país, sobre todo en las denominaciones protestantes. Grupos de aficionados en muchas iglesias y comunidades religiosas utilizan los títeres como un recurso para enseñar y para evangelizar. Por eso, han surgido grupos profesionales como el Teatro de Títeres Semillas, Manos Arriba y Los Soldaditos. Además de su ministerio con títeres en diversas iglesias y comunidades, el Teatro de Títeres Semillas tiene una tienda en la red interactiva y ofrece servicio de construcción y venta de títeres. Los Soldaditos presentan sus espectáculos en y fuera de Puerto Rico, han publicado libros sobre el teatro de títeres y tuvieron su programa de radio. Tanto las compañías Manos Arriba como Los Soldaditos han trabajado como titiriteros para el Payaso Remi en el programa de televisión *El planeta de Remi*.

### **Conclusión**

El teatro de títeres en Puerto Rico ha ido evolucionando de manera lenta, pero continua. Existen algunas particularidades en el teatro de títeres en Puerto Rico. Entre éstas, está el concepto de que el teatro de títeres es principalmente para los niños y por ende, y acaso equivocadamente, debe de ser educativo. Apenas comienza un movimiento de teatro de títeres y de objetos para adultos. Existe el estigma, incluso en el gremio artístico, de que el teatro de títeres, tanto como el teatro infantil, es un género menor. Esto se refleja en la falta de subvención y apoyo gubernamental y privado. En términos de estilos de títeres, prevalece el títere bocón o de boca, hecho con espuma goma (*foam rubber*) y le sigue el de guante. Casi no ha existido el uso de marionetas de hilo. Tampoco ha existido ni dramaturgia ni crítica especializada.

Es necesario que se documente y se publique la trayectoria y el desarrollo histórico de este género teatral. Es esencial seguir promoviendo el arte de los títeres. Nuevas iniciativas, propuestas creativas, titiriteros y grupos están surgiendo. Sin embargo,

apenas existen el intercambio y la comunicación entre los grupos pioneros y los emergentes. Es necesario unir esfuerzos, dejar a un lado las diferencias, compartir conocimientos y unir a los titiriteros. Esta es la única forma de seguir fortaleciendo en Puerto Rico el arte de los títeres.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. *La participación del Minit teatro Infantil Rural en la Conferencia de Casa Blanca para la Niñez de 1970, Washington D.C.*
- DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. *Normas e instrucciones para el funcionamiento del Minit teatro Infantil Rural.* Programa de Teatro Escolar, 1969.
- LATSHAW, George. *Creating a Puppet Theatre Tradition in Puerto Rico. The Children's Theatre Review.* Minnesota: Puppeteers of America, 1967.
- Minit teatro en Washington, *Periódico El Imparcial*, 9 de enero de 1971.
- ORTIZ MERCADO, Rafael A. *Apuntes sobre el teatro de títeres en Puerto Rico.* Bayamón: El Mundo de los Muñecos, Inc., 2002.
- PASARREL, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico.* Departamento de Instrucción Pública. Estado Libre Asociado de Puerto Rico, 1970.
- PERALES, Rosalina. Prefacio XXVI. *Antología de teatro infantil puertorriqueño.* Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- RAMOS, Sosa; ESTHER, Lydia. *Desarrollo del teatro nacional en Puerto Rico.* San Juan: Esmaco Printers, 1992.
- RUIZ, Gladys. Títeres en Acción. *Periódico El Imparcial*, 22 de octubre de 1966. San Juan: Puerto Rico, 1966.
- VILLARONDA, Guillermo. Muñecos actores invaden la isla. *Revista Bohemia*, 23 de junio de 1968.

Cuarenta años compartiendo  
la vida con los títeres

Javier Peraza y Ausonia Conde  
Títeres de Cachiporra (Uruguay)

*Prometeo* (2006).  
Teatro Cachiporra.  
Dirección del grupo.  
Foto Ernesto Peraza.



*Hombremundo* (1999). Teatro Cachiporra. Dirección del grupo. Foto Ernesto Peraza.



*Los Soplados* (2011). Teatro Cachiporra. Dirección del grupo. Foto Ernesto Peraza.





**Resumen:** “Cuarenta años compartiendo la vida con los títeres” es una reflexión, una mirada al pasado con los ojos puestos en el futuro. El arte, y en particular el arte de los títeres nacen y se desarrolla en relación a los tiempos que les toca vivir. Espejo de toda la sociedad, sirve para tratar de entender, reflexionar y crear. A Títeres Cachiporra, le tocó vivir en tiempos difíciles y otros no tanto, compartir el miedo y la alegría de sus vecinos, sus amigos, sus colegas, de todos aquellos que en algún momento de estos largos cuarenta años compartimos una de las miles de presentaciones que realizamos. Queremos agradecer, en nombre nuestro y de nuestros muñecos, tanta solidaridad y cariño, que siempre intentamos devolver a través de nuestros espectáculos.

**Palabras-clave:** Historia del Teatro. Títeres en Uruguay. Títeres de Cachiporra.

**Abstract:** “Forty years of living with puppets” is a reflection, a look at the past with eyes cast at the future. Art, and in particular the art of puppetry, is born and develops in relation to the times that they live in. It is a mirror of all of society that serves to understand, reflect and create. The Títeres Cachiporra has lived in difficult times and others that were not so difficult, sharing the fear and joy of their neighbors, friends, colleagues, and of all those with whom at some time in these broad forty years have shared one of our thousands of presentations. We would like to thank, for ourselves and in name of our puppets, all of the tremendous solidarity and affection that we have received and always sought to return through our presentations.

**Keywords:** History of theater. Puppets in Uruguay. Títeres de Cachiporra.

Cuando Níni Beltrame, el entrañable amigo y colega de tantos años, nos propuso escribir un artículo sobre “la situación de los títeres en Uruguay”, nos hizo reflexionar sobre si éramos las

personas adecuadas para este objetivo. El trabajar en una profesión artística en la producción de espectáculos, como es nuestro caso, nos resta espacio para tener tiempo de reflexión y de investigación; tarea que realizan con mucha más propiedad y eficiencia los teóricos del arte de los muñecos.

Luego, pensando en que Títeres Cachiporra está cumpliendo cuarenta años de trabajo, nos pareció un momento por demás oportuno para echar una mirada hacia atrás en el tiempo y tratar de comprender la relación de los títeres con el público o el público con los títeres.

Usaremos la cronología como guía, ya que fueron el tiempo y las circunstancias de la sociedad que nos tocó vivir la guía, motivación y objetivo de nuestro quehacer artístico.

Títeres de Cachiporra nació en 1973, unos meses antes de que se concretase la dictadura cívico-militar más dura que recuerda Uruguay. Ya desde 1968 venían deteriorándose los derechos fundamentales de los ciudadanos, represión, control y cárcel a granel.

Por aquellos tiempos, Ausonia Conde y yo trabajamos humildemente en el proyecto de Cachiporra, pero aún no habíamos realizado ninguna presentación. Fue entonces que una movilización popular ocupó un grupo de viviendas en Cerro Norte, un barrio marginal de Montevideo. La represión no se hizo esperar, la fuerza pública sitió el lugar durante semanas, impidiendo hasta la entrada de comida. Fue en esas circunstancias de tremenda angustia de los ocupantes (había mujeres embarazadas y muchos niños) que se improvisó una función en una ventana de las viviendas, con los primeros tres títeres que habíamos construido. Lo extraordinario fue la maravillosa risa de los niños y adultos, y hasta de los guardias que vigilaban la cerca perimetral. Aconteció, gracias a los muñecos, una pausa mágica entre tanta violencia. Seguramente, Títeres de Cachiporra no pudo tener mejor nacimiento.

Por aquellos años, que se prolongaron hasta 1985, la dictadura manejó con mano de hierro la cultura y en especial las manifestaciones artísticas populares, que resultaban la única posibilidad solapada de

expresión y motivación para reunirse en torno a un escenario, en la calle o cualquier espacio disponible. En particular, la música fue un bastión de resistencia. Otras expresiones, como el teatro, también fueron importantes en esa tarea. Los títeres también tuvieron su lugar y su misión que cumplir.

En 1976, presentamos en una pequeña sala de Cinemateca Uruguay *La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*, la obra de Federico García Lorca, en la cual el grito de libertad de Rosita trascendía el reclamo de género y, en forma “sugerida”, aludía a los terribles momentos que se estaban pasando.

Al año siguiente, el Teatro el Galpón se había exiliado casi en su totalidad hacia México. Sólo unos pocos integrantes permanecieron en Uruguay. Entre ellos, estaba “Cholo” Loureiro, director del elenco de títeres de El Galpón, que se había formado en la Universidad de Arte de Praga. De modo que aportó una visión moderna del teatro de títeres, en particular en lo que tiene que ver con las técnicas (teatro negro, sombras, marotes), con un cuidado muy especial en el diseño.

Él nos propuso, en razón de que su grupo estaba desmembrado, realizar juntos un proyecto llamado *El mono ciclista*, un espectáculo que aludía a la dictadura y sus desbordes, sin decir una sola palabra. En el trabajo, participaron actores y jóvenes músicos de importante trayectoria posterior.

A todo esto, hacíamos presentaciones en sindicatos y otras instituciones populares.

Para dar una idea de la dimensión de la censura de esos trece años interminables de dictadura, basta relatar un par de situaciones.

Cuando una escuela deseaba tener una presentación de títeres, debía solicitar al Departamento de Inteligencia de la policía, un mes antes autorización, adjuntando todos los datos de los titiriteros participantes. Por supuesto, quien estuviera en la lista negra de la represión del Estado no podía trabajar. Cachiporra, durante este período, no trabajó en las escuelas, situación que sufrieron innumerables colegas artistas.

También eran censurados los textos, en particular en lo que es para nosotros un gran festival de teatro popular durante el carnaval. No sólo tachaban los textos que debían enviarse con antelación a la censura, sino que también proporcionaban una lista de palabras prohibidas, como: “revolución” (muy comprensible) y otras como “amanecer” o “estrella” (mucho menos entendible y grosero).

Fueron entonces años difíciles, cuando el miedo era un ingrediente esencial de la vida diaria y comunicarse, la necesidad primordial. Lo rescatable de este período fue la auténtica necesidad mutua entre los títeres y sus espectadores. La sensación plena de sentirse *necesario* y constructor de un posible futuro.

Los títeres son, quizás, o sin quizás, la disciplina artística que más invita a crear a sus espectadores, sean niños o adultos, abre puertas infinitas a la imaginación, y cuando las circunstancias sociales son tan represivas, una función de títeres es una fiesta, un amparo y un reconocimiento a la condición humana.

Cuando hablamos de tanto éxito espiritual, no podemos decir lo mismo de lo económico. Fue un período de difícil sobrevivencia para los artistas y cualquier clase de persona que se opusiera al régimen.

En 1981, ocurrió un hecho que cambiaría definitivamente la visión que Cachiporra tenía del mundo de los títeres, que hasta entonces había estado restringido a la ciudad de Montevideo, en una situación social extremadamente cerrada. Por esos tiempos, se comunicó con nosotros Héctor Di Mauro desde Córdoba para invitarnos a un festival que organizaba en la ciudad de Resistencia, capital del Estado del Chaco (tenía información de nuestro trabajo a través de compañeros).

Nosotros, por esos tiempos, teníamos dos espectáculos para adultos: *La tragicomedia* y *Entre manos*, un trabajo que habíamos montado con Luis Trochón, músico integrante del renovador grupo Los que Iban Cantando. En esa época, los festivales no pagaban ni siquiera los gastos de viaje, de manera que fue para nosotros toda una hazaña reunir el dinero necesario para viajar

hasta Resistencia. Fue así que llegamos usando el bus, el tren y hasta un bote para cruzar el río Uruguay.

Este primer encuentro con colegas argentinos fue determinante, ya que se generó una relación fraterna y permanente, tanto en el campo profesional como en el de los afectos.

Aquí es buen lugar para puntualizar algunos aportes de los maestros que ayudaron a construir no sólo la estética del títere rioplatense, sino también la postura ética y el compromiso frente a nuestras comunidades.

En primer lugar, Federico García Lorca, que a mediados de los años treinta visitó tanto Argentina como Uruguay más de una vez, difundiendo sus postulados referidos al teatro popular, espacio donde él le asignaba un lugar privilegiado al teatro de títeres. Esta postura fue removedora para muchos de los intelectuales vinculados al teatro de aquella época, que tomaron esos postulados como un desafío al futuro.

Por supuesto, Javier Villafañe es determinante con su actitud y sus realizaciones en relación a los títeres y por la escritura de textos que aún hoy son clásicos ineludibles para cualquier titiritero que se precie de serlo. En la década del cincuenta, Javier es llamado por el Teatro El Galpón para que dirigiese su elenco, oportunidad que aprovecha Villafañe para convencerlos de construir una carreta tirada por mulas a la usanza de La Andariega, la carreta que Javier usó para recorrer la provincia de Buenos Aires y la de Entre Ríos. El proyecto llegó casi a culminarse, aunque todo se frustró por falta de mulas para arrastrar la carreta.

Otra influencia importante a los títeres en el Cono Sur son los hermanos Di Mauro, en particular Héctor, cuya labor de difusión del títere y formador de nuevos titiriteros fue constante e incansable a través de más de medio siglo de girar por toda Argentina. Hizo un trabajo de hormiga al visitar pueblo tras pueblo, realizando presentaciones en las escuelas, talleres para docentes y para todo aquel que quisiera iniciarse en el fascinante mundo de los títeres. Recuerdo la imagen del Citroen 3cv, el

popular “patito feo”, llegando de la mano del maestro Di Mauro, anticipando la función.

Es importante destacar que la técnica dominante de los titiriteros rioplatenses era el títere de guante. Pero también existían marionetistas, ligados a la inmigración italiana, que trajo a nuestras tierras los espectáculos clásicos, con sus conocidos números y la habilidad incuestionable de los marionetistas.

Lo cierto es que es indiscutible la existencia de una escuela de “guante” en el Río de la Plata, con sus particularidades de expresión y manipulación, que la hace diferente a otras escuelas de títeres de guante, como lo son la escuela china y el mamulengo de Brasil.

Por supuesto, también la elección de la técnica está ligada a las características ambulantes del trabajo de los titiriteros, que a veces recorren largas distancias para realizar sus presentaciones.

Ahora, quiero referirme a la experiencia que Cachiporra recogió en largas giras por la República Argentina. Nuestro grupo interesó a los colegas argentinos a partir de ese primer festival en Resistencia en 1981, porque a partir de nuestra formación autodidacta habíamos investigado en diferentes técnicas y las aplicábamos a nuestros espectáculos. Me refiero al teatro negro, al teatro de sombras, al títere de vara. Fue así que recibimos muchas invitaciones para participar en festivales y sobre todo a realizar talleres sobre esas técnicas en distintos lugares del país.

Fue así que recorrimos asiduamente la geografía del país hermano, de norte a sur y de oeste a este. Es de destacar que ese movimiento de titiriteros se distribuía por todo el interior de la Argentina, siendo menor su incidencia en la ciudad de Buenos Aires. Largos recorridos en el viejo Citroen, compañero de miles de kilómetros, símil de la carreta de Javier Villafañe arrastrada por sus mulas.

Como los festivales solían tener una ciudad más importante como centro y otra serie de presentaciones en localidades pequeñas y muchas veces alejadas de la civilización, era en esos lugares donde se producían encuentros muchos más conmovedores y memorables.

Hay dos situaciones que particularmente recuerdo. La primera aconteció en El Impenetrable del Chaco. Una región de montes autóctonos, de ricas maderas, que había sido explotado hasta acabarlo por compañías inglesas a comienzos del siglo veinte. Una vía del tren abandonada hacía mucho y pequeñas estaciones que salpicaban el camino. Un lugar de caminos de tierra, donde si llovía no se podía entrar por semanas.

Precisamente, fuimos a hacer nuestra función a uno de esos lugares, que tenía un intendente y un solo funcionario municipal que vivían en una de esas estaciones fuera de uso. Cuando llegamos, no vimos a nadie. La pregunta obligada fue. ¿Quién va a asistir a la presentación? El intendente nos respondió que no nos preocupásemos y ordenó a su funcionario que hiciese explotar una bomba de ruido, que en el silencio de la selva sonó atronadora. Luego, nos dijo, en media hora explotamos otra y en una hora empieza la función.

Y así fue. Al rato, brotando desde la vegetación, comenzaron a aparecer las familias, como un milagro. Los niños impecables, vestidos de domingo y peinados con extremo cuidado.

Casi ciento cincuenta personas se reunieron en la “biblioteca popular”, que era un viejo galpón del tren. Acabada la función, se acercó a nosotros un hombre joven y con cierta timidez nos dijo: “Hace diecisiete años, pasó por aquí otro titiritero. Aquél y éste son los dos espectáculos que vi en mi vida”.

En otra ocasión, nos tocó trabajar en una isla del río Paraná. Un lugar habitado casi exclusivamente por indígenas. La intendencia estaba instalada en un antiguo lazareto, usado en tiempo antiguos para controlar el tráfico de barcos hacia el Paraguay. La naturaleza era increíblemente bella, nos instalamos debajo de unos árboles. Llegaron los niños de la pequeña escuela primaria y secundaria de la isla. Sus rostros eran muy parecidos, tanto que parecían hermanos. Un grupo estaba un tanto revoltoso, fue así que nos acercamos y vimos que estaban manipulando, sin ningún temor, una víbora negra de gran tamaño que habían cazado hacía un rato.

Acabada la función, que la disfrutamos todos, titiriteros y espectadores, nos pareció apropiado salir del retablo y mostrar nuestros títeres y su manejo. Lo que pasó fue increíble. Aquellos niños que no le temían a las víboras se apartaron con temor de los muñecos, porque sintieron que esos seres estaban vivos, más allá que sabían que dentro de ellos estaban las manos del titiritero.

Fue en esa ocasión, también, que se acercó a nosotros una señora muy mayor, que también había presenciado la función y nos preguntó sobre un personaje, un caballito, en concreto. Cuando se lo mostramos, nos dijo: “Ah, pero se pone la mano adentro”, todo esto adornado con una estridente risita por el descubrimiento.

Estas anécdotas sirven para ilustrar algunas cosas. Los títeres llegan muy lejos, donde a veces no llega otra expresión artística. La vigencia de este arte muchas veces es inmedible con los parámetros habituales con los cuales que se mide el éxito de los espectáculos escénicos. Por ejemplo, la venta de ingresos o la presencia en los grandes medios.

Si bien la introducción de la tecnología de la televisión en forma masiva y en particular el acceso a internet ha cambiado drásticamente la comunicación de las comunidades aisladas, aún hoy, cuando trabajamos en las zonas rurales, experimentamos un relacionamiento muy especial con los espectadores, una experiencia que se registra fuertemente en el tiempo y no se borra.

Cachiporra ha realizado no solo una tarea ambulante, que amamos y disfrutamos mucho, sino también hemos trabajado en la producción para sala y en coproducción con otros elencos.

Se trata de otro espacio que nos brinda el maravilloso universo de los títeres.

En Uruguay, finalizada la dictadura en 1985, se va abriendo un nuevo espacio al teatro de títeres, que durante años estuvo restringido a lo marginal. En nuestro caso, produjimos un espectáculo que para nosotros fue emblemático, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en 1984, que sintetizaba el enfrentamiento de



todo un pueblo al despotismo del Comendador. Precisamente con este trabajo, compartimos por primera vez, en 1985, con colegas brasileros, el inolvidable Festival de Teatro de Bonecos de Curitiba.

Volviendo a Uruguay. De a poco, se fueron generando posibilidades. En el caso nuestro, fuimos invitados a trabajar en producciones teatrales de La Comedia Nacional, el elenco oficial del país, y también la Orquesta Filarmónica. Estas experiencias nos abrieron un panorama nuevo en cuanto a posibilidades de producir espectáculos respaldados por buena producción y apoyo técnico de los teatros.

Al mismo tiempo, El Galpón, recién regresado del exilio, para recuperar su elenco de títeres, muy diezmado por un tema de edades, instala su escuela que sólo realiza un período y luego se cierra.

Al mismo tiempo, Girasol, que estaba desde antes de la dictadura, y otros grupos que se empezaban a formar conformaban un grupo importante de titiriteros que nos organizamos en 1987 en la Asociación de Titiriteros del Uruguay. Es de destacar algunos compañeros hoy desaparecidos, pero que habían cumplido un rol importante en el desarrollo del títere en nuestro país. Es el caso del “Policho Sosa” y su esposa Martha, maestros rurales que habían hecho del títere una de sus herramientas más valiosas de educación. “Cholo” Loureiro, que aportó, a través de su trabajo en El Galpón, el conocimiento adquirido en la Europa socialista. Era un grupo de veteranos y de gente joven con muchas ganas de hacer cosas. Casi inmediatamente, se organizaron dos festivales muy recordados por la confraternidad que generaron.

Hoy, ha pasado un cuarto de siglo de la fundación de la Asociación de Titiriteros, los que permanecemos en ella somos pocos, muchos han muerto, y otros se apartaron de los títeres.

Sin embargo, a través del tiempo hemos comprobado que estar organizados proporciona una herramienta valiosa en el desarrollo del arte de los títeres y en la difusión del mismo; así como en las posibilidades de formación de los jóvenes titiriteros.

Volviendo al tema central, que tiene que ver con la vigencia de los títeres en estos tiempos que corren, volvemos a la misma premisa, que es la situación de nuestra sociedad.

Lo que fue en un momento una herramienta política en el sentido más amplio – me refiero a los tiempos de represión – ahora es un producto “artístico”, que hay que vender en un mercado competitivo y engañoso. Por un lado, se busca, con total justicia, que el titiritero, como cualquier otro trabajador, viva dignamente de su trabajo. Por otro, se debe adaptar la producción artística a un gusto general, so pena de fracasar. Si bien los apoyos estatales, que antes eran inexistentes, están apareciendo, aún son insuficientes.

Ahora, la gran pregunta: ¿en qué consiste nuestro trabajo? En la producción de un producto artístico. ¿Y qué es artístico y qué no? Digamos que el arte es un lenguaje que permite comunicarnos utilizando nuestras posibilidades sensibles, emocionales, inconscientes y también dialécticas para comprender la realidad que nos toca vivir y dialogar sobre ella.

Una buena obra de arte otorga al espectador un importante espacio creativo para “rellenar” con su propia experiencia y sensibilidad. En el caso de los títeres, esta condición es muy notoria, dadas las características de ceremonial que adquiere una presentación de teatro de muñecos.

Esa primera condición de dar vida a los títeres o animarlos que tenemos que encarar los titiriteros (es decir, darles alma) es una experiencia muy removedora en esta sociedad de consumo, donde la prioridad es vender productos “terminados” o “digeridos”, como es el caso de la industria del entretenimiento.

Hay una correspondencia absurda entre la oferta abrumadora y el vacío de contenidos.

Sin embargo, son muy buenas las posibilidades de los títeres, si los titiriteros hacemos bien nuestro trabajo, porque el universo que tenemos en nuestras manos está lleno de futuro. Debemos aprender bien nuestra profesión, cosa que no es fácil. Lleva una vida comprender que siempre hay algo nuevo en el horizonte. Pero

sobre todo atender la realidad de que nos toca vivir con nuestros semejantes y propiciar el diálogo entre nosotros ayudados con nuestras historias. Diría que nuestro trabajo es abrir ventanas para modestamente ayudar a que en un futuro próximo se abran todas las puertas.

Cachiporra tiene una gran deuda con los colegas brasileños y con el propio país que desde 1985 hasta ahora nos ha recibido y brindado su reconocimiento y cariño. Por sus propias características de país más desarrollado y en especial por el concepto de que la cultura artística es un valor importante para un país y también por la capacidad organizativa de los colegas, ha sido Brasil la nación donde los festivales y otros tipos de eventos relacionados han tenido su más alta expresión.

A nuestro grupo, asimismo como a otros grupos uruguayos y de otras partes de América Latina, nos han dado una oportunidad única de conocer el trabajo de los grandes titiriteros brasileños y del resto del mundo, una lección inmensa, si tomamos en cuenta la incapacidad económica de viajar de la mayoría de los grupos de esta región.

Esta situación nos hace pensar que los titiriteros estuvimos construyendo durante décadas un verdadero Mercosur cultural, de intercambio, de colaboración y particularmente solidario.

Es muy difícil hablar de la situación de los títeres exclusivamente en tal o cual país, porque irremediablemente nos saldremos del mapa en esta interrelación profesional y humana de tantas décadas. Entonces, si hablamos de crisis en el teatro de títeres, diríamos que el problema está más en los contenidos y el desarrollo de una estética auténtica, y no tanto a problemas económicos. El dinero es imprescindible para producir y vivir, pero no resuelve todos los problemas.

El objetivo es conquistar una relación creativa con nuestro público. Debemos necesitarnos unos a otros. Eso posibilitará reencontrarnos una y otra vez para la ceremonia intransferible de crear juntos.

Y, ahora, una reflexión para adentro del propio grupo, porque es allí donde se guarda la fortaleza que permite atravesar cuarenta años de historia en la frágil barca de un teatro de títeres, en tiempos muchas veces agitados y hasta tenebrosos. Fruto, al principio, de una pareja de jóvenes, luego, acompañados en la aventura por otros artistas, que brindaron parte de su tiempo a la elaboración de proyectos ambiciosos para la cortedad de medios que teníamos.

Nuestros hijos, Ernesto y Primavera, que desde muy pequeños nos acompañaron y trabajaron junto a nosotros y que ahora estando en plena madurez creativa, llevan adelante el grupo.

Debemos confesar que no imaginamos una profesión mejor, nos ha dado todo en el terreno del afecto y la felicidad, en particular la felicidad de crear.

En 1988, se quemó nuestra casa con todo lo que teníamos adentro, incluyendo nuestros títeres. Fue un momento muy duro. Sólo fue posible salir de tan difícil situación por la solidaridad que recibimos, en principio de nuestros vecinos y amigos, y luego, de colegas de los lugares más lejanos. Recuerdo que los niños de la escuela cercana decían: “se quemó la casa de los títeres, hay que reconstruirla”. Y se reconstruyó gracias a tanta solidaridad motivada por la relación de amor que habían construido, contando historias, una banda de títeres que ahora no estaban más, porque se habían quemado, pero que sabían que detrás de ellos vendrían otros y otros a sustituirlos.

# Títere, autoestima y dignidad: una dramaturgia que nos identifique

Daniel Di Mauro  
Teatro La Pareja (Venezuela)



Eduardo Di Mauro con 'El mago de la galera verde' y Daniel Di Mauro con 'El Tío' (2006). Foto de Estrella Malavé.



*La Psicovenganza de Doña Bárbara*  
(2005). La Pareja. Dirección de Daniel  
di Mauro. Foto de Miguel Gracia.



*La Errotribulación  
de Luz Caraballo*  
(2011). La Pareja. Dirección de  
Daniel Di Mauro. Foto de Daniel Di  
Mauro.

**Resumen:** El estudio analiza distintos momentos de la historia del teatro de títeres y reflexiona sobre el papel social y artístico de los titiriteros en diversas culturas; destaca aspectos de la trayectoria artística del grupo venezolano La Pareja; analiza la dramaturgia de la trilogía Elementos en Resistencia, escenificada por el grupo; y por fin, evidenciar el papel de los artistas, trabajadores teatrales en los 14 años de Revolución Bolivariana.

**Palabras-clave:** Teatro de Títeres en Venezuela. Historia del teatro. Dramaturgia.

**Abstract:** This study analyzes distinct moments of the history of puppet theater and reflects on the social and artistic role of puppeteers in various cultures. It highlights aspects of the artistic trajectory of the Venezuelan group La Pareja; analyzes the dramaturgy of the trilogy Elements in Resistance, which was enacted by the group; and finally presents the role of the artists and theater workers during the 14 years of the Bolivar Revolution.

**Keywords:** Puppet theater in Venezuela. History of the theater. Dramaturgy.

Venidos de la India con las historias del maestro Viduchaka, pasando por maese Karaghos turco, va por la Grecia de los grandes dramaturgos y sigue irreverente hacia la Roma de Aristófanes con forma de Polichinela, de allí se irradia rápidamente a toda Europa, y en Rusia le dicen Petrushka; en Alemania, Kasperek; en Checoslovaquia, es Lalek; en Francia, *monsieur* Guiñol; en Inglaterra, lo llaman Punch; y en España, Cristobica el de la porra.

Así como recorre caminos con la velocidad del rayo, también

recorre técnicas y formas diversas, y a don cabeza de madera lo vemos entre hilos, varillas y guantes, siempre imponente desde el teatrino vociferando verdades en tono jovial y dicharachero y portando en su diestra la cachiporra, para drenar las rabias del pueblo golpeando las cabezas de corruptos salvajes y de predicadores de la salvación, traicioneros y mentirosos.

El bien y el mal en juego rítmico para la alegría y la serenidad, el bien encarnado por representantes del pueblo, pícaros, burlones, glotones y borrachines, irreverentes, enamoradizos y profundamente tiernos, el mal encarnado por diablos, brujos, fantasmas, gobernantes y diversos representantes del poder, autoritario y ruin, insensible, explotador y acumulador de riquezas.

En el siglo pasado, promovido como herramienta pedagógica, fue docilizado y casi llevado a ser ejemplo de moral y conducta, perdiendo, con esto, parte importante de su carácter y de su temperamento. La Unesco recomendó su incorporación obligatoria en los planes educativos, pero pasaron muchos años antes que se lo empezara a utilizar con criterio didáctico.

Los titiriteros hemos defendido siempre su esencia teatral popular, su modo insolente e irrespetuoso, su desenfado desdeñoso y grosero, vocinglero y blasfemo, lo hacemos casi a escondidas, hablamos de: títeres para adultos y títeres para público infantil, con la esperanza de dejar a salvo las mentes inadvertidas y los corazones ingenuos que ven estremecer su moral con las palabrotas dichas a boca de jarro y con actitudes vulgares y abyectas.

Y es que vivimos con la alerta siempre en rojo, pretendemos cobijar a nuestros hijos poniéndolos a salvo de los truhanes, supuestos artistas trasnochados que despedazan las buenas costumbres con comentarios inoportunos, aunque los vástagos pasen luego horas y horas frente a un televisor que, sin proferir impropiedades, hace constantemente apología de antivalores y trivialidades, perfilando futuros enfermos de egoísmo y ambiciones.

El títere debe estar en las escuelas, en las aulas, en las manos de los niños de todas las edades. No para ver cómo la maestra los



construye; ni para memorizar lo que la maestra escribe, sino para construirlos con sus manos y para elevarlos a expresar sus sueños, sus fantasías, sus sentimientos.

Si esperamos ciudadanos que protagonicen sus vidas, interesados por las problemáticas que lo rodean y a los que les duelan las injusticias de cualquier lugar del mundo, si esperamos personas que sean capaces y quieran cambiar su realidad y hagan algo para conseguirlo, debemos poner en las manos del niño herramientas que lo impulsen a gritar lo que lleva dentro, a decir con gestos y palabras todo lo que teme, lo que ama, lo que respeta y lo que adversa, lo que admira y lo que rechaza.

Lo contrario es la pasividad, la resignación de ver cómo la vida le pasa por un lado, mirar un televisor con la mente en blanco, sin poder procesar la información ni tener una idea clara de una opinión sobre las infinitas situaciones que se exponen, aceptar bombardeos, invasiones, torturas, genocidios con la inercia y la indiferencia del aletargado.

El títere es un barómetro para medir el grado de madurez de un pueblo, ya que muestra la capacidad del mismo, para hacer **síntesis** de su personalidad, dándole vuelo poético, pero confrontando sus vicios y atavismos.

Un teatro de títeres maduro, fuerte, que responda a las expectativas que exigen momentos cruciales como el que atravesamos, será posible, únicamente, como producto de una dinámica de acción sistemática, regular y de continua retroalimentación.

Si propendemos a una obra comprometida, no debemos buscar ese compromiso en la posición política, pero sí en la lealtad ideológica. Una dramaturgia que esté fundamentada en el estudio, en la investigación, en el respeto por todo aquello que motive las búsquedas, que escarbe indagando los valores morales que nos han caracterizado como pueblo libre y libertador de pueblos; una dramaturgia que esté basada en la preocupación honesta de apostar a lo que fuimos, lo que somos y lo que debemos ser, es lo

que considero ideológicamente leal y fiel a los principios de todo acto creador.

El compromiso, por lo tanto, es abandonar el viejo sentido del éxito como premisa para justificar los esfuerzos e inversiones, dejar de lado el triunfalismo como camino rápido hacia la trascendencia y los logros individuales. El compromiso está en sentar bases sólidas de cooperación para el desarrollo armónico del oficio en todas sus áreas, creando estructuras de trabajo sostenido y sustentable, poner al alcance de las comunidades el hecho teatral, pero no desde el punto de vista del artista iluminado que da dádivas a las masas, sino desde la modestia y la humildad del que siente su accionar como un servicio necesario para el desarrollo y el enriquecimiento de la sensibilidad, la imaginación y el deseo de vincularse con el mundo a partir de sentimientos de solidaridad y desprendimiento.

Que haya teatro de títeres campesino, en las fábricas, en las universidades, en los consejos comunales, pero que haya, también, una estructura perfectamente organizada para que todo ese producto elaborado, aún con todas sus limitaciones, pueda llegar en forma armónica, planificada y digna al auténtico soberano, el público, quien, con su generosidad sin límites, dará impulso a los creadores al tiempo que les exigirá cada vez un resultado más elaborado, óptimo y cercano a sus necesidades esenciales. Así como el actor se permite o le es dado el momento sublime del contacto directo con el público, así como el director se permite jugar con los elementos que compondrán la escena, asimismo el dramaturgo posee la magia de establecer relación lúdica con seres de toda condición, época y origen, se puede hacer hablar banalidades a los sabios, momentos de contrición a los soberbios, dudar a los líderes o rabiarse a los introvertidos.

El discurso de Harold Pinter con motivo del Nobel de literatura nos muestra al hombre solidario de las luchas del mundo por la justicia y dignidad de la raza humana, nos muestra al mismo que caminó en la Plaza de Mayo con las “Madres” que aún buscan su descendencia en los laberintos de la impunidad fascista. Sin

embargo, su obra: “La habitación”, “El amante”, “Viejos tiempos”, más allá de sus cualidades literarias y estéticas, centran el juego en el sonido de las palabras, y al igual que en el teatro del absurdo de Beckett, Ionesco y Adamov, parecieran palabras al aire, pero son una fina y contundente ironía sobre unas relaciones humanas de falsedad e hipocresía, es decir, la Europa actual. Nuestro compromiso fundamental radica en asombrarnos con el descubrimiento de lo que somos, desconfiando de lo que nos contaron como en un desaprender creativo, de búsqueda e indagación.

Hay coincidencias, siempre, en los momentos en los cuales estamos imbuidos en una búsqueda dramática. Si el personaje que abordamos nos interesa de verdad, se activan alarmas en nuestro inconsciente que hacen aparecer, durante ese proceso, notas de prensa, libros, sueños, papeles sueltos, comentarios inesperados y un sin fin de cosas que nos proveen elementos extraordinarios para darle consistencia al trabajo. Entre el azar y la búsqueda denodada, van apareciendo las formas y los contenidos, decantándose en una estructura previamente diseñada o modificándola a su antojo.

Tan grande ha sido la penetración cultural que hemos sufrido y que sigue bombardeándonos, que inicialmente cuesta esfuerzo encontrar suficiente estímulo en personajes que nos son propios, ya que el resultado de esa invasión mediática suele ser el desprecio por todo aquello que nos identifica, pero hay que confiar, sólo bastan unas pocas lecturas sobre aquellos que, con sus obsesiones, marcaron nuestra historia para empezar a palpitar con la sola idea de ponerlos ante situaciones que hagan aparecer el carácter y el temperamento que los hizo heroicos.

Basta de montar Hamlet, La cantante calva, El tío Vania, El pato salvaje o Edda Gabler. No importa la joya que encierra cada una de ellas, léelas, pero pon tu atención en aquellos símbolos que puedan aportarle autoestima y dignidad a una Venezuela a la que hoy, más que nunca, se le exige trascender para mostrarle al mundo su carácter y su inmensa belleza.

Desde hace más de veinte años, hemos enfocado nuestra

atención en seres que forman parte importante en leyendas, mitos y en la literatura venezolana, que las voces que van y vienen han estigmatizado.

Asimismo, Doña Bárbara representa a una mujer brutal, asesina inmisericorde que mantiene un pacto con los demonios; María Lionza se asocia a la brujería y a todo lo sórdido del esoterismo y las creencias paganas inadmisibles, y Luz Caraballo pareciera ser una enajenada que nació perturbada y camina sin cesar por las montañas de Los Andes sin ninguna justificación. Con estas tres mujeres, conformamos la Trilogía de “Elementos en Resistencia”, e indagando, escarbando un poco en las mujeres que dieron origen al mito y a las que inspiraron a dos grandes escritores venezolanos, vemos que, lejos de representar lo que parecen, fueron mujeres extraordinarias, dignas antecesoras de la venezolana de hoy, aguerrida y revolucionaria, amante tierna y madre protectora y sacrificada a tiempo completo.

Tenemos que la mujer que inspiró a don Rómulo Gallegos fue violada siendo muy joven y que su prometido fue asesinado en su presencia, salvó su vida milagrosamente y, pobre y sola, logró establecer un espacio de respeto y temor hacia ella. Doña Bárbara se enamora de Luzardo y finalmente cede su amor a su hija para internarse en el tremedal, en los fangos infinitos del llano, en la espesura de aguas turbias, anacondas y caimanes.

María Lionza es la hija del cacique guerrero jirajara Yaracuy y de la reina Yara. El sabio Manaure la ilustra en su formación y le enseña el don de saber vincularse al mundo mineral, animal y vegetal. Ella sube con su tribu a las alturas de Sorte para defenderla de la invasión europea y asume el mando de una resistencia tenaz. La adoración de María Lionza se vio, con el tiempo, impregnada de diversas creencias que su fe arropó y que, en lugar de desvirtuarla, la fortalecieron.

Luz Caraballo es Blasa Rivas, a quien el poeta Andrés Eloy Blanco le cambia el nombre, tal vez por cuestiones de métrica o sonoridad, y Blasa es la ternura, la alegría y la virtud. Desde

jovencita, según crónicas del pueblo de Mucuchíes, bailaba y cantaba en las procesiones de los agricultores de Apartaderos y el páramo todo, yendo a los pueblos a ofrecer el producto de la tierra. Su marido antagonizó con el tirano Juan Vicente Gómez y fue secuestrado, torturado y finalmente muerto, su hijo quiso vengar a su padre y corrió con la misma suerte, y su hija fue secuestrada y esclava sexual en un serrallo de Chachopo, justificación sobrada para la enajenación.

En dicha trilogía, Doña Bárbara representa la **Tierra** del llano infinito y asombroso, así como María Lionza, la diosa de Sorte representa el **Agua** de los ríos, los lagos y la lluvia, y Luz Caraballo, el **Viento** brutal del Páramo andino. Tres elementos en Resistencia a la agresión que cada una de ellas recibió y enfrentó a su manera.

Los varones igualmente estigmatizados son Lope de Aguirre, bestial asesino sin límites, sin alma, grosero salvaje coleccionista de cráneos y otros restos de sus víctimas. A Manaure, se lo tacha de cobarde al no enfrentar a los Wélsares, que llegaron a las provincias del Nuevo Mundo irrespetando todos los tratados que la tribu Caquetía mantenía con Juan de Ampíes, y Miguel de Buría es el negro que, irreverente y altanero, pretendió ser libre y rey, cuando su color no le permitía otra condición que la de esclavo.

El Tirano Aguirre se autoproclama traidor al rey de España, en esos tiempos don Felipe II, y en la carta que le envía desde la isla de Margarita deja claro que abomina de los aduladores que lo mal informan, que en estas tierras de prodigio natural, con ríos, selvas y montañas que jamás imaginaría un europeo, maltratan y esclavizan a un pueblo de sentimientos de nobleza. Aguirre, la Ira de Dios, según Herzog, pagó con la moneda de cambio de la época, la muerte a troche y moche, fue victimario y víctima, y su carta y su conducta fueron, según el libertador Simón Bolívar, la primera declaración de independencia de nuestro continente.

Manaure fue considerado dios por los caciques venezolanos que compartieron su época. Su cultura y su sensibilidad lo

hicieron un jefe magnánimo, amplio y tremendamente exitoso en el crecimiento de su comunidad en la zona que hoy es Falcón, desde Capatárida hasta Coro y hacia las cadenas montañosas de la Costa. Forjó con Juan de Ampíes un pacto de caballeros que le daba jerarquía de gobernador, su hija se casó con el hijo de aquel, estableciendo el primer matrimonio legal intercontinental. Los banqueros alemanes cobran deudas del Viejo Continente con tierras del Nuevo e irrespetan los tratados impulsando al Sabio de Todariquiva, a iniciar un éxodo que lo lleva hasta los llanos de Apure, para nunca pagar con violencia a la violencia, y sus argumentos fueron esgrimidos nada menos que cuatrocientos años antes que Ghandi.

El negro Miguel, más que una vergüenza, es un olvido. Su gesta heroica lo pone al lado de los titanes. Esclavo en las minas de oro de Buría, pudo rebelarse, se unió a las fuerzas nativas, especialmente a la tribu Jirahara, y estableció una ciudadela fortificada con un decálogo moral que orientaba y normaba la convivencia cuyo punto número uno era el rechazo a la esclavitud desde el convencimiento de que todos eran iguales. Seis meses duró la aventura, acreditándose importantes victorias militares en El Tocuyo y en Buría.

Pues, en esta trilogía, Aguirre representa el **Fuego**, y la leyenda lo asocia a los fuegos fatuos que en las noches pueden observarse en los campos de Borburata y Curarigua. Manaure es la **Piedra**, y se dice que aún su alma vuela buscando los brillos del sol, desde las arenillas de los médanos corianos, y Miguel de Buría es el **Hierro**, ese que se aferró a la piel, a la carne y finalmente a los huesos de los que se adentraron en la tierra para buscar el oro que se embarcaba en naves transoceánicas.

**Trilogía** “Elementos en Resistencia”

HEROÍNAS: *TIERRA, AGUA Y VIENTO*.

“**La Psicovenganza de Doña Bárbara**” (*Con la técnica del guiñol*)

“**La Ecorrebeldía de la Diosa de Sorte**” (*Actuación y*

*muñecos de varilla)*

**“La Errotribulación de Luz Caraballo”** (*Con títeres de mesa*)

HÉROES: FUEGO, HIERRO Y PIEDRA.

**“La Colección del Peregrino”** (*Actuación, guiñol y mesa*)

**“Negro Miguel de Buría”** (*No ha sido puesta en escena*)

**“Sabio de Todariquiva”** (*Proyectada su puesta para este año, 2013*)

El juego de las trilogías continúa con “Titanes”, que reúne tres piezas para niños y cuyos elementos en resistencia son la sangre, el petróleo y la madera, todas ellas inspiradas en cuentos y leyendas ancestrales venezolanas. Y tan exquisitamente rica es la cultura de nuestra tierra, que ofrece un mundo interminable de proposiciones, con personajes, situaciones, creencias y cuentos que pueden aterrar o sonreír, inquietar con sus tragedias o advertirnos con sus situaciones jocosas.

Foucault nos habla del papel dominante de la historia construida desde el poder, dirigida a reconocer las continuidades en las que se arraiga nuestro presente, y nuestro compromiso como trabajadores del teatro de títeres es desentrañar el pasado y encontrarnos con ese inmenso territorio generoso y fértil que es nuestra cultura, y estudiarla, y recrearla y mostrarla tratando se seducir con ella a los jóvenes de los liceos que ven en el títere simples fantoches que se mueven cómicamente y nada más, para encantar a los niños de todas las edades con las ocurrencias de los personajes, para inquietar a los adultos confrontándolos con sus tradiciones y en definitiva con su esencia.

El teatro “La Pareja”, que mantenemos vivo con mi mujer, Estrella, ha realizado en los últimos años incontables talleres de dramaturgia para títeres en liceos de diversos municipios del Estado Carabobo. Hemos decidido trabajar con jóvenes del primer año de Ciencias, es decir, del cuarto año de secundaria, jóvenes de entre 16 y 18 años y, con ellos, una vez solventado el prejuicio sobre que los títeres son patrimonio de los niños,

nos hemos aventurado en la construcción de obras de singular interés. Ellos abordan indistintamente la comedia y la tragedia utilizando música, efectos sonoros en vivo y se adentran con gran naturalidad en asuntos o temas tabúes, tales como las mafias, el alcoholismo, la violencia en el hogar, el embarazo precoz, la droga, la incomunicación, la soledad, el maltrato en el establecimiento de estudios, la sexualidad y muchos otros.

Para estimularlos a utilizar el títere como herramienta, mostramos un conjunto de obras breves de grandes dramaturgos del títere como Eduardo Di Mauro, Javier Villafañe, César López O'Con, Ramón del Valle-Inclán y García Lorca. Luego de estos diálogos picarescos y dinámicos, el grupo se prepara a ofrecer su voz, se reúnen en grupos, los cuales se conforman en función de sus afinidades. Algunos trabajan en función de una historia trágica sobre una compañera encinta, abandonada por su novio y expulsada de su casa. En otra mesa, construyen una comedia donde la dueña de la casa está alcoholizada y busca desesperadamente ayuda, finalmente lo logra y propone festejar con un buen brindis, por lo cual hija y esposo la corren a escobazos. Otros ponen en situación de peligro a un joven que se ha endeudado con un capo de mafia y para cubrir de deuda solicita la ayuda de su madre, que, a su vez, se la pide a una amiga íntima, y ésta a otra, quien le pide el dinero a su amante, quien no es otro que el capo de la escena inicial que termina pagándose a sí mismo.

Nunca antes el Estado venezolano se había interesado en la multiplicación de los conocimientos como lo hace en la actualidad, exigiendo a los artistas a mostrar su arte, así como los pormenores de sus procesos creadores. El gobierno revolucionario atendió inicialmente a las urgencias, básicamente relacionadas con la alimentación, la alfabetización, la educación, el mercado petrolero, la vivienda y el trabajo, pero se ha estado construyendo una estructura nacional que atiende a los artistas, que difunde su obra y que supervisa y coordina el accionar del pueblo en su expresión creadora.



El títere con su frescura, con su lenguaje directo y deslastrado de toda retórica, seduce y entusiasma a todas las edades, encanta a todos por igual y nos permite, a través suyo, indagar con vocación y constancia sobre aquellas cosas que nos unen como continente cosmopolita con una raíz común de decencia y humanidad.

Después de 14 años de Revolución Bolivariana, los artistas de la escena, específicamente los de teatro y circo, trabajamos en el forjamiento de estructuras que nos permitan vincularnos con los programas del Plan Socialista de la Nación de la República Bolivariana de Venezuela, para el período 2013-2019.

Entre el Sistema Nacional de Culturas Populares, ideado por Chávez para beneficiar y facilitar el trabajo de los artistas, y la Red Nacional de Teatro y Circo, se establecen y perfeccionan, constantemente, diseños de acción y estructuras de funcionamiento, con la idea de ofrecer un servicio cultural sistemático a la población.

Los trabajadores de la escena hemos debatido en múltiples oportunidades sobre cuál es el rol que debe jugar, en esta relación, el artista comprometido con el proceso de cambios, y en particular considero que, más allá de las ideas políticas, es imperativo enfocar la atención en aquellos personajes que nos pertenecen, que han sido muchas veces estigmatizados por la historia y recrearlos en base a su estudio, para ofrecer una nueva visión de ellos.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOLCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1993.

DIARIO EL PAÍS. [http://cultura.elpais.com/cultura/2005/12/07/actualidad/1133910005\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2005/12/07/actualidad/1133910005_850215.html) España: 2013.

Teatro de animação hoje no Brasil:  
crises e transformações

Humberto Braga  
(Rio de Janeiro)



*Variedades* (1961). Teatro Infantil de Marionetes - TIM.  
Direção de Antônio Carlos de Sena. Foto de Fred Ruschel.

*O Cavaleiro da Triste Figura*  
(2003). Catibrum Teatro de  
Bonecos. Direção de Lelo  
Silva. Foto de Guto Muniz.



**Resumo:** Dois momentos que se sobressaem como transformações no teatro de animação hoje no Brasil. Os anos setenta como impulsionadores de novos tempos no campo artístico e os anos noventa como um marco de transformações consideráveis no campo da formação dos artistas, da produção teórica e da sistematização e publicação de dados históricos e das reflexões do teatro de animação do país.

**Palavras-chave:** Teatro de animação. Crises e transformações. Anos setenta. Anos noventa. Produção artística na história recente. Marcos de mudanças.

**Abstract:** Crises and transformations in puppet theater in Brazil today. The seventies as a landmark of new times and nineties when happened transformations in the field of training of artists and in the theoretical systematization with publications of history and reflections of puppet theater in the country.

**Keywords:** Puppet theatre. Crises and transformations. Seventies and nineties as a landmarks of transformations.

O tema deste estudo exige inicialmente repassar a história recente desta manifestação artística destacando períodos que provocaram mudanças. Não mudanças como meros acontecimentos relevantes apenas, mas aqueles que criaram uma diferença entre o antes e o depois.

Neste pressuposto, identifico dois momentos que se sobressaem: o que se inicia em meados dos anos de 1970 com sinais de crise e transformações acentuadas no cenário artístico do país e, a

partir dos anos de 1990, mudanças também acentuadas no campo da formação, da sistematização de dados e da publicação de estudos sobre o teatro de animação.

### **Anos setenta: o modernismo no teatro de animação**

Os meados dos anos de 1970 significam um divisor de águas ou de tempos. Alguns estudiosos indicam os anos de 1980, mas acredito que, aqui, já tínhamos reflexos dos fatos que se iniciaram na década anterior. Transformações no campo humanístico fazem parte de um processo dinâmico, em mutação e, portanto, sem datas precisas. Eu percebo e vivenciei, nestes tempos, sintomas de crise e transformações.

A criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, em abril de 1973, revela tensão e mudanças latentes. Chegou a tal nível que acabou por contrapor, de forma apaixonada, visões antagônicas do teatro de bonecos de então. E o curioso é que, olhando o período, mais tarde, encontramos, em ambos os lados, razões pertinentes e ousadas às quais temos que reconhecer méritos.

A primeira diretoria da ABTB tentava, contra todas as adversidades, iniciar um trabalho e mantinha interlocução com grande parte da produção artística em diversos pontos do país. Foram por esta diretoria concretizados os primeiros festivais e editada a Revista Mamulengo em diversos números. São fatos irrefutáveis, levando em conta que os primeiros festivais abrigavam grupos de diversas tendências e estilos. Da mesma forma que a Revista Mamulengo abria espaços para as atividades no país e no panorama internacional. Como também dedicava atenção ao teatro popular de bonecos no nordeste, tanto que, além da homenagem prestada com o nome da revista, inseria matérias dedicadas ao tema. Na abertura do V Festival, de 1976, em Recife, esteve presente Hermilo Borba Filho proferindo uma palestra no CECOSNE<sup>1</sup> e oferecendo uma oportunidade inesquecível aos

---

<sup>1</sup> CECOSNE – Centro de Comunicação Social do Nordeste, onde foi realizado o Festival promovido pela ABTB, em 1976. Este Centro, com direção de Madre Escobar, mantinha inúmeras atividades de teatro de bonecos e por ela passaram diversos artistas da região.

artistas participantes. Esta mesma diretoria que conduziu os destinos da ABTB durante quatro anos manteve contatos com a UNIMA<sup>2</sup>, esteve presente em alguns de seus Congressos.

Ocorre que, em meio às iniciativas da Associação, tomava corpo, no país, um movimento de artistas inconformados com a situação do teatro de bonecos, em todos os níveis. Esta inquietação vinha pulsante, apressada e exigia que a organização associativa assumisse a condição de promotora de mudanças. A entidade passou a ser o foco catalizador das insatisfações e, positivamente, mobilizaram-se pessoas que arregaçaram as mangas e, em infindáveis reuniões e encontros, foram se articulando com tantos insatisfeitos em várias cidades do país.

No III Congresso da ABTB, realizado em Brasília, em janeiro de 1977, o movimento sedento de transformações chega robusto e decidido a apresentar, nas eleições de nova diretoria, uma chapa que foi a vencedora com larga vantagem de votos<sup>3</sup>. A posse desta diretoria foi realizada, em março de 1977, no SESC-Tijuca, no Rio de Janeiro, numa noite memorável com a apresentação primorosa do espetáculo *El retablo de Maese Pedro*, pelo Grupo Giramundo, de Belo Horizonte. A verdade é que se iniciam, aqui, profundas transformações no desempenho da ABTB.

Os anos setenta foram também marcados por profundos questionamentos do teatro para crianças com quem o teatro de bonecos se identificava quase que absolutamente. O Festival de Teatro Infantil de Curitiba promovido pelo Teatro Guaíra, em sucessivas realizações, pode ser considerado uma revolução na história do teatro infantil impulsionada pelas reflexões de reconhecidos artistas e especialistas que

---

<sup>2</sup> UNIMA – União Internacional da Marionete, hoje, com sede na França, criada em 1929, em Praga, República Tcheca.

<sup>3</sup> A diretoria eleita neste congresso foi composta pelo Presidente - Manoel Kobachuk, do Rio de Janeiro; pelo Vice-Presidente - Álvaro Apocalypse, de Minas Gerais; pela Secretária - Maria Luiza Lacerda, e pelo Tesoureiro - Humberto Braga, ambos do Rio de Janeiro. No Conselho Deliberativo eleito, constavam os nomes de Fernando Augusto Gonçalves Santos, de Pernambuco, como Presidente do Conselho; Maria do Carmo Vivacqua Martins (MADU), de Minas Gerais; Maria Amélia de Carvalho, da Bahia; Ana Maria Amaral, de São Paulo; e Antonio Carlos de Sena, do Rio Grande do Sul.

lá estavam todos os anos<sup>4</sup>. Espetáculos de teatro de bonecos, especialmente escolhidos, faziam parte da programação e eram submetidos aos debates rigorosos que ali eram travados. Neste evento de 1974, estreou *História de Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli com o Grupo Ventoforte, inovando na concepção cênica com atores, bonecos e na dramaturgia dedicada às plateias infantis.

Ainda nos anos de 1970, vivíamos uma contradição, pois por conta do golpe e da ditadura militar predominava na sociedade civil uma justificável prevenção com as instituições governamentais. Coincidentemente no mesmo período, é criado, no Serviço Nacional de Teatro do então Ministério da Educação e Cultura, um setor – acreditado que o primeiro na esfera federal – dedicado exclusivamente ao fomento de políticas para o teatro de bonecos. Este setor, afinado com a mesma prática dos demais setores, desenvolvia seus trabalhos em sintonia com os anseios da entidade representativa da categoria o que contribuiu, decisivamente, com os resultados alcançados no período.

A quantidade e diversidade de acontecimentos, a partir desta década, constam, em grande parte, da matéria *Aspectos da história recente do teatro de animação no Brasil* (BRAGA, 2007, p. 243-274), e estão bem resumidas no texto de Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame.

A partir da década de 1970, o movimento de teatro de bonecos passa a se desenvolver de modo mais profissional, os grupos se estruturam de forma mais organizada, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB desempenha papel importante criando espaços tanto na mídia quanto junto aos órgãos públicos procurando imprimir uma nova compreensão sobre essa arte. Começa a

---

<sup>4</sup> Alguns dos nomes que participavam destes festivais: Ana Maria Machado, hoje membro da Academia Brasileira de Letras e na época crítica de teatro infantil do *Jornal do Brasil* – JB –; Fanny Abramovich, escritora e especialista em teatro educação; Pepe Domingues, professor e especialista em teatro educação; Clovis Levy, crítico de teatro infantil do *jornal O Globo*; Clovis Garcia, crítico de teatro infantil do *jornal O Estado de São Paulo*; Sylvia Orthof, autora de diversos textos de teatro para crianças; Helena Barcelos, Professora de Arte Educação; Joana Lopes, crítica da *Folha de Londrina* – Paraná; Maria Helena Khüner, dramaturga, ensaísta e autora de diversos textos e livros.

surgir uma postura crítica em relação aos conteúdos pedagógicos e artísticos dos espetáculos, uma maior preocupação e refinamento das encenações e da dramaturgia. No entanto, essa arte ainda era vista como manifestação destinada às crianças. Nessa época predominavam duas ideias estereotipadas sobre o teatro de bonecos: a primeira, como linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico. A ideia de teatro exclusivo para crianças está relacionada com o boneco, ora como brinquedo, ora como instrumento didático e educativo capaz de propiciar o aprendizado de conteúdos ou estimular a fantasia. Já a concepção popular-folclórica é concebida com base nas referências do Mamulengo, vista como expressão em que predominam o cômico e a crítica social e política. O equívoco está em ver o teatro de bonecos apenas segundo estas duas concepções, deixando de perceber que, além disso, reúne produções que se diferenciam e não se enquadram nessas perspectivas. (AMARAL; BELTRAME, 2013, p. 398).

As mesmas inquietações, acentuadas no caso brasileiro, aconteciam em outros países. A *Revista Mamulengo* Nº 3 publica o artigo de Michael Meschke, intitulado *Algumas reflexões impopulares relativas à moral titiriteira na UNIMA* (1973, p. 6-10); em 1976 a edição Nº 5 da *Mamulengo* publica as seguintes matérias redigidas pela Secretaria Geral da UNIMA: *Resoluções do Congresso de Moscou* (p. 18 e 19), e *XII Congresso da UNIMA*, realizado em Moscou, (p. 15); as considerações formuladas por Margareta Niculescu e Michael Mescke em: *Teatro de Bonecos e os problemas da sociedade contemporânea*, (p. 16 e 17); e o breve texto de Meher Contractor: *Teatro de Bonecos nos países em desenvolvimento* (p. 17), todos evidenciam que as mudanças nesta arte eram desejadas em muitos outros países, assim como no Brasil.

E quais foram os avanços mais visíveis que ocorrem na produção artística? Foram muitos, mas principalmente, ultrapassando a visão de um teatro de bonecos com um fim em si mesmo, o rompimento de seu isolamento e sua afirmação como um meio de expressão artística. A busca de um profissionalismo, a consciência da possibilidade real de inserção no panorama das artes e as exigências deste panorama



são componentes que fermentam estas transformações.

São inúmeras as justificativas que reforçam a ideia de que os anos de 1970 abriram novos horizontes. Dentre elas, sobressai, o reconhecimento do teatro de bonecos no conjunto das artes cênicas, e sua interação com outras linguagens. A renovação do teatro de bonecos foi tão rica que acabou gerando áreas nebulosas em sua denominação. Teatro de bonecos não comportava mais o enquadramento de tantas variações e acabou se firmando, nas décadas seguintes, como de teatro de animação.

No campo artístico, as mudanças se sucederam por descobertas/experiências/pesquisas que trouxeram à cena o resultado de muita dedicação. Os grupos de teatro de animação firmaram estilos no panorama artístico do país e do exterior. O avanço foi tão substancial que, por sua característica de núcleos de artistas em trabalhos conjuntos e contínuos que consolidam experiências, assumem esta configuração de “grupos” – e não elencos que se juntam para uma produção - conquistando sede própria e espaço para suas pesquisas. Houve um momento em que registramos um número de grupos de teatro de animação maior do que o número de grupos das demais áreas das artes cênicas.

Ilustrando estas afirmações, no âmbito do que deflagra os anos de 1970, pinçamos exemplos de espetáculos que levaram o teatro de animação para outro patamar de reconhecimento. Outros espetáculos não citados tiveram repercussão, mas importa aqui uma amostragem num período relativamente pequeno. Em cinco anos, mais de dez espetáculos preenchem grande espaço na mídia, recebem todos os louvores da crítica especializada no eixo Rio-São Paulo - eixo este que funcionava como caixa de ressonância para todo o país -, arrebatam todos os prêmios, atraem grande público aos espaços onde se apresentam e invertem a imagem estigmatizada deste gênero artístico. Em 1975, *A margarida curiosa visita a floresta negra*, do Grupo Carreta que vem de Curitiba e depois de São Paulo para o Rio de Janeiro; ainda em 1975, estreia *História do Barquinho*, de Sylvia Orthof, do Grupo Casa de Ensaio, do Rio de Janeiro e em 1976 faz uma temporada de

expressivo sucesso; *A Fabulosa Estória de Melão City*, encenado pelos Contadores de Histórias, em 1977, arrastando milhares de pessoas no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro; em 1977, *El Retablo de Maese Pedro*, texto de Cervantes, do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, juntando cantores, orquestra e bonecos de tamanho natural; em 1978, *O Cavaleiro do Destino*, de Tácito Borralho, do Grupo Laborarte, do Maranhão, comprovando a universalidade a que pode se chegar com elementos da cultura popular; em 1979, *Tá na Hora, Tá na Hora*, de Lucia Coelho, do Grupo Navegando, do Rio de Janeiro; ainda neste mesmo ano, o espetáculo *Palomares*, de Ana Maria Amaral, do Grupo Casulo, de São Paulo, a partir de um fato real chama atenção para os riscos das usinas nucleares; em 1979, *Festaça no Reino da Mata Verde*, do Mamulengo Só-Riso, de Olinda, Pernambuco, imprimindo uma visão erudita do teatro popular de bonecos com todo o sabor do humor e da crítica social do gênero; em 1979, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, e, no início de 1980, *Os três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e do Diabo*, de João Siqueira com encenação de Manoel Kobachuk, do Grupo Carreta, texto este vencedor de um Concurso de Dramaturgia para o Teatro de Bonecos, permanecendo em temporada regular no teatro Aurimar Rocha, no Leblon, no Rio; e *Mansamente*, dos Contadores de Histórias, no Rio, agora, com bonecos minúsculos, manipulação direta e sem palavras encantando plateias que lotaram sua primeira temporada num teatro de Ipanema, no Rio de Janeiro.

Estes exemplos mostram uma diversidade dramática que passa pelos clássicos da dramaturgia universal, por autores brasileiros e por adaptações da literatura criando uma poética própria. Até mesmo superando a carência de uma dramaturgia específica, o teatro de animação no Brasil desponta com espetáculos admiráveis a partir de textos que não foram escritos para esta finalidade. É a magia do teatro que desafia qualquer afirmação apriorística. Mostram também estes exemplos, no enfoque da encenação, uma variedade de experimentações cada vez mais abertas às possibilidades de interação com outras linguagens. Grifo esta afirmação abaixo de um dos mais respeitados

artistas do país. A coisa mais emocionante que eu já tive na minha vida foi ver uma orquestra parar para um boneco dar seus passos: era o Dom Quixote. Depoimento de Álvaro Apocalipse sobre sua experiência de juntar bonecos, cantores e músicos no espetáculo *El Retablo de Maese Pedro*, em 1976<sup>5</sup>.

### **Nas décadas seguintes**

Cheguei a afirmar certa vez e quanto mais estudo mais me convenço disso, entendendo assim que, no conjunto das artes cênicas, o teatro de animação e o novo circo foram, a partir das décadas de 1980 e 90, os que mais sinalizaram renovação artística de suas linguagens, num percurso que respeita tradição e contemporaneidade, ou seja, uma base técnica sólida alavancando ousadias de experimentações. São muitos os grupos e os espetáculos que integram uma extensa lista de realizações em todas as regiões. Seleciono mais uma vez, alguns, mostrando a ampliação da variedade de tendências. Em São Paulo, em 1984, o Grupo XPTO alcança notoriedade internacional. No Festival de Friburgo, em 1986, o Grupo Sobrevento desponta como a grande inovação e inicia uma trajetória contínua para dentro e fora do país. O Grupo Pia Fraus, também de São Paulo, atua na integração das linguagens de dança e circo. O Rio Grande do Sul, prosseguindo sua rica história no gênero, revela o Grupo Cem Modos, o Anima Sonho criado em 1984 e a Cia. Lumbra, com suas experiências de teatro de sombra. O Rio de Janeiro que liderou o ranking de encenações passou por um período de visível enfraquecimento de produções de teatro de animação. Até que, desponta o Cia. Pequod, dirigido por Miguel Vellinho, com o que de melhor acontece no país com os espetáculos *Sangue Bom*, em 1999, *Filme Noir*, em 2004 e *Peer Gynt*, em 2006. No Paraná, para onde volta Manoel Kobachuk, primeiro com o trabalho realizado no Teatro do Dr. Botica, num shopping da capital e depois com sua própria companhia continua sua trajetória de muitas décadas; Olga Romero, com o Grupo Merengue, e Euclides de Souza com o Teatro Dadá ao lado de outros grupos

---

<sup>5</sup> [www.giramundo.org/teatro/retablo.htm](http://www.giramundo.org/teatro/retablo.htm)

mantém agenda paranaense sempre repleta de espetáculos e eventos. Em Santa Catarina, as experiências bem sucedidas de vários artistas, dentre eles, Willian Sieverdt com seu trabalho de titiriteiro solista. Em 2004, o espetáculo *Sevé*, de Minas Gerais, de autoria de Wilma Rodrigues e Fernando Limoeiro, apresentado por um grande elenco, recria o cancionero popular nordestino, repleto de religiosidade, tradições, crendices e canções que revelam a singularidade do povo do sertão brasileiro. Também em 2004, o espetáculo *Princípio do Espanto* apresentado pelo jovem artista João da Silva Araújo, de São Paulo, desponta como a grande revelação de um ator solista que estabelece uma relação metafísica entre o homem e o boneco. No mesmo ano, o Grupo Giramundo apresenta o belo *Orixás*, a última direção de Álvaro Apocalypse. Este espetáculo é o resultado de uma extraordinária pesquisa sobre a mitologia africana, seus personagens e histórias, em especial, sobre a cultura “Iorubá” como elemento essencial de nossa identidade, no processo de formação da cultura brasileira. Vale a pena lembrar que a peça não faz concessão aos que desejam entender esses mistérios. Coerente com o rico potencial da linguagem de animação deixa fluir o texto e o apresenta com figuras impressionantes que povoam o imaginário de nossa cultura. Entidades que levitam, dançam e se exprimem num gestual próprio e rico enobrecido por uma também exuberante trilha musical.

No conjunto do que se sobressai nas últimas décadas, destaco a montagem do espetáculo *A Tecelã*, em 2011, feliz encenação da Companhia Caixa do Elefante, de Porto Alegre. No meu entender, na prática, este espetáculo, independente de apreciações subjetivas a que estão sujeitas os trabalhos artísticos, sintetiza muitas das conceituações dos avanços do teatro de animação contemporâneo. Justifico isso pela harmonia e equilíbrio entre as vertentes da dramaturgia, da encenação e da interpretação. Nem concordo tanto com a descrição no programa quando diz que mistura ilusionismo, cinema e teatro de animação porque dá a ideia de linguagens em separado. Para mim, são meios bem utilizados a que se chegou, no todo, um bom teatro. Uma tecelã, capaz de converter em realidade tudo o que tece com seus

fios, busca preencher o vazio de seus dias criando, para si, o suposto companheiro ideal. O espetáculo, adaptado do conto de Marina Colassanti trata, de forma poética, da solidão feminina. Com direção, dramaturgia e concepção estética de Paulo Balardim o espetáculo tem no elenco Carolina Garcia, Valquíria Cardoso e Viviana Schames. A construção de bonecos, silhuetas de sombra e cenotécnica constam na ficha técnica como criação da Cia. Caixa de Elefante.

### **Segundo marco: o tema da formação dos artistas e dos estudos**

No Brasil, até pouco tempo, a especificidade do teatro de animação não fazia parte dos conteúdos curriculares das instituições de ensino. Algumas poucas universidades incluíam a matéria nos cursos de bacharelado e de licenciatura, mas, na realidade, víamos uma ausência de espaços formais de estudo e pesquisa. A formação dos artistas e até mesmo a publicação de estudos davam-se por um esforço próprio e pela busca de oportunidade em outros países. Por conta disso foram muitas as realizações de cursos e oficinas informais. Dentre elas, são sempre citadas experiências proveitosas como a realizada nos anos de 1980, a *Oficina Som, Forma e Movimento*, no Teatro Aurimar Rocha, no Rio e a instalação do Centro Latino Americano de Teatro de Animação, criado em 1993 na Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, no Estado do Rio, possibilitando vivência de experiências entre artistas brasileiros e de outras nacionalidades.

O teatro de animação, neste campo, dá um salto e alcança os meios acadêmicos como resultado do esforço empreendido por Ana Maria Amaral, na Universidade de São Paulo – USP. O programa de Pós-graduação, Mestrado e Doutorado em Teatro, oferece disciplinas regulares e orientações em pesquisas no tema. Outros artistas vindos de diferentes regiões do país vêm a São Paulo complementar seus estudos de Pós-graduação. A formação de especialistas em alto nível provoca desdobramentos nas Universidades de origem dos profissionais.

Como consequência disso sobressai um trabalho contínuo – um paradigma – o que foi empreendido pelo artista e professor

Valmor Beltrame, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Em parceria com a Sociedade Cultura Artística – SCAR, de Jaraguá do Sul, também em Santa Catarina, é realizado um seminário – a cada ano em torno de um tema específico<sup>6</sup> - reunindo especialistas e a edição da *Revista Móin-Móin* que já se constitui numa coleção que chega ao décimo primeiro número. Estas atividades – Seminário e edição da Revista – mudam consideravelmente o patamar do nível de reflexão sobre o tema, no país.

### **Os desafios de hoje**

Pelos momentos aqui apontados temos que o teatro de animação no Brasil se transforma visivelmente a partir de meados dos anos de 1970, e ganha significativo avanço no campo da formação, do estudo, da pesquisa e da sistematização de suas reflexões a partir dos anos de 1990. Estes dois momentos nos levam a outras indagações sobre o presente.

Antes, porém, traço um paralelo com a trajetória do cinema de animação no Brasil que está para o cinema da mesma forma que o teatro de animação está para o teatro. É claro que existem diferenças entre estas linguagens tanto nas especificidades técnicas, de opções de mercado de trabalho e na economia da produção. Mas, alguns pontos ajudam-nos a compreender o nosso tema. Com sua origem no teatro de sombras chinesas, o cinema de animação passou por importantes transformações. Se, inicialmente, tinha como foco o público infantil, atualmente observa-se a crescente adesão por parte de um público heterogêneo, estendendo-se do infantil, ao jovem e ao adulto. Desde a década de 1980, com o convênio entre Brasil e Canadá, que permitiu que alguns profissionais tivessem acesso aos ensinamentos de tutores canadenses, à criação da produtora Anima Mundi em 1993, o mercado vem crescendo e vive um bom momento... (FOSSATI, 2009, p.

---

<sup>6</sup> No ano de 2012, “Formação Profissional e Artística” foi o tema do 9º Seminário de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas, realizado em Jaraguá do Sul. Na oportunidade reuniram-se 12 professores pesquisadores, representantes de Universidades públicas brasileiras, nas quais se ensina teatro de animação nos cursos de Bacharelado, Interpretação e Licenciatura em Teatro.

01). Outro texto sobre o mesmo assunto prossegue e complementa: os mecanismos da lei de captação não contemplam a animação uma vez que fazer um desenho não obedece à mesma lógica do que fazer filme com atores de verdade e porque o tempo para animar um roteiro é muito maior... (COELHO, 2008, p. 26).

Acrescento a estas observações alguns dados relevantes. Em 2013, o Anima Mundi, na sua 23ª edição consecutiva, reuniu, no Brasil, mais de cinquenta países e centena de produções de diversas partes do mundo. O cinema de animação no Brasil hoje está num excelente momento de reconhecimento artístico, de mercado, de intercâmbio e de visibilidade no país e no mundo. E isto se deve muito ao Anima Mundi – Festival Internacional de Animação no Brasil em seus desdobramentos como o espaço do Festival, do Anima Multi, do Anima Forum, do Anima Itinerante e do Anima Escola, dentre outros. Além do crescimento da quantidade e da qualidade da produção propriamente dita, merece atenção especial e, neste ponto, está a razão de trazer este exemplo, o quanto estas iniciativas dedicam-se à iniciação de crianças e jovens não apenas formando novos artistas, mas formando um público cada vez mais crítico e interessado na linguagem. Público crescente - razão maior de quem lida com os meios de expressão - é o elo que alimenta e fortalece o sistema de produção.

É muito difícil avaliar a produção do teatro de animação, em termos gerais, num país grande como o nosso e com diferenças em suas regiões. Esta dificuldade impossibilita qualquer afirmação apressada. Mas pelo que estamos acompanhando e pelos momentos que foram objeto deste texto e, ainda, olhando para o que nós construímos no passado, penso que vivemos no Brasil, um entrave pela ausência de políticas específicas para o setor e, sobretudo pela ausência de meios de difusão mais contundentes, do teatro de animação no país. Não me refiro a uma simples divulgação porque isto acontece na rotina do trabalho dos grupos e do que vem sendo desenvolvido por cada um deles. Eu me refiro a meios mais amplos, numa visão de conjunto, que agrega valores, conquista reconhecimento e permite novos avanços. Um instrumento em nível nacional que cumpra este papel de di-

fusão e visibilidade é o grande desafio que se impõe nos dias de hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

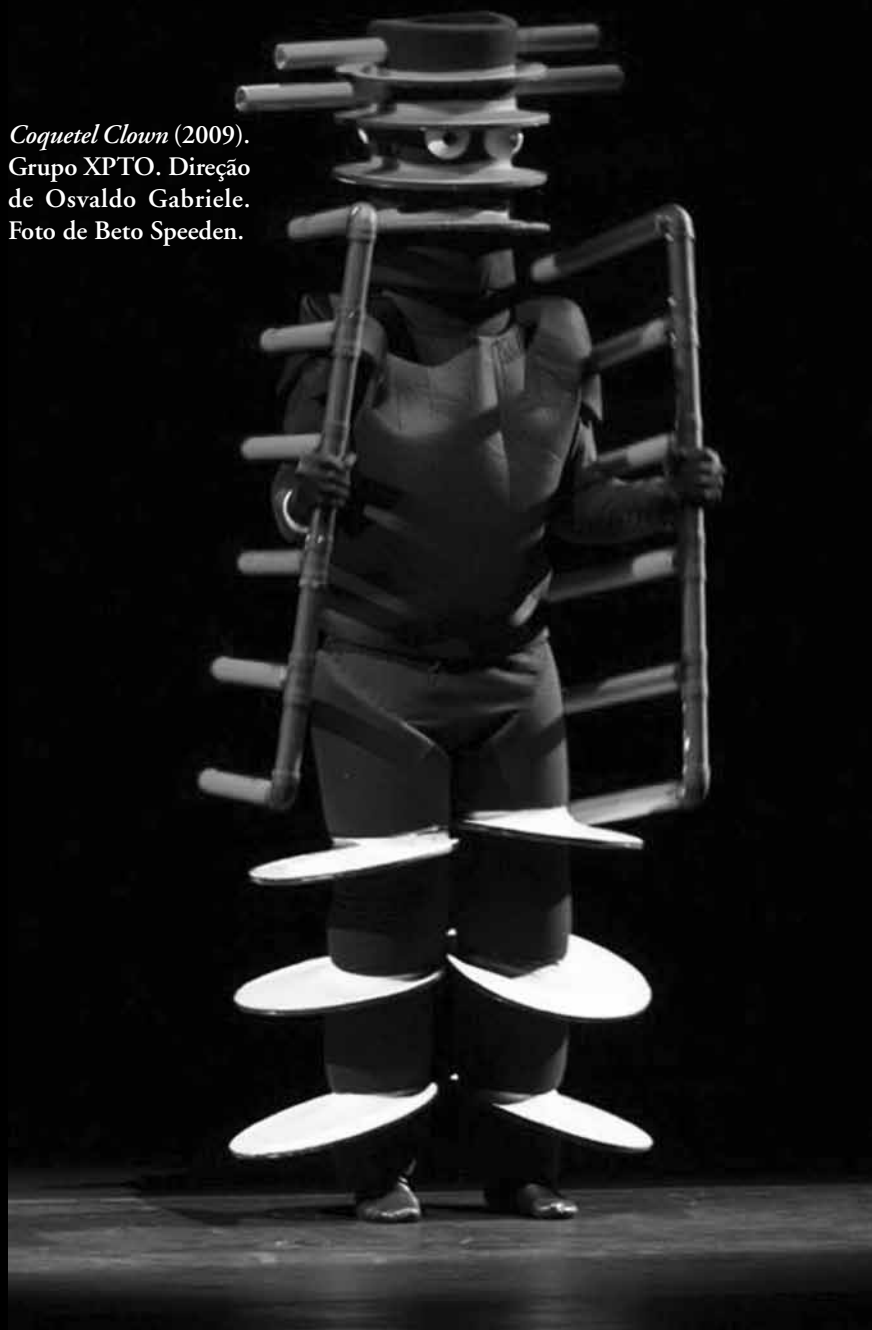
- AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos no Brasil. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro 2. Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- APOCALYPSE, Álvaro. Depoimento. [www.giramundo.org/teatro/retablo.htm](http://www.giramundo.org/teatro/retablo.htm)
- BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do teatro de animação. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 03, Nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, 2007.
- COELHO, César. História da Animação Brasileira. *Revista de Cinema - Animação Brasileira Ed. 35*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual, 2008.
- CONTRACTOR, Meher. Teatro de Bonecos nos países em desenvolvimento. *Revista Mamulengo Nº 5*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1976.
- FOSSATI, Carolina. Uma trajetória marcada por inovações. *Revista Cinema de Animação*. Fortaleza: Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009.
- MESCHKE, Michael. Algumas Reflexões Impopulares Relativas à Moral Titiriteira na UNIMA. *Revista Mamulengo Nº 3*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1974.
- NICULESCU, Margareta; MESCHKE, Michael. Teatro de Bonecos e os problemas da sociedade contemporânea. *Revista Mamulengo Nº 5*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1976.
- UNIMA, Secretaria Geral. XII Congresso da UNIMA. *Revista Mamulengo Nº 5*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1976.



## O teatro de animação brasileiro na virada do milênio

Sandra Vargas  
Grupo Sobrevento (São Paulo)

*Coquetel Clown* (2009).  
Grupo XPTO. Direção  
de Osvaldo Gabriele.  
Foto de Beto Speeden.



*Homem Voa?* (2006). Catibrum Teatro de Bonecos. Direção de Lelo Silva. Foto de Guto Muniz.



**Resumo:** O estudo faz análise das transformações vividas pelo teatro de animação brasileiro desde 1986, buscando compreender as mudanças no trabalho das companhias e na programação dos festivais do gênero, a partir das políticas públicas voltadas para esta área, reconhecendo que sua multiplicação não trouxe uma proporcional ampliação de sua diversidade e que, mesmo com mais subvenções e apoios para a cultura, o Teatro de Animação vem perdendo o seu caráter mais investigativo e de pesquisa.

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos contemporâneo no Brasil. Fomento e subvenção ao Teatro de Animação. Políticas culturais públicas no Brasil.

**Abstract:** This study analyzes the transformations experienced by puppet theater in Brazil since 1986, in an attempt to understand the changes in the work of the companies and in the program of festivals in the genre supported by public policies. It recognizes that the multiplication of groups and festivals did not bring a proportional expansion in their diversity and that even with more subsidies and support for culture, puppet theater has been losing its more investigative and research oriented character.

**Keywords:** Contemporary puppet theater in Brazil. Support and subvention in Puppet Theater. Public cultural policies in Brazil.

Em 1986, o Inacen<sup>1</sup> subvencionou um curso de extensão de Te-

---

<sup>1</sup> Instituto Nacional de Artes Cênicas, órgão do então Ministério da Educação e Cultura. No artigo *Aspectos da história recente do teatro de animação no Brasil*, Humberto Braga afirma: “No Brasil, nesses tempos, víamos que muitos alunos passavam por escolas de teatro de nível superior e não conheciam o termo ‘mamulengo’. Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre o Teatro de Animação. A proposta foi bem recebida na condição de que o organismo da área de cultura remunerasse o professor”. (BRAGA, 2007)

atro de Bonecos na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), oferecido a estudantes do Curso de Artes Cênicas como matéria optativa. Ministrado por Zé Carlos Meirelles – um profissional atuante da área, bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, cujo corpo docente não integrava –, este curso despertou o interesse pelo teatro de bonecos nos três estudantes<sup>2</sup> que, logo depois, fundariam o Grupo Sobrevento. A montagem de *Ato sem palavras*, de Samuel Beckett, realizada no curso, surpreendeu a ARTB – Associação Rio de Teatro de Bonecos<sup>3</sup> –, que a convidou para integrar a programação do XIV Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos<sup>4</sup>, que se realizaria em julho de 1987 na cidade de Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro. O Festival reunia oito espetáculos da França, Argentina, Alemanha, Espanha, Chile e Suécia, mais 11 espetáculos de oito estados do Brasil, e reunia um conjunto que apresentava o teatro de bonecos como linguagem rica, diversa, variada e que deixava perceber a força

<sup>2</sup> Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho fundaram o Grupo Sobrevento em novembro de 1986.

<sup>3</sup> Foi Zé Carlos Meirelles quem mediou o contato de seus alunos com a ARTB – Associação Rio de Teatro de Bonecos, núcleo da ABTB no Estado do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> O XIV Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/I Festival Rio de Teatro de Animação – ARTB/XI Congresso da ABTB/Centro UNIMA Brasil reunia os seguintes espetáculos e grupos em sua programação: *Brincando de bonecos* – Grupo Retalhos, do Distrito Federal; *Musical de papel* – Grupo Catavento, de Minas Gerais; *Ato sem Beckett* – Grupo Sobrevento, do Rio de Janeiro; *El dueño del cuento* – Grupo Asomados y Escondidos, da Argentina; *Qué bonitos ojos tienes* – Grupo Sujeitos de Cena, do Espírito Santo; *La reina blanca* – Grupo Fanfarra, da Espanha; *Hep & Reg* – Merlino Prod. Art. do Rio de Janeiro; *Reinações de um rei* – Grupo Scenas, de Pernambuco; *7 Histórias do Sul* – Grupo AnimaSonho, do Rio Grande do Sul; *Nature morte* – Grupo Caroube, da França; *El molinete* – Grupo El Triángulo, da Argentina; *Rapunzel* – Prod Art. da Casa, do Rio de Janeiro; *La calle de los fantasmas* – Grupo Títeres de Cachiporra, do Uruguai; *No meio do mundo* – Grupo Mamulengo, da Bahia; *La balada de Diego Corrientes* – Grupo Aldebarán, da Espanha; *História em contraponto* – Grupo Revisão, do Rio de Janeiro; *El viaje de un teatrante* – Grupo El Teatrante, do Chile; *Ilusões cômicas* – Grupo Ilusões Cômicas, do Rio de Janeiro; *Títeres para niños grandes y grandes niños* – Grupo El Cocuyo, da Argentina; *Fandango* – Grupo Filhos da Lua, do Paraná; *A criação de um mundo modelo* – Grupo Dieklappe, da Alemanha; e, *Sherazade* – Grupo Tötem, da Suécia.

das companhias cujos espetáculos propunham formas muito diferentes de comunicação com o público. Aquele festival refletia um momento riquíssimo dessa arte no Brasil, com muitos grupos: cada qual com uma busca diferente e muito clara dentro do teatro de animação, do popular ao erudito, para crianças e adultos. Em entrevista dada a Cláudio Figueiredo, do *Jornal do Brasil*, que destacava a presença de espetáculos adultos no Festival, Magda Modesto (1925-2011) – então presidente da ABTB – afirmava sua preocupação em não associar o teatro de bonecos exclusivamente ao público infantil: “Originalmente, o gênero não era voltado especialmente para as crianças. É essa tradição que vem sendo recuperada depois da Segunda Guerra, principalmente na Europa”, e caracterizava como objetivo do Festival “[...] a reciclagem dos grupos brasileiros e a troca experiência com o teatro de outros países”. (MODESTO, 1987, p. 15).

O intercâmbio entre as companhias era facilitado por sua permanência em todo o Festival e pela criação de ocasiões e espaços de convívio, como festas e refeições comuns. Era surpreendente perceber a existência de grupos teatrais, de trabalhos profissionais, continuados e de repertório, contrariando o panorama do teatro de atores de então, que já não se estruturava nem em grupos de criação coletiva como os dos da década de 1970 e início da década de 1980, nem em companhias estáveis, mas em figuras individuais de destaque – “grandes diretores” e “grandes atores” – ancorando ou capitaneando equipes reunidas para um espetáculo em particular e com certo *glamour* que grandes festas de premiação atestavam<sup>5</sup>. Humberto Braga, na ocasião, dizia-nos que uma pesquisa que se havia realizado pelo

---

<sup>5</sup> O Prêmio Molière de Teatro (1963 a 1994), patrocinado pela empresa aérea Air France, concedia passagens para Paris a muitos de seus ganhadores, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e, nesta cidade, tinha lugar na Maison de France, importante teatro situado no prédio do Consulado Francês; o Prêmio Shell de Teatro (desde 1988) acontecia no Canecão, mais prestigiosa casa de *shows* do Rio de Janeiro. Havia, então, outros Prêmios de Teatro importantes como o Mambembe (Nacional – criado em 1977), Governador do Estado (paulista – 1950 a 1990 – retomado em 2010), Estácio de Sá, Golfinho de Ouro (patrocinados pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro), APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (paulista – desde 1951), entre outros.

Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas) dava conta de que o maior número de grupos teatrais do país era primeiramente de bonecos, seguido – bem depois – de circo e só depois de atores. O que, mais adiante, veio a se chamar “Teatro de Grupo”<sup>6</sup>, uma forma de organização teatral estável, de repertório, sem hierarquias, era uma noção que já estava embrenhada nestas companhias, ainda que não estivesse atrelada a aperfeiçoamento e pesquisa de linguagem. Isto se dava, em parte, pela estabilidade dos seus membros nas companhias, fruto do aprendizado específico demandado, que gerava a compreensão do fazer artístico como ofício e o entendimento de ofício como uma responsabilidade com o espetáculo, mais do que a execução de uma tarefa em uma apresentação. Resultava daí, também, uma divisão de tarefas de produção que tornava possível a existência de uma organização independente e autossuficiente, capaz de levar adiante um projeto teatral, quando na Universidade, os Cursos de Artes Cênicas preparavam artistas para cumprir funções específicas – ator, diretor, cenógrafo e figurinista, teórico, professor – para atender a um mercado de contratações, convites e testes.

Pesavam sobre o teatro de bonecos muitos preconceitos, que o associavam a uma arte menor, de má qualidade, recreativa, dirigida exclusivamente a crianças e que tinha espaço, sobretudo, em festas infantis. Eventualmente, era associado também a uma brincadeira popular, sem maiores preocupações estéticas, indigna de ocupar espaços teatrais. Do mesmo modo que Magda Modesto, por ocasião do XIV Festival da ABTB, lutava por uma nova imagem para o teatro de bonecos, muitos outros artistas da área, reunidos em uma associação que era uma das organizações teatrais de maior força do país, construíam um teatro vigoroso e cada vez mais integrado ao panorama teatral brasileiro. Grupos como o Giramundo, de Belo Horizonte; o Contadores de Histórias, de Parati; o Mamulengo Só-Riso, de Olinda; o Casulo e o Ventoforte, ambos de São Paulo, lotavam

---

<sup>6</sup> O termo Teatro de Grupo foi cunhado no Encontro Zerinho, reunião de grupos teatrais de diferentes estados, organizado pelo Grupo Fora do Sério na cidade de Vinhedo em 1990.

teatros importantes, conquistando espaços nos jornais e o respeito da crítica especializada, muitas vezes com espetáculos adultos. Somaram-se a eles, pouco depois, grupos como o XPTO, a Cia. Beto e Beto (hoje, Pia Fraus), o Cidade Muda, todos da cidade de São Paulo; o Cem Modos, de Porto Alegre; o e próprio Sobrevento, entre outros. Trabalhos de qualidade como os dos Grupos Revisão, Navegando e Hombu, do Rio de Janeiro; Quintal, de Niterói; Gralha Azul, de Lages; Centro Animações, de Curitiba; AnimaSonho, de Porto Alegre moldavam um novo teatro de bonecos e rompiam os limites entre o teatro e o teatro de bonecos, revelando em encenações surpreendentes, que os bonecos poderiam dizer muitas coisas que os atores não podiam dizer, colocando o teatro de animação na vanguarda da criação teatral, trilhando caminhos muito diversos e originais. Cada grupo apresentava uma proposta estética particular e provava que os bonecos não limitavam, mas abriam novos rumos para o teatro.

Este movimento encontrava paralelo em outros lugares do mundo. O marionetista e diretor Michael Meschke, da Cia. sueca Marionetteatern, indignado com a posição conservadora dos titeriteiros frente aos novos caminhos tomados pelo teatro de animação, escrevia:

Podemos estabelecer que não é nenhum crime: misturar bonecos e atores; usar bonecos muito grandes ou pequenos; misturar bonecos com máscaras, dança, ópera, drama, cinema, music hall, música pop, etc.; usar bonecos em duas ou três dimensões, ou em ambas, ao mesmo tempo; misturar técnicas de animação variadas em uma mesma produção; reduzir bonecos a atores de menor tamanho, para efeito de perspectiva; gostar de Punch e Judy, de Kasper, Guignol ou qualquer nome que tenha; mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo; trabalhar meses para atingir a perfeição estética de um objeto ou usar um fósforo como boneco. (MESCHKE, 1974, p. 10).

No Brasil, no final dos anos de 1980 e início dos anos 1990, os grupos de teatro de bonecos já dividiam os prêmios teatrais com artistas de renome em todas as categorias, misturando-se, definitivamente, ao mundo do teatro. Os festivais de teatro de bonecos

traziam para Canela, Curitiba e Rio de Janeiro espetáculos importantes, de grande nível artístico, contemporâneos e de diferentes origens, apresentando propostas avançadas e renovadoras. Grandes companhias vieram, também, pelas de mãos de produtores independentes, em grandes e megaeventos, com o apoio de instituições culturais estrangeiras<sup>7</sup>. Em 1996, a primeira edição do Rio Cena Contemporânea, que buscava apresentar espetáculos contemporâneos e inovadores, chegou a ter uma curadoria de Teatro de Bonecos, ao lado de outra de Teatro de Rua e uma de Teatro de Atores.

Em meados dos anos 1990, os festivais – não só os de teatro de animação – deixavam de oferecer aos artistas hospedagem e alimentação por todo o período do festival e limitavam-se a contratar artistas e recebê-los pelo tempo mais curto possível. Os festivais perderam muitos recursos públicos com que contavam, mas também se profissionalizaram, e os tempos em que os artistas custeavam as suas passagens e abriam mão de cachês para participar dos festivais terminavam. O Festival de Canela, ligado à ABTB e, posteriormente, à AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos –, desliga-se das associações e muda de formato, provocando a revolta da classe bonequeira, que se dispunha, inclusive, a boicotá-lo. Perdia-se um espaço importante de aprendizagem, aprimoramento e amadurecimento de artistas, bem como oportunidades de jovens artistas se aproximarem de companhias mais experientes e consolidadas. Hoje, tenho a impressão de que, mesmo que os organizadores dos festivais se propusessem a conseguir verbas para que os artistas ficassem mais tempo em um festival, dificilmente isto se daria. As companhias também se profissionalizaram de tal maneira que já não conseguem mais ficar em uma cidade que não a sua, a não ser para se apresentar. Também as relações entre os membros de uma companhia passaram a ser, normalmente, relações de serviço ou empregatícias – e não mais societárias –, o que implica na perda do interesse dos membros da companhia em encontros e intercâmbios,

---

<sup>7</sup> Philippe Genty, Dominique Houdart, Mummenschanz, Teatro Negro de Praga, Teatro de Bonecos Chinês, Royal de Luxe, Otelo Sarzi, etc.



em troca do simples pagamento por um trabalho realizado.

A falta de dinheiro devido à ausência de políticas públicas para a cultura, no final dos anos 1990, fez com que as companhias e os organizadores dos festivais – profissionalizados, vivendo ou dependendo de suas atividades artísticas – tivessem cada vez mais dificuldade de se manter. A primeira transformação, inevitável, que se pôde notar no panorama do teatro de animação foi que o teatro de bonecos adulto foi perdendo a sua quantidade, força e vitalidade. Os festivais passaram a ter uma programação predominantemente voltada para crianças ou para todo público, pois, para conseguir as verbas para a sua realização, os organizadores criavam parcerias com escolas, secretarias de educação, entre outros. Alguns festivais passaram a ser feitos nas férias escolares, para sensibilizar as prefeituras e poder conseguir o seu apoio, com o apelo de que os festivais viriam a proporcionar atividades para as crianças sem aulas. Passaram, assim, a focar um único aspecto da produção do teatro de animação, limitando as referências desta linguagem para os espectadores e para os jovens artistas.

Na ausência de verbas e subvenções, o mesmo aconteceu com as companhias de teatro de animação que subsistiam com os cachês advindos dos seus trabalhos voltados para o público infantil. Com grande dificuldade, algumas companhias ainda buscavam manter um repertório adulto e algumas vezes o conseguiam graças ao seu repertório infantil. Colocar um espetáculo de bonecos em cartaz poderia gerar uma renda de bilheteria maior para espetáculos infantis que para espetáculos adultos, pelo fato de muitos pais encontrarem no teatro infantil um programa conveniente para as tardes de fins de semana com os seus filhos. Espetáculos infantis com bonecos ofereciam um apelo a mais quando oferecidos a escolas públicas e particulares, a clubes, centros culturais e, no caso das cidades de São Paulo e interior, nas unidades dos SESC<sup>8</sup> que tinham um espaço para a programação

---

<sup>8</sup> O Serviço Social do Comércio mantém muitas instalações, em diferentes bairros da cidade de São Paulo e em diferentes cidades do interior do estado, que se constituem em verdadeiros centros de cultura, esporte e lazer e que costumam oferecer atividades para crianças nos fins de semana, contratando companhias teatrais e artistas.

infantil. Os contratos com os SESCs chegaram a responder por aproximadamente setenta por cento da renda das companhias da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1998. Desta maneira – mesmo sem verbas públicas, patrocínios e subvenções – as companhias de teatro de animação puderam se manter bastante bem. Estavam estruturadas, tinham um trabalho continuado, e têm – até hoje – um bom espaço na mídia, respeito da crítica especializada e, do ponto de vista econômico, quando comparadas a outras companhias de teatro, conseguiram viabilizar o seu trabalho e sobreviver ou auferir alguma renda dele, em um momento político muito difícil para a cultura.

Em 2000, começam a surgir diferentes programas públicos, frutos de lutas de toda a classe artística – não só do teatro de bonecos –, que aprende a dialogar com o governo e passa a cobrar dele políticas culturais claras e transparentes. Os artistas passam a reivindicar editais, nos âmbitos federal, estadual e municipal. Em alguns estados avança-se mais, em outros menos – por conta das políticas locais e das diferentes formas e capacidades de organização, mobilização e pressão dos artistas –, o que se reflete na produção cultural e pujança dos trabalhos dos grupos, em função da sua origem. Também o discurso político do governo muda, e a cultura já não deve contar com a sua própria capacidade comercial ou já não deve ser abandonada à própria sorte. O teatro de grupo ganha projeção e respeitabilidade, conquista uma imagem de qualidade artística e compromisso social. As cerimônias de entrega de prêmios deixam de ter tapetes vermelhos, grandes coquetéis, de ser um espetáculo. Os prêmios deixam de ser ganhos só por celebridades bem vestidas, em festas glamourosas televisionadas ao vivo. Hoje, praticamente, já não existem editais públicos voltados para o teatro que não contemplem ou valorizem as produções dos grupos teatrais.

A organização do teatro de bonecos, que vinha sendo feita de forma coletiva, em grupos – note-se que o próprio XIV Festival da ABTB a que nos referimos registra a assinatura de muitas companhias como grupos –, adapta-se bem a esta mudança de paradigma. As companhias de teatro de bonecos têm maturidade na reali-

zação de projetos e, com a sua capacidade de produção, souberam apresentar os seus trabalhos nos novos editais, o que resultou em algumas companhias de teatro de animação, de diferentes estados, contempladas com alguma subvenção. O edital *Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz* – cujo objetivo, segundo a própria Funarte, é fomentar a produção nacional, contribuindo parcial ou integralmente para o desenvolvimento de grupos e companhias – reconhece expressamente as modalidades Teatro Adulto, Teatro para a Infância e a Juventude, Teatro de Bonecos e Teatro de Rua e, desde 2006, entre todos os premiados do país figuram cerca de 10% das companhias de teatro de bonecos. Mas, se analisarmos proporcionalmente a divisão de gêneros que a Funarte estabelece, esta porcentagem deveria chegar a 20%. Em programas importantes como a *Petrobras Cultural*, que destina verbas para projetos culturais com duração de dois anos (a partir de 2013, três anos), nos últimos quatro anos sempre tem sido contemplada uma companhia de teatro de bonecos, entre cinco a sete selecionadas em todo o Brasil. Em São Paulo, onde existe a Lei de Fomento ao Teatro – mecanismo de subvenção a grupos que tenham um trabalho continuado e de pesquisa, e que ofereçam uma contrapartida do acesso à população –, entre trinta grupos selecionados, por ano, cerca de 10% têm sido de teatro de bonecos. Graças à Lei de Fomento ao Teatro, a Cia. Truks tem ocupado a Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, onde sedia um Centro de Pesquisa e Estudos de Teatro Animação, e o Grupo Sobrevento consegue estabelecer e manter um teatro – um galpão de 400 m<sup>2</sup> – dedicado exclusivamente à programação do teatro de animação. Ali o Grupo tem realizado festivais, promovido diversos intercâmbios com artistas nacionais e internacionais, e realizado as temporadas de seu repertório. No âmbito nacional, a Companhia Polichinelo cria um Centro de Difusão e Estudos do Teatro de Animação – chamado Espaço do Boneco – em Araraquara, enquanto a Pia Fraus constrói o seu Teatro em São Paulo, a Cia. PeQuod abre uma sala no Rio de Janeiro, e companhias como a XPTO, Circo de Bone-

cos, Mevitevendo, em São Paulo; Boca de Cena, em João Pessoa; A Roda, em Salvador; Bagagem e Voar, em Brasília; Manoel Kobachuk, em Curitiba; Trip, em Rio do Sul; InBust, em Belém; Catibrum, em Belo Horizonte; Catín Nardi, em Mariana, entre muitas outras, constroem os seus ateliês e espaços públicos de trabalho e apresentações. O teatro de animação, portanto, na virada do milênio, com o surgimento de políticas públicas de subvenção ao teatro, tendo a qualidade de suas produções reconhecida e tendo conquistado um espaço na construção da diversidade de linguagens teatrais do país, passa a contar com melhores condições para a sua consolidação e manutenção, para o desenvolvimento de suas pesquisas e para a realização e circulação de seus espetáculos.

Se, com o aumento de verbas públicas para a cultura, vivemos – pelo menos em alguns estados – um momento econômico mais favorável, com a multiplicação do número de companhias, com uma maior profissionalização e com melhores condições de produção e circulação, do ponto de vista artístico, entretanto, o panorama do teatro de animação não tem sofrido grandes transformações desde o final dos anos 1990. O crescimento, o reconhecimento e a consolidação de algumas companhias de teatro de animação não se refletiram em uma diversificação proporcional de propostas artísticas no campo. O teatro de bonecos trocou o seu caráter mais investigativo pela comodidade da atenção às expectativas do público e dos programadores. Por conta disto, também, o teatro de animação continua se dedicando mais ao teatro infantil, e cada vez menos ao teatro adulto. Há experiências de muitas companhias que buscam, no teatro para adultos, caminhos de expressão artística, diversificação ou maior prestígio. Mas o risco econômico termina por pesar mais do que a satisfação artística, e a vinculação do teatro de bonecos com o teatro para crianças que o senso comum reafirma oferece uma comodidade que reduz o alcance e a duração destas iniciativas. Grupos como o Sobrevento, Contadores de Estórias, Teatro de la Plaza, Teatro por um Triz, Cia. Patética, Bonecos Urbanos, Morpheus Teatro, Pia Fraus, Cia. Quase Cinema, Seres de Luz,

em São Paulo; Cia Pequod e Teatro Portátil, no Rio de Janeiro; A Roda, na Bahia; A Caixa do Elefante, Cia. Lumbra e Camaleão, no Rio Grande do Sul; Catibrum, Pigmaleão Escultura que Mexe, em Minas Gerais; InBust, no Pará, entre outros, têm se dedicado a este público, porém é o teatro para crianças que continua a ser a base do repertório de muitas destas companhias.

Muitos dos espetáculos criados também passam a ser rotulados como *para todo público*, em uma tentativa de atender à grande demanda de programadores e festivais de teatro de animação, que oferecem pouco espaço a espetáculos adultos e cada vez mais ao que se passou a chamar de *público familiar*. Esta mudança, aparentemente inocente e inócua, tem graves implicações na diversidade oferecida pelo teatro de bonecos. Na tentativa de agradar a todos, as questões abordadas e mesmo a forma como são tratadas adquirem certa leveza e uniformidade que as adoçam e as tornam mais palatáveis e agradáveis, quando se espera de um artista não o agradar, mas o provocar e o surpreender. O apuro técnico, a graça na manipulação, a beleza e algum tom poético oferecidos não são suficientes para atrair ou envolver o público adulto. São, sim, o que amorna, pasteuriza e enfraquece uma comunicação mais poderosa ou um encontro mais tocante ou pujante. E estas buscas de um espetáculo *para todos* ou *para toda a família* – que tanto agrada os festivais – terminam por ser o que o afasta das temporadas e do mundo do teatro adulto em suas referências modernas. Mas estes espetáculos tendem a constituir um gênero à parte, afastando-o do próprio teatro. Nem para adultos nem para crianças, o *teatro para todo o público* termina sendo um teatro asséptico, inócua, cômodo, cordato, entretenedor, pleno de “festivalidade” e pobre de uma teatralidade contemporânea – investigadora, experimental, arriscada, renovadora, inconformada. O encenador Néelson Baskerville, ganhador do Prêmio Shell de Teatro de 2011, pela direção de *Luiz Antônio – Gabriela*, afirma:

Teatro não é cinema. Ele está acontecendo ali diante dos seus olhos da plateia. Seus temas devem desassos-

segurar o homem, fazê-lo despertar da letargia diária que o cotidiano provoca. Deve ser festa, acendendo luzes no final do túnel, ou tornando o escuro insuportável. (BASKERVILLE, 2013, p. 53).

Em lugar de escolher, clara e assumidamente, a quem se quer dirigir, o teatro de animação tem buscado a satisfação de um público genérico; em lugar de buscar a expressão de uma ideia (e falamos, aqui, não de um tema ou uma mensagem, mas de um espetáculo ou de um encontro), o teatro de animação tem buscado a ocupação de um nicho de mercado, de um espaço no mercado de trabalho existente, tentando atender a demandas que nascem de expectativas limitadas e preconcebidas. A conquista da noção de ofício pelos bonequeiros levou a um empobrecimento de sua arte – tanto em termos de qualidade como de variedade de trabalhos. A ideia de ofício, que percebemos nos artistas que compunham a programação do XIV Festival de Teatro de Bonecos de Friburgo, no ano de 1987 – que fez com que as companhias aprendessem a se estruturar e a viabilizar o seu trabalho – terminou, com o passar dos anos, por ser fatal para a pesquisa e o desenvolvimento do teatro de animação. A arte passa a ser um mero ofício, quando só o espaço comercial pauta o trabalho das companhias e artistas. Buscar a arte do teatro que se faz, buscar aquilo que o dinheiro não compra, alcançar aquilo que não é remunerado é o salto que precisa ser dado para que o teatro de animação não se transforme em simples entretenimento e para que volte a ser uma linguagem provocadora, inovadora e desestabilizadora, para que seja sempre um farol nas águas da arte.

Mesmo com mais verbas, vemos poucos espetáculos de teatro de animação com uma produção de maior porte que incluam a contribuição de artistas que tenham origem em outros campos artísticos. Figurinistas, cenógrafos, diretores musicais, iluminadores, ainda que não garantam um bom espetáculo, podem trazer novas formas de pensar o teatro de bonecos, evitando códigos e formas de expressão corriqueiras. A colaboração destes outros profissionais pode trazer a uma montagem – mais do que o estreito caminho

técnico habitual – um horizonte criativo, artístico, mais amplo, que pode enriquecer ou, pelo menos, ajudar a discutir uma criação. Além disto, um bonequeiro deve ter conhecimento de suas habilidades específicas e de suas limitações expressivas: valer-se de um diretor musical, por exemplo, evita a utilização do recurso pobre e óbvio da trilha sonora de um filme como fundo musical, coisa que se tem visto frequentemente nos espetáculos de teatro de bonecos.

O surgimento de muitíssimas companhias de teatro de bonecos para crianças não revelou a variedade teatral esperada. Muitas delas se limitaram a reproduzir modelos, a imitar experiências bem-sucedidas de outras companhias do gênero. Mais do que inspirar o trabalho de jovens artistas, as criações de grupos como o Giramundo, a Cia. Truks, a Cia. Ópera na Mala e o Teatro Ventoforte, por exemplo, foram copiadas por muitas companhias de menor porte que não buscavam mais do que uma forma segura de agradar plateias e programadores, tomando trabalhos originais por fórmulas. São raras, nos palcos, a ousadia, a surpresa, a inovação. A maior parte dos espetáculos infantis de bonecos brasileiros não se arrisca: seria bom ver nos palcos mais companhias tratando de questões mais subjetivas, complexas e profundas, sendo mais sutis e delicadas ou buscando novas formas de se comunicar com as crianças. O que vemos, no entanto, há anos, é que a maior parte dos espetáculos de teatro de bonecos infantis aposta no humor fácil, na graça, no barulho, na rapidez ou na identificação imediata da criança com o boneco, como forma de seduzir, agradar e satisfazer as crianças e os seus pais.

O teatro de animação poderia inspirar jovens artistas, por sua história, por seus fundamentos teóricos, por suas múltiplas manifestações ou, pelo menos, por seu potencial. Poderia estar nas universidades como teatro, difundido entre os alunos de Direção e Interpretação como uma ferramenta que amplia as possibilidades de expressão nas Artes Cênicas, e não como algo limitador e associado somente ao campo da Arte-Educação ou do Teatro para Crianças, para a Licenciatura, e não para o Bacharelado. Poderia se dinamizar por meio de encontros e intercâmbios, sobretudo no corpo de

festivais que se preocupassem em apontar caminhos e em revelar a riqueza, a diversidade e a contemporaneidade desta arte – quer seja com uma programação tradicional, de vanguarda, quer seja com uma programação popular ou erudita. Foi assim que o Sobrevento descobriu e se encantou pelo teatro de bonecos, ao qual dedicou toda a sua carreira. E acreditamos que é assim que novos grupos poderiam levar adiante esta arte, transformando-a, porque esta é a única forma de conservá-la.

Dono de um passado muito rico, de uma história importantíssima pouco conhecida e mal escrita, o teatro de bonecos é uma expressão teatral forte e importante no mundo moderno: atrai público, aponta caminhos, e é uma fonte inesgotável e palpável de tradições milenares e possibilidades infinitas. E, como toda arte, precisa se desenvolver, se aperfeiçoar e se multiplicar – não se manter como está. É isto o que precisa ser subvencionado e fomentado. Para que se renove sempre. Para que seja sempre importante e atual. Para que não se congele – e com isto não morra. Para continuar a ser capaz de expressar, refletir e provocar uma sociedade em constante mutação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASKERVILLE, Néelson. Pensamento Giratório. In: *Catálogo Nacional do Festival Palco Giratório* – SESC 2013. Ed. SESC, Rio de Janeiro: 2013.
- BRAGA, Humberto. Aspectos da historia recente do teatro de animação. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 03, Nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.
- MESCHKE, Michael. Algumas reflexões impopulares relativas à moral titeriteira na UNIMA. In: *Revista Mamulengo*, Nº 3, FUNARTE/ ABTB, Rio de Janeiro: 1974.
- MODESTO, Magda. A Festa dos Bonecos em Friburgo. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1987. Revista Domingo.



Eles... Eu

Carlos Rodrigues Brandão  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (Campinas)



*Música Maestro* (2002). Cia. Manoel Kobachuk. Direção de Manoel Kobachuk. Foto de Roberto Reitenbach



*O Pequeno Mago* (1996). Grupo XPTO. Direção de Osvaldo Gabrieli. Foto de Mario Castello.



*Tainhakã, a Estrela Vésper* (2001). Cia. Manoel Kobachuk. Direção de Manoel Kobachuk. Foto de Sérgio Vieira.

### **Antes do primeiro ato**

Começo este pequeno escrito, que logo se verá ser pouco acadêmico e talvez exageradamente confidente, com uma confissão de saída. Quando menino carioca da década dos anos quarenta (nasci em abril de 1940), eu, um menino de família tradicionalmente católica, ademais de meus pequenos e médios pecados, sempre apagáveis em confissões de sábado ou domingos-antes-da-missa, carregava dentro de mim um temor que, este sim, jamais contei a padre confessor algum. Eu o partilhava com amigos de iguais pecados e temores, e uns aos outros nos confortávamos.

Eu procurava “com todas as forças de meu ser amar a Deus acima de todas as coisas”. Procurava, mais ainda – e isto seria bem mais fácil – “ter em meu coração a Jesus Cristo como a pessoa divina mais humanamente amável e amada” por mim. E, mais ainda, uma pessoa humano-divina a ser tomada como meu “modelo de vida”. Nunca cheguei nem perto. Finalmente, com menor ardor e menores temores, eu me esforçava, também sem êxitos, por seguir o conselho piedoso de tomar alguns santos de minha escolha como “modelos de santidade” talvez mais fáceis de serem seguidos. Difícil a escolha. Mais ainda a “imitação”.

Como dizer a um severo confessor que, mesmo sendo frequente

nas orações e mais afeito à esperança (segunda virtude teologal) do que à fé (a primeira), pelo menos em minhas frequentes e confiáveis fantasias em caso de perigos pessoais ou – mais grave ainda – no de cataclismos planetários ou mesmo cósmicos, quase sempre me parecia mais efetivo esperar alguma ajuda vinda do Super-Homem, ou do Capitão Marvel, do que as providências da própria divindade judaico-cristã? Como confessar a mim mesmo, a um padre, a um “orientador espiritual” (naquele tempo, havia e de vez em quando eram mais efetivos do que psicanalistas) ou até “a mim-mesmo” que, com os olhos abertos diante de imagens, ou com eles fechados – e então abertos ao devaneio – quando comparados os dois, Tarzan voando entre cipós no “coração da África”, saudável e indomável entre macacos e outros animais, me aparecia como um ser-herói poderoso, próximo, imitável e confiável, até bem mais do que “o Cristo pregado na cruz”?

Pior ainda. Antes de passar das revistas e dos filmes “infantis” para os “juvenis”, o velho Gepetto me parecia um ser de bondade superior a qualquer santo. E mesmo um boneco arteiro, Pinóquio me parecia um corajoso, curioso e aventureiro ser bastante mais imitável do que os “meninos exemplares” e precocemente santificados que nos eram empurrados ou oferecidos como outros “modelos a imitar”.

Nunca tive simpatia alguma pelo Fantasma, vestido e mascarado demais para ser desejável. Menos ainda por Mandrake, o mágico, com sua cartola pretensiosa e que vencia inimigos honestos com um simples gesto hipnótico da mão direita. E, como outros tantos de meus heróis de adolescência, jamais se resolvia com a mulher eternamente jovem e bela – mais do que todas as “santas de altar”.

Mas Robin Hood até hoje me acompanha como o aventureiro e o justiceiro mais invejável, bem mais do que o Rei Arthur e seus cavaleiros. Quantas vezes, desde os anos 50 até hoje, vi e revejo os seus filmes. Flash Gordon estendeu as façanhas de Robin Hood a dimensões cósmicas, e foi por muito tempo outro ser de poderosa atração saudavelmente invejosa. Sonhei mil vezes estar em sua nave,

mais desejável do que as “delícias eternas do Céu”, combatendo sem tréguas os infernais (este sim!) seres maldosos do Planeta Mongo. Ainda mais que Dale, sua inseparável companheira, talvez tenha sido a mais bela de todas as “namoradas” nunca resolvidas de heróis sempre bons de armas e ruins de cama. Fora Tarzan, que pelo menos gerou Boy, com a inseparável, mas nunca tão bela, Jane.

Somente anos mais tarde, quando, ao “entrar na universidade”, ingressei também na aguerrida Ação Católica, pude rever a estética, a erótica, a lógica e, sobretudo, a sensibilidades dos seres que, entre a *Bíblia*, o Globo Juvenil Mensal e as inesquecíveis “sessões passatempo” do cinema Ricamar, povoaram até então minha vida e meu imaginário. Demorei anos a reaprender que o Cristo pendurado na cruz foi na verdade um homem-pária, um errante justiceiro acompanhado por um bando de discípulos pobres e analfabetos, que viveu sua vida de profeta do Reino de Deus cercado de homens e de mulheres das categorias de seres colocados à margem de todos os direitos, sejam os do Império Romano, sejam os da Lei Mosaica. Um homem que ousou desafiar nada menos do que as leis do templo e as do império.

E veio o tempo em que “santos” não eram mais os dos “livros de piedade”. Eram agora, e seguem sendo, as mulheres e os homens que, com ou sem armas nas mãos, e sendo cristãos ou não, viveram uma vida de combate sem tréguas frente a novos templos e outros impérios, sobretudo os gerados pelo capital. Pessoas que partilharam ameaças, sofrimentos e perigos com as gentes do povo daqui do Brasil e de toda a América Latina – para ficarmos apenas ao redor do que nos é mais próximo – a quem Mandrake e o Super-Homem sempre foram indiferentes. Mas não Robin Hood.

Prossigo adiante com outros termos estas memórias confidentes. Sigamos juntos!

### **Primeiro ato**

Rubem Alves, um querido amigo, um professor universitário, educador e escritor, gostava de dizer, depois de velho (ele abomina a palavra “idoso”), que a vida de um professor pode ser dividida

em três momentos, cada um deles dominado por um modelo de relato-de-mim-mesmo. Relatos, dois dos quais nos são cada vez mais impostos. Relatos dos quais apenas raros dentre nós chega ao terceiro. Ele chegou em pelo menos um livro de encantamentos e entre as várias crônicas-de-lembranças de outros<sup>1</sup>.

O primeiro momento é quando entre o estudante, sobretudo o pós-graduando, e o professor-em-início-de-carreira se obrigam a escrever e manter atualizado o seu “currículum vitae”. Ora, vem em seguida outro momento, quando depois de você chegar a “doutor”, se vê obrigado a passar do currículum vitae ao memorial. Sabemos todas e todos que este pretensioso escrito é o mesmo CV, mas agora mais denso, bem mais descritivamente pessoal e um tanto mais academicamente ambicioso. Mais adiante irei confessar o que eu fiz com o meu, quando na hora do “exame de Livre-Docência” – existente e essencial na “progressão de carreira” nas universidades paulistas – eu tive que escrever um e o submeter a uma banca de exame.

Quando se é feliz, chega então o momento em que, livre de “provas de competência” e suas derivadas, já aposentado ou quase, pelo menos alguns de nós resolvem escrever as suas “minhas memórias”. José de Souza Martins, um sociólogo da Universidade de São Paulo, outro amigo de muitos anos, e durante algum tempo o meu orientador de doutorado, publicou recentemente um dos mais tocantes documentos desta espécie: *Arqueologia da memória – lembranças de um moleque de fábrica*<sup>2</sup>.

Retomo o que me passou quando, no “segundo momento”, eu me vi obrigado a escrever o meu longo “memorial” para um concurso de Livre-Docência na Universidade de Campinas. Logo se verá o motivo desta recordação acadêmica.

Quando há anos precisei elaborar um tal “documento”, usei uma aventura de que nunca me arrependi. Até porque a banca

---

<sup>1</sup> Falo de *O velho que acordou menino*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

<sup>2</sup> Este livro exemplar, que recobre a infância de um menino pobre de São Paulo, foi publicado pela Ateliê Editorial, de São Paulo, em 2011.

de exame, constituída por severos doutores *seniores*, acabou por considerar a minha ousadia uma “boa ideia”. O que fiz eu que tenha a ver com o teor deste artigo confidente? Escrito documento. Escrevi um documento não apenas narrativo de meus caminhos pelas sendas da ciência e da docência, mais igualmente um escrito confidente de minhas trilhas e aventuras entre rumos em geral não confessáveis na academia. Escrevi um documento longo, como sempre se espera em tais casos. Ele era dividido do começo ao fim em dois momentos sequentes. Já as introduções ao memorial eram duas. Uma vinha com este nome: *ao leitor sem tempo* e sugeria, a quem assim se considerasse, que lesse apenas as páginas iniciadas por esta palavra: “memorial”.

Logo em seguida, vinha uma segunda introdução com este título: *ao leitor sem pressa*. E a ele eu convidava a que, além de ler as curriculares referências do “memorial”, percorresse também, com o mesmo ou com um mais atento olhar ainda, as páginas mais pessoais e francamente confessantes das “minhas memórias”.

E de fato, o longo documento entregue à banca repetia do começo ao final a mesma sequência. Cada era-de-minha-vida, do irrequeto aluno de escola ao professor universitário, alternava páginas de “memorial” com as páginas de “minhas memórias”. E de algum modo, convergentes e contrários, os dois momentos se alternavam em dizer e sugerir meus percursos. E em cada um deles, as pessoas, os pensadores, os sujeitos-de-exemplos e também os heróis, entre reais e fictícios, nos quais eu então acreditava, e acredito ainda, me fizeram chegar até aquele momento diante dos meus arguidores de concurso de Livre-Docência, que também se alternavam, ora repetindo em outros termos e para outros tempos-de-mim, ora se negando, no dizer afinal entre que devaneios, que imaginários, que crenças, que ideias e que teorias eu havia chegado “até aqui”.

Dou um exemplo, e com ele retorno às primeiras linhas deste escrito. Na parte do memorial em que começo a falar de minha aproximação e meu ingresso no mundo da Antropologia, eu relacionava, um a um, alguns dentre os sérios cientistas da

Psicologia (de onde eu vinha) e da Antropologia (para onde eu ia), que sequeentemente me influenciaram em minhas escolhas. E nas “minhas memórias” da mesma era de minha história-estória-de-vida, eu ousava migrar do depoimento competente para a confissão confidente. Então, com a franqueza costumeira nos confessionários e nas rodas amigas de conversa, e criteriosamente interdita na academia, eu declarava por escrito que, muito antes dos atores e autores do mundo da ciência – em especial, os das ciências da pessoa, da cultura e da sociedade –, entre Sigmund Freud e Claude Levi-Strauss, outros atores-autores de um real ou suposto “mundo da fantasia” teriam sido de fato – e pelo “lado de dentro” – os meus primeiros e talvez mais persistentes “condutores de escolhas e destinos”. E tanto no meu documento de então quando agora aqui, relembra-relembro alguns queridos nomes pouco respeitáveis na universidade: Mowgli, Tarzan, Jim das Selvas, Robin Wood, Robinson Crusóe e Flash Gordon. Heróis nominados que coloquei então e devo recolocar agora ao lado dos quantos aventureiros com nomes esquecidos e seus inesquecíveis relatos de expedições temerárias à África, aos Polos, ou ao longo das infindas estradas de um Marco Polo<sup>3</sup>.

### **Segundo ato**

Não estou só em tudo isto, acredito. E quero então trazer Roland Barthes a este depoimento. Que ele deponha em meu favor.

Quando empossado no *Collège de France*, Barthes proferiu uma criativa e corajosa “aula magna”. E ele escolheu para ela este nome: “aula”. Este é também em Português o nome que tomou o livro de sua aula<sup>4</sup>. Falando desde o ponto de vista da semiologia literária,

---

<sup>3</sup> E não apenas ontem, como agora. Ontem mesmo à noite, aqui nesta casa entre montanhas e frios do Sul de Minas, reverentes e silenciosos, eu e meu irmão José, que veio do Rio de Janeiro e me visita, assistíamos a um vídeo-documentário sobre a vida e as ousadas escaladas de montanhas dos Alpes e do Himalaia, de Walter Bonatti, um de nossos reais heróis partilhados por dois irmãos, em algum tempo precários escaladores de montanhas entre o Pão de Açúcar e o Dedo de Deus.

<sup>4</sup> O livro saiu pela Editora Cultrix, e, creio, existe uma nova edição.



cuja cadeira assumia, Barthes defendia então a ideia – na verdade, a consistente teoria – de que a ciência é fantasiosa. E a literatura, ela sim, é confiavelmente realista. Dou a ele a palavra. Vocês me acompanhem. É uma citação longa, mas vale a pena ler inteira.

A literatura assume muito saberes. Num romance como *Robinson Crusoé* há um saber histórico, geográfico, social (colonial) técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as disciplinas devessem se expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É neste sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso é verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse lugar indireto é precioso. Por um lado, ela permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados; a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprisionou durante o dia, e por este fulgor indireto ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir esta distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que sabe algo das coisas; que sabe muito sobre os homens (BARTHES, 1978, p. 18, 19).

Sintam-se em casa, vocês que nos leem – Barthes e eu – e pertencem, de um modo ao outro, ao mundo do teatro, das várias encenações em que alguma escrita, alguma literatura ganha outra espécie de vida, no que, além de se ler, se mostra, se encena, se dramatiza, se representa.

E desde que não me obriguem a tornar exageradamente completa e profunda uma pequena intuição que nos acompanhará daqui em diante, eu os convido a conviver por um momento com

um intervalo entre Roland Barthes e outro francês. Um homem igualmente ousado e noturnamente pouco acadêmico, a quem na verdade leio bastante mais do que Barthes. Falo de Gaston Bachelard. Falo do “Bachelard noturno”<sup>5</sup>.

Entrevejo uma diferença sinuosa e intrigante entre os dois. Nunca li nada a respeito e sequer refleti sobre ela, a não ser sumariamente agora, para escrever isto. Ao lembrá-los, penso que nos livros de Barthes predomina quase sempre uma história sem geografia. De outra parte, no Bachelard “noturno”, ao contrário, o que temos quase sempre é uma geografia sem história.

Entre os livros que escreveu sobre personagens de romances, ou sobre autores de personagens e, por exemplo, o *Fragmentos de um discurso amoroso*, encontramos diferentes categorias de homens e mulheres que se movem entre cenas quase isentas de cenários. Ou entre dramas narrados que quase se isentam da descrição detalhada do lugar onde, afinal, “tudo aquilo acontece”. Barthes parece conviver com uma visível falta de vontade de sequer escrever algo como: “o campo estava florido”, enquanto dois amantes se beijam. Seus personagens movem-se em um teatro sem palco ou, de forma mais moderada, em um palco sem cenário.

Já em Gaston Bachelard, quase nunca aparecem personagens humanos. Atores lítero-teatralmente realizando alguma cena ou contracena entre eles, ou entre eles e os cenários de beleza,

---

<sup>5</sup> “Noturno” aqui não é uma metáfora, mas uma metonímia. Gaston Bachelard, durante os seus dias, escrevia como um dos mais importantes epistemologistas de nosso tempo. E diurnamente a sua palavra-guia era o “conceito”. Já em suas noites, ele esquecia a ciência e o conceito e escrevia a sua “obra noturna”. Quase toda esta obra noturna está publicada em uma coleção pela Editora Martins Fontes. O “Bachelard noturno” tornava-se então – entre o vinho, a folha de papel e a caneta –, o sonhador e leitor de poetas e outros semelhantes devaneadores. Avesso à ciência e tendo como palavra guia “o devaneio”, ele escrevia para compartilhar com quem o lia, uma afetuosa e pouco precisa (em termos de epistemologia) poética do devaneio. Este é o título do livro “noturno” que deverá anteceder todos os outros, para quem se resolva à inesquecível aventura de ler todos os escritos noturnos de Gaston Bachelard. Creio que, se ele leu Roland Barthes, terá sido apenas à noite. Não me lembro se o cita. No entanto, creio que à noite ele estaria de acordo com Barthes. De dia, nunca.

sentimento e devaneio em que se movem. Ou nem se movem, porque de *Poética do devaneio* a *A Terra e os devaneios do repouso*, passando por *A chama de uma vela*, quando alguém se move por cenários que vão de “um ninho” ao “cosmos”, ele é apenas um presente e anônimo “devaneante”, aqui e ali convidado a “estar ali”, no cenário que demorada e sonhadamente se descreve sem narrar.

Este é o momento em que quero desaguar as minhas primeiras e segundas confidências em um quase improvisado diálogo que nos ajude a pensar o devaneio descritivo de Bachelard junto com a teatralidade narrativa de Barthes.

Isto porque, até onde os rememoro ou revivo agora, os meus devaneios pedem cenários que sugerem cenas, e cenas que tragam nem sempre, mas várias vezes, devem de imediato colocar “ali” personagens reais vivos, reais mortos, heroico-figurativos, ou, no limite, até mesmo o mais difícil de todos os atores-de-cenas-de-devaneio: eu mesmo. Sim, a pessoa de mim mesmo, que por um momento saia de mim e ali, em um cenário-palco-de-devaneio, represente para mim mesmo o gesto ou o contraponto de gestos que na vida real eu jamais ousaria viver ou realizar.

Quantas vezes, ao estar vendo diante de mim um cenário de natureza, ou estar devaneando um outro, com os olhos fechados ou abertos em direção a “coisa alguma”, eu povoo aquele cenário real ou devaneado de cenas vividas por personagens que ao longo de minha vida foram se sucedendo, de Pinóquio a Mowgli, dele a Tarzan, dele a Edmund Hillary, e deste indômito “conquistador do Everest” a tantos e tantos outros.

E, para alguém ou além deles, os incontáveis “outros”, entre frequentes ou efêmeros atores interiores que continuamente eu-mesmo crio para dotar de história a geografia de minhas visões, de minhas memórias, de minhas lembranças, de meus devaneios.

Assim, não consigo vagabundear desejos de ver-e-sonhar com Bachelard sem que teatralmente não povoe os seus cenários com os recursos de Barthes. Lembro, que desde a infância até hoje, sou um inveterado janeleiro. Quem viaje de avião comigo me verá escolhendo

as poltronas de 27 A ou D (nos aviões Embraer da Azul, por exemplo). E, não raro, demoro a escolher o lugar no ônibus ou no avião, até conseguir saber “de que lado fica a Lua Cheia”, se em “noite de Lua”. Assim sendo, diante de um cenário de beleza-desde-a-janela, em um momento de viagem, ou com olhos fechados, rememorando devaneantemente alguma cena passada de minha vida, quase sempre me sinto contemplando o que vejo ou imagino, ao mesmo tempo em que teatralizo, por um instante que seja, o que vejo, entrevejo ou rememoro.

Dou exemplos. Entre menino e jovem, fui escoteiro e, depois, excursionista e escalador de montanhas, antes e até um pouco durante a minha vida acadêmica. Até hoje, o cenário de meu “Paraíso” cabe dentro de um acampamento no campo, numa floresta ou no sopé de uma montanha. Até hoje, não posso imaginar uma cena devaneante sem de imediato colocar “ali” pessoas e personagens. Atores que dentro de mim povoem cenários entrevistados. E os povos de cenas e contracenas. Quanto volto ao Rio de Janeiro e revejo as montanhas de lá, algumas delas cenários de minhas distantes e inesquecíveis escaladas, parece que em um primeiro momento-Bachelard eu as vejo e contemplo em si-mesmas. Eu a vejo, revejo e contemplo. E montanhas são sempre o cenário e os devaneios mais sagrados para mim. E logo, em um segundo momento-Benatti (o escalador italiano do vídeo), eu revejo relendo a montanha através de seus reais ou imaginários “lances de escalada”. Os que foram meus, e faz muitos anos; os que nunca escalei, mas estão “lá” e me desafiam a pelo menos uma aventura do olhar.

De igual maneira, um álbum com imagens dos Alpes ou do Himalaia posto sob os meus olhos logo submete a sacrossanta beleza das montanhas à aventureira geografia do montanhista. E então, em momentos de devaneios mais demorados e algo desiludidos (porque nunca estive lá), eu me imagino, mesmo sabendo que este “eu” é absolutamente irreal, ao lado de outros-que-sobem, lentamente escalando “lance a lance” uma montanha que se torna, então, mesmo na imagem da folha de papel, mais um desafio do que um devaneio.

Desçamos das montanhas, eu com pesar, você talvez com alívio!

O que pretendo confessadamente dizer é que entre Barthes e Bachelard, bem mais do que entre Freud e Jung, acredito que carregamos em nós os nossos próprios teatros. E os levamos – pelo menos na dimensão em que nos movemos aqui – mais na esfera consciente e desejada do devaneio do que em qualquer obscura dimensão de algum recalco (Freud) ou coletivo (Jung) inconsciente. Somos, criamos, recriamos e partilhamos nossas vidas imaginárias em meio a interiores descrições-narrativas e teatralizadas com-entre os/as atores/as que somos ou que são-em-nós e nos fazem ser, em boa medida, quem somos. Ou que imaginamos ser. Sempre, de vez em quando ou por um momento. Carregamos em nós e nos povoamos de nossos atores-ao-vivo, nossos marionetes; nossos títeres, e quem mais seja e se mova, entre um ato e outro dos dramas que representamos ou que se representam no interior das dimensões do que somos. Dimensões que vão desde a cortina-atrás-dos-olhos até não sei que esfera dos sentimentos, das sensibilidade, dos sentidos e significados da mente, do espírito ou da alma da pessoa através de quem vivemos, nos imaginamos e nos representamos.

Uma das experiências mais fascinantes e terríveis de minha vida – e espero não estar de modo algum sozinho nisso – é que, desde um Pinóquio lido de um livro por uma tia, e depois apresentado figurativamente entre imagens a cores em um velho livro, até um Pedro Malazartes, entre o conto lido e o espetáculo de mamulengo um dia porventura assistido, até os meus heróis de menino, adolescente, jovem e adulto, todos eles – ou pelos menos uma grande parte deles – nunca mais me abandonaram. Uma vez vistos, assistidos ou lidos, alguns deles nunca mais saíram de mim. Assim, creio que devo repetir aqui o que confidenciei nas primeiras linhas do que escrevo.

Cientista social, antropólogo, educador popular, professor e aprendiz de escritor, não consigo vislumbrar dentro de mim a ordeira e curricular classificação rigorosa e academicamente respeitável de temas, teorias e personagens-do-mundo-da-ciência. Algo complexa e rigorosamente disposto como ideias e autores-atores-de-ideias escalados (no outro sentido desta palavra montanhista) em uma sequência de

palavras, de fraseados respeitáveis, de memória de livros e artigos de revistas bem-aceitos na academia. Se os sujeitos-da-ciência me acompanham, entre momentos breves ou longos, é quando em um ato de esforço eu os convoco para a escrita de um texto, para preparar uma aula, para vivê-la com os meus alunos.

Carrego dentro de mim, em/entre esferas afortunada ou desgraçadamente (dependendo do seu ponto de vista) mais livres, autônomas e espontâneas, uma variedade multiforme de pessoas-personagens, de dramas vividos, partilhados, lidos ou assistidos, de livros, de filmes, de peças teatrais, de pequenos “teatrinhos” (eles nos esperam adiante) de contos, de sucessões de atos e cenas, etc.

Ali (ou aqui), antes como agora, os primeiros personagens sagrados de minha formação católica contracenam não apenas entre eles e comigo. De vez em quando, eles convivem diálogos com os personagens e heróis da infância, da adolescência, da juventude e mesmo de agora. E, até hoje, se quero pensar em um “sujeito-ideal” ou um “quem eu gostaria mesmo de ser, se pudesse”, antes da imagem de qualquer santo ou de algum sábio ou cientista, a figura-de-pessoa que me aparece é a de Winettou, o bravo guerreiro apache criado por Karl May e posto em três volumes dos livros que li e reli não sei quantas vezes.

Lembro que estou agora, nesta tarde de julho de 2013, na Rosa dos Ventos, no Bairro da Pedra Branca, em Caldas, no Sul de Minas<sup>6</sup>. Nos finais de semana de julho desde anos atrás, se realiza uma “Festa do Biscoito” no balneário de Pocinhos do Rio Verde, bem aqui perto. Fui até lá ontem de tarde, acompanhado de uma professora colombiana que veio passar uns dias aqui. Assistimos juntos a uma “roda de capoeira”. Logo a seguir, uma companhia teatral de Poços de Caldas apresentou para as crianças da festa um espetáculo infantil. Assistimos à “pecinha” do começo ao final, na primeira fila de cadeiras. Algumas crianças travessas criativamente invadiram o cenário armado no chão diante de nós, e quase contracenaram com o que assistiam.

Pois bem, voltando para casa desde o caminho feito em parte

---

<sup>6</sup> Ver: [www.sitiodarosadosventos.com.br](http://www.sitiodarosadosventos.com.br).

a pé, em parte “de carona” em um carro de amigos, voltei pra casa rememorando e retrabalhando dentro de mim a “pecinha para crianças”. Seus personagens vieram junto comigo, entre um Mané-Bocó que acaba se casando com “A-Princesa-que-não-Sorria”, e mais a mãe-do-Mané, um rei e alguns soldados. De então até agora, já reinventei algumas cenas. E devo ter “bolado” dois ou três outros possíveis finais, entre felizes e infelizes. Não sei quando os figurantes da “pecinha” partirão de dentro de mim e, em nome da presença de outros, eu afinal os esquecerei para sempre... Ou quase. Acredito que, como eles são personagens infantilmente arquetípicos, e por isto mesmo ancestralmente inapagáveis, talvez não me deixem nunca. Por certo, já existiam e conviviam outros-mesmos pequenos dramas e comédias com os mesmos e outros nomes dentro de mim. E eles ressurgirão outras vezes em meio a outras tantas leituras de contos e de romances, durante ou após alguns filmes, durante e depois de algumas peças de teatro ao vivo, ou saída das armações mágicas de algum “espetáculo de bonecos”.

Nem de longe pretendo realizar aqui teoria alguma sobre este tema. Primeiro, porque ele não é meu, e eu me sinto aqui como um visitante que mal chegou e já palpita sobre o que nem sequer viu ou ouviu ainda. Segundo, porque, desde a primeira linha, esta não é a proposta deste escrito.

Mas, talvez porque enquanto escrevo isto, sou percorrido pela lembrança de oposições clássicas, como; sagrado/profano, épico/lírico, apolíneo/dionisíaco, entre tantas, não resisto o retornar ainda por um momento à talvez indevida dicotomia que esbocei, colocando em cada ponta dela um dos dois criadores de textos que frequento amadoramente sempre que posso: Barthes e Bachelard.

Se pudermos reunir em uma trama interativa tudo o que nomeamos, entre a ciência, a solidão e a conversa de bar: memórias, lembranças, imaginários, ideias, devaneios, sonhos, criações pessoais, etc., podemos pensar que algumas pessoas realizam “tudo isto” vivendo ou expressando interiormente mais como cenários-cenas. Estas pessoas seriam os devaneantes de Bachelard. E, entre a ciência e a arte, elas se

aproximam do geógrafo, do viajante solitário, de Rousseau ao próprio Bachelard, passando por Herman Hesse. E se traduzem próximas do pintor de paisagens ou do documentarista da natureza.

Outras pessoas realizam “isso tudo”, interior ou interativamente, como cenas-dramas. São seguidoras mais próximas de Roland Barthes. São como o narrador lembrado por Walter Benjamin. Alguém para quem as descrições de cenários “do que acontece” são breves ou inexistentes. Possuem o perfil dos historiados, dos antropólogos, dos criadores de peças de teatro.

Afortunados os que devaneiam e escrevem como João Guimarães Rosa, que carregou dentro dele, em estado de plenitude, ao mesmo tempo Barthes e Bachelard. E que talvez por isto tenha dito pouco antes de partir: “as pessoas não morrem, ficam encantadas”.

### **Terceiro ato**

Aura.

Esta palavra costumeira em imaginários e textos sagrados, e retomada em outra escala por Walter Benjamin, também me remete a momentos de infância confidente. Creio que ela será por demais conhecida entre pessoas do mundo das artes e, de maneira especial, das artes cênicas.

Falo outra vez do Rio de Janeiro dos anos quarenta. Havia naquele tempo três tipos de festa de aniversário: em casa da/do aniversariante; em um local campestre, sob a forma de pic-nic (em geral, na Quinta da Boa Vista); em algum clube (raro e caro).

Nas festas “em casa”, havia as seguintes categorias de entretenimento, quando a generosidade ou o poder aquisitivo dos pais do aniversariante permitiam algo mais do que “uma mesa de bolo, doces e salgados”: “cineminha em casa”, “teatrinho ao vivo”; apresentação de alguma modalidade de “teatro de bonecos”. Durante anos, já no começo dos anos cinquenta e em eras pós-televisão, a dupla de palhaços “Carequinha e Fred” oferecia um dos espetáculos mais esperados, embora sempre iguais e do tipo: “quem viu um viu todos”. O que, para crianças, nunca foi problema algum.

Felizes ao extremo diante desta oferta extra na festa costumeira,



de saída estávamos então diante de algumas outras oposições sobre as quais não vou me demorar, porque imagino que, entre os artigos desta e de outras revistas sobre teatro-e-teatros, isto já terá sido abordado mais de uma vez.

a) No “cineminha”, com quase sempre os mesmos desenhos animados, os mesmos “gordo-e-magro”, os mesmos “filminhos de cow-boy”, nós estávamos diante de artistas-atores visíveis na tela. Atores pessoalmente ausentes que se apresentavam a si mesmos – os corpos e os rostos de suas pessoas – através dos personagens que representavam.

b) Nos “teatrinhos de bonecos”, estávamos diante de artistas invisíveis – cuidadosamente ocultos atrás de cortinas ou outro meio de invisibilidade – que não apenas representavam, mas apresentavam (davam a ver) “outros”, através do que eles, atores ocultos, faziam ser representado. Neste caso, presumo que, quanto menos se faz visível quem move os bonecos, e os faz atuarem num palco ou semelhante, tanto mais perfeita a representação.

c) Finalmente, no “teatrinho ao vivo”, estávamos diante de artistas atores tanto presentes quanto visíveis, que se apresentavam “ao vivo” diante de nós através dos personagens que representavam.

Havia entre nós, crianças da feliz era pré-televisão, uma expectativa do novo e do “emocionante” maior quando o que nos ofereciam era “cineminha em casa”. Mesmo que os filmes fossem regularmente quase os mesmos, projetados em pequenas telas com máquinas 8 mm e, mais raro e caro, de 16 mm. No entanto, bem mais do que no “cineminha”, havia no “teatrinho de bonecos” e, mais ainda, no “teatrinho ao vivo” algo que estabelecia uma importante diferença.

Lembro-me de que, diante de algo ao vivo, mesmo quando já vista e revista algumas vezes ao longo dos anos, uma mesma cena repetida sempre nos arrancava as mesmas sonoras gargalhadas, ou os mesmos momentos de emoção-ao-vivo, entre a alegria, a expectativa e o temor. Algo que de modo algum acontecia com a mesma presente e cúmplice inter-dramaticidade, quando diante de uma equivalente

cena-de-cineminha.

O temível e sempre repetido e previsível “fantasma horrendo” que de novo aparecia por detrás do distraído Carequinha nos obrigava e entrar na cena e gritar com emoção para ele a iminência do perigo traiçoeiro. Mesmo sabendo que afinal Carequinha e Fred “dariam a volta por cima” uma vez mais, e de novo o bem venceria o mal. E também as mesmas cambalhotas divertidas nos abriam gargalhadas bem mais intensas e presentificadas do que as mais cômicas e geniais cenas de um repetido filme até mesmo de Carlitos.

Talvez estas tenham sido as minhas primeiras experiências de... Aura, tal como muitos anos mais tarde eu a li em Walter Benjamin. A minha primeira aura, eu a vivi na imensa diferença entre o filme emocionante e criativo e a “pecinha de teatrinho”, nunca cenicamente realizada com o mesmo nível de recursos e cuidados cênicos de um filme de Carlitos.

O “ao vivo” – como em Benjamin, o estar diante de uma bem protegida tela original de Van Gogh, e não uma reprodução dela entre as mãos – estabelecia para nós mais do que apenas um “estar ali onde algo vivo acontece diante de mim”<sup>7</sup>. Estabelecia o que o

---

<sup>7</sup> É preciso que o oscilante Benjamin, nunca resolvido entre a mística e a teologia judaica de suas origens e o marxismo de seu destino (sobretudo após a convivência com Asja Lacis) seja compreendido exatamente nos diferentes intervalos desta oscilação. Já em A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, um texto de 1935 (cinco anos antes de seu suicídio em 1940), Benjamin ora parece lamentar a perda da “aura” que somente existe, está presente e se presentifica no seu original (pintura de autor X cópias de reprodução; canto ao vivo X ouvi-lo em um disco, teatro X cinema), ora parece reconhecer que uma tecnologia de reprodução barateadora e difusora de obras de arte, antes para poucos, aponta para uma efetiva democratização da arte e poderia até mesmo representar um suporte importante em uma sociedade não capitalista (mesmo sabendo que é a tecnologia e são os interesses do capital o que torna geometricamente a arte... reprodutível. Este e outros escritos de Benjamin sobre a arte na atualidade de seu tempo, embora considerados como realistas e materialistas (no sentido de abordagem teórica) por seu próprio autor, nunca convenceram os seus amigos e eventuais (mas sempre conflitivos parceiros). Veja-se o teor de crítica à essência de sua postura no capítulo: “Indústria cultural” de *Dialética do Iluminismo*, de Adorno e Horkheimer. Minhas leituras benjaminianas de hoje não são sobre textos originais. Eu as tomei de um pequeno e excelente livro de Jeanne Marie Gagnebin, com este nome: *Benjamin*.

próprio Benjamin reconhece na diferença entre o cinema e o teatro. A força da presentificação estabelecia entre nós, crianças cariocas dos anos quarenta, uma espécie de cumplicidade com a cena-ao-vivo. Sem saber, mas sentindo – como as crianças da “pecinha” da Festa do Biscoito – estar “ali”, mesmo observando (ou não) a marcada dicotomia entre palco e plateia e sua correspondente oposição atores-assistência (eles, em geral, ditos no plural, nós, quase sempre no singular), nós nos sentíamos parte e partilha do que ali, diante de nós, não apenas era representado, mas nos envolvia como parte do que acontecia.

Não apenas gargalhávamos ou expressávamos vivamente um momento de temor ou alegria. Nós devíamos a quem estava ali, diante de nós, a nossa própria performance. Esta talvez seja uma marca de diferença entre o mamulengo e outras espécies de teatro de bonecos, ou outras modalidades de teatro para crianças, ou para o povo e, de outro lado, o sério e severo teatro para adultos cultos. Entre uma teatralidade palco-plateia e a outra, existem modos de presentificação e de correspondente participação bastante diferentes.

Talvez tudo isto ajude a explicar por que, há alguns anos, em uma apresentação de teatro para crianças em Santiago do Chile, onde morava então, minha neta Iara, de seis anos, ansiosa demais, não tanto por causa do que se representava no grande palco de um teatro, mas com a inquietante ansiedade coletiva das crianças da assistência, ergueu-se corajosamente da cadeira e, voltada para trás, tenha gritado em bom espanhol às crianças que sofriam com o que estava acontecendo no palco, que afinal aquilo tudo passaria, e que nada de fatal ou temível aconteceria com o herói da peça.

Talvez ajude a compreender por que, pelo menos em mais da metade das apresentações de mamulengos e títeres a que assisti, entre o Rio de Janeiro do tempo do bonde e agora, nós, adultos, nos sintamos tão intensamente cúmplices presentificados diante da presença do que se dá a ver. Porque as crianças, sábias autoras-atoras do que não mais sabemos sentir e nem ousamos presentificar, ousam com frequência – como os meninos de Pocinhos do Rio Verde –

sair de onde estão e, espontânea e incontrolavelmente, migrar do lado de quem assiste para o de quem se dá a ver, dialogando diante da tolda ou do palco – quando não dentro dele – aos gritos com os bonecos, interferindo diretamente no “drama” e, quase sempre, obrigando os ocultos ou visíveis artistas a alterarem momentos do espetáculo para estabelecer uma inesperada e imprevisível troca de atuação cênica. E, para além, mais de uma vez vi crianças ainda mais atrevidas, que não resistem em furtivamente ir ver o que existe de verdade... “Do lado de lá”.

Num salto entre o menino (feliz) que fui entre os anos quarenta e os cinquenta de minha infância carioca e os dias de hoje, quando já na porta da velhice convivo entre meus netos e tantas outras crianças, já fatalmente da era pós-televisão e pós-eletrônica, reconheço que há algo que muito mais as aproxima do que as distancia das crianças que fomos, os septuagenários de agora.

Quero dizer o seguinte. Atréados quase autisticamente aos seus aparatos eletrônicos e os seus “games”, as crianças com quem convivo vivem tais aparatos e os seres que contracenam com elas na “telinha”, de forma bastante diversa de como experimentam o estar ao vivo diante de uma “apresentação de teatro de bonecos”. Diante da tela, os dedos se agitam excitados. Diante dos bonecos, os olhos brilham maravilhados. Mesmo que seja grande a diferença entre a ilusória e grandiosa dramaticidade da tela rente à quase inocente e piegas apresentação dos bonecos, algo acontece quando se está – criança ou não – diante de seres que, mesmo de pano, papel ou madeira, “estão aqui diante de mim”. Algo talvez além da própria aura de Benjamin.

Se eu fosse buscar outra oposição que me surge intuitivamente e antes de qualquer leitura ou teoria, eu ousaria dizer que a tela do game conduz uma excitação, enquanto o boneco, o mamulengo ou o ator ao vivo suscitam um fascínio. Uso esta palavra porque, entre os de minha distante infância e os de meus setenta e três anos de agora, atores ao vivo de “teatrinho” – talvez mais do que os de teatro –, assim como os inocentes e previsíveis bonecos, ainda e

sempre me fascinam. Eles me conduzem “ao vivo” à viagem de um sentimento de amorosa, gratuita e presentificada cumplicidade. A um enlace entre um boneco simplório e eu, que grande ator de filme algum suscita ou sugere.

### **Quarto ato**

#### **“Draminha”**

Com esta palavra, tão inocentemente vulgar, quando colocada diante da sagrada “aura”, salto também de um pensador altamente urbano e erudito a uma coletividade que em boa medida é o seu quase distante oposto (ou não?). Lembro agora camponeses de Goiás com quem dialoguei como educador popular desde um distante 1964, e que investiguei como antropólogo a partir de um quase próximo 1972.

Antes de trazê-los aqui, devo lembrar que em 2012 festejamos os cinquenta anos do Iº Encontro Nacional dos Movimentos de Cultura Popular, celebrado no Recife e promovido pela equipe do professor Paulo Freire. E o que isto tem a ver com as artes? Com as artes cênicas? Com o teatro? Talvez a lembrança do nome de Augusto Boal e seu “teatro do oprimido” seja um bom começo.

O outro poderia ser a lembrança de que, ademais de tudo, o que nos é bastante conhecido e objeto de inúmeros estudos, artigos, dissertações e teses, os MCPs e os Centros Populares de Cultura do início dos anos 1960 buscaram uma fecunda e aguerrida interação entre a academia e “os mundos de fora”. Entre a ciência e a arte. De forma mais operativa e concreta, entre a educação, a literatura, a música, o teatro e o cinema. Interações extremamente inovadoras naquele então e hoje quase esquecidas.

Quero falar agora algo sobre o Movimento de Educação de Base, de que fui educador e “militante”. Ele se enquadrava entre os MCPs, e foi talvez a experiência mais duradoura e mais fecunda nesta busca de múltiplas falas a serviço de uma “educação libertadora”. Este “movimento”, criado pela hierarquia católica e entregue desde 1961 a uma maioria de “leigos” (não religiosos) provenientes da Ação Católica e, de maneira especial, da Juventude Universitária

Católica, ousou realizar em momentos francamente interativos, aquilo que a academia sempre apenas classificou, diferenciou e hierarquicamente separou. A música, a poesia, a dramatização, as artes visuais tinham entre nós um lugar essencial, sobretudo em nossos programas de alfabetização de adultos do mundo rural de um Brasil acima e a oeste do Rio de Janeiro. Trago um pequeno exemplo, e dele poderemos saltar de educadores populares ao povo que nos educava mais do que até hoje seguimos imaginando. Camponeses goianos (ou mineiros em Goiás) que nos esperam mais adiante.

Em janeiro de 1964, a polícia do Rio de Janeiro apreendeu na gráfica, e literalmente levou presa, toda uma edição de uma cartilha de alfabetização recém-imprensa. Seu nome, claro, era bastante suspeito em tempos de véspera do golpe militar de 1964: *Viver é lutar*. As palavras da sua primeira “aula de alfabetização também”:

*O povo vive.*

*O povo luta.*

*O povo vive e luta.*

Impedidos de retomar e utilizar a *Viver é lutar*, elaboramos uma outra, entregue sobretudo aos cuidados de nossas equipes regionais do Nordeste. Em pouco tempo, editamos a nova cartilha. Ela vinha agora com nome e teor menos desconfiáveis: *Mutirão*. Elaborada por pedagogos e entregue a cordelistas do Nordeste, ela foi toda elaborada sob a forma de um cordel nordestino. Um jovem desenhista recém-chegado de Minas Gerais ao Rio de Janeiro, Ziraldo, encarregou-se gratuitamente de suas ilustrações.

Desde este tempo e ao longo de anos que chegam até o presente, fora minhas atividades junto a comunidades camponesas de Goiás, Minas Gerais, São Paulo e, agora, “Sertões do São Francisco”, aqui e ali acompanho momentos de reuniões e lutas de comunidades e de movimentos rurais.

Uma prática costumeira entre tais grupos com quem durante

anos trabalhei, e sobretudo, os associados às atividades da Diocese de Goiás – que tinha então como bispo a pessoa de Tomás Baldoíno –, era a de gerar, em encontros de estudos ou mesmo em assembleia de tomada de decisões, pequenas dramatizações populares improvisadas, para expor uma questão para debates ou para tornar mais clara uma exposição crítica sobre, por exemplo, “realidade brasileira” ou “realidade local”.

Mais de uma vez, pequenas “aulinhas” minhas a grupos de homens e mulheres “do campo” eram subitamente interrompidas por alguém que, de maneira delicada, me avisava que “ninguém está entendendo nada”. E, logo a seguir, era proposto um “draminha”. Eles improvisavam em minutos os sociodramas que, no meu curso de Psicologia, soube que teria sido criado por Jacob Moreno. Augusto Boal se sentiria em casa ali. E talvez perguntasse a si mesmo: “como é que eu não pensei nisto antes?”

Certa feita, fui interrompido quando tentava analisar – escolhendo as palavras mais locais e mais simples – o processo social, político e econômico responsável pela crescente “expulsão de famílias de moradores das fazendas de Goiás”, após a promulgação do Estatuto do Trabalhador Rural por um dos governos da ditadura. Proferida a sentença coletiva a respeito de minha exposição, de imediato fui convidado a sentar em uma das cadeiras da sala, enquanto um pequeno grupo de trabalhadores rurais, mulheres e homens, armava no ato um “draminha”.

Entre os/as presentes, escolheram pessoas que seriam os personagens de minha malfadada interpretação: o camponês e sua esposa, o fazendeiro, o seu capanga, o juiz comprado, o padre amigo do povo e mais outros de que não me lembro. Em menos de dez minutos, escolhidos os personagens, combinou-se em linhas gerais o desenrolar do “draminha” que literalmente deveria “desenrolar” a minha fala.

E, diante de mim e de todos, improvisou-se como um ato-de-improviso o drama que eles de fato viviam em suas comunidades e que eu viera de longe explicar. Concluído o breve “draminha”,

passou-se a discutir o fundo da questão, antes interpretada academicamente e depois representada vivencialmente. Todos agora haviam compreendido – porque viram ao vivo o que viviam –, e, encerrado o diálogo entre eles, a palavra me foi devolvida<sup>8</sup>.

Anos mais tarde, e já quando investigando ainda em Goiás “festas e rituais de negros católicos”, ouvi de um mestre de *ternos de congos* uma frase que ele me gritou de dentro de seu terno cantante, tocante e dançante, quando me viu em uma esquina da rua por onde desciam, rumo ao local da “festa”, com todo o meu aparato de pesquisador: “Eh, meu branco, quem sabe dança; quem não sabe, estuda”. Sigo estudando. Ele morreu bailando<sup>9</sup>.

E se há alguma felicidade nos intramuros do mundo acadêmico, ela está no pressentir como tardiamente, mas ainda a tempo, começamos a aprender a fazer e viver o que índios e

---

<sup>8</sup> Há inúmeros estudos sobre a importância de um teatro católico em algumas ordens religiosas no processo de evangelização dos indígenas povoadores originais do Brasil. José de Anchieta é sempre lembrado. Ao contrário dos protestantes, amorosos da palavra singular e do canto disciplinado, os católicos sempre foram chegados ao teatro, à dança e até mesmo a exageros faustosos de encenações. Algo ainda vivo em várias “tradições do catolicismo popular” representa, a meu ver, a melhor memória da presença deste gosto católico pelo exagero cênico. Por outro lado, é preciso compreender que movimentos sociais de origem católica bastante atuais preservam, em outros termos, uma mesma presente tradição do canto e da encenação. Encontros nacionais de “Fé e Política” (vai haver um este ano em Brasília, em dezembro) congregam uma quantidade apreciável de emissários, sobretudo das Comunidades Eclesiais de Base. Quem queira ver ao vivo a interação entre o canto, o drama, a palavra, o diálogo, a celebração, a afetiva sociabilidade da partilha, esqueça por algum tempo os encontros de especialistas e vá lá. O próprio MST não realiza encontro importante algum sem iniciar cada dia de trabalhos e os encerrar com uma “mística” (o nome é exatamente este). Mesmo que as palavras de ordem e os nomes lembrados hoje em dia estejam mais para Che Guevara do que para Dom Oscar Romero, a origem é em sua essência católica. Cansado de palavras reuniões, encontros, simpósios e outras celebrações cerebrais do mundo acadêmico, eu me volto sempre que posso com imensa alegria cênica às celebrativas reuniões equivalentes dos movimentos populares. Especialmente, “encontros de igreja”. Tudo o que na universidade se estuda, no encontro popular se vive.

<sup>9</sup> Entre outros, sugiro, para quem se interessar, um livro meu afortunadamente rico de imagens a cores: *A clara cor da noite escura*, publicado por um convênio entre a Editora da Universidade Católica de Goiás e a Editora da Universidade de Uberlândia.



camponeses sempre fizeram. Por exemplo, aproximar e fazer interagirem a Antropologia, a cenologia, o teatro antropológico e algo mais, através de diversos caminhos que convergem para uma compreensão a cada dia mais densa e profunda de uma das realizações humanas que até hoje mais me comovem: as celebrações, os rituais e a dramaturgia de povos tribais e de comunidades e confrarias populares.

### Quinto ato

Saltemos do Brasil ao México. Que as minhas lembranças e confiança sejam concluídas lá. Faz alguns anos, fui convidado pelo professor Miguel Escobar, da Faculdade de Educação da Universidade Autônoma do México, a vir conhecer e dialogar com um grupo de moças e rapazes graduandos e pós-graduandos, a partir de uma experiência que merece ser lembrada aqui.

E no México teremos que aproximar a “aura” de Benjamin e o “draminha” dos camponeses de Goiás a uma outra palavra, talvez inicialmente estranha aqui: *rap*.

Com este nome que sugere outras sonoridades, os estudantes mexicanos associados ao professor Escobar realizavam algo bastante semelhante aos “draminhas” dos nossos camponeses. Com a diferença de que, no México, equipes de estudantes trabalhavam o que faziam com um tempo e um cuidado mais prolongado e apurado. Assim, questões que iam de dilemas da educação e dos trabalhos de sala de aulas a questões da universidade, e mesmo da vida nacional mexicana, eram transferidas criativamente dos livros de teoria e crítica para o exercício de uma criativa representação. Teorias e críticas sociais tornavam-se ora uma apresentação breve em um ato quase sem palavras e de uma rica gestualidade, ora uma encenação mais longa, acompanhada de uma apresentação gráfica de imagens e palavras.

Duas vezes, estivemos juntos em dois anos seguintes. Em diferentes momentos e situações, assisti ativamente a diversas apresentações de *raps*. Independente da qualidade cênica do que se representava breve e sucessivamente – pois em nossas reuniões

diferentes *raps* de diversos pequenos grupos eram ativados –, o que me chamou a atenção – e me trouxe de volta gratas recordações de outros tempos e cenários – foi a redescoberta de como até mesmo o que parece ser, mas puramente teórico e acadêmico, pode falar (ou ser dito) de um outro modo. Pode ser retraduzida através da aproximação criativa entre a palavra dita para ser ouvida e a palavra representada para ser vivida, sensibilizada, “aureficada” e, então, compreendida-pelo-outro-lado e passível, então, de ser dialogada a partir de outros cruzamentos de saberes, sentidos e sensibilidades.

E este me parece o ponto crucial e o centro “aureolar”, do que tento ao mesmo tempo recordar e dizer aqui. Onde ele está? Creio que no levar para uma linguagem outra o que estamos tão acostumados na sala de aulas da academia a apenas ler, dizer, ouvir e... No limite, discutir. Talvez rememorando Barthes, ao estabelecer a relação entre a infeliz X a felizarda literatura, podemos pensar em algo que desafia o próprio diálogo e o obriga em sala de aulas, ao menos (porque tudo se passa nos cenários da pedagogia) a ser vivido de uma outra maneira.

Vejam bem. Não se trata de reduzir ao debate teórico, regido por alguma “forma de lógica”, aquilo que se acabou de representar cênica e dramaticamente. Não se trata de modo algum de realizar uma crítica teatral, ou uma pequena crítica da educação com o recurso suplementar de uma “encenação do problema”. Creio que a experiência de estudantes mexicanos os obriga a ir além disto. Trata-se de um exercício de pensar agora como ciência o que nos foi apresentado como drama, como teatro.

Trata-se de obrigar-se a um sentir-pensar que se realiza de uma desusada outra forma, e a partir de outros termos, parâmetros, sensibilidades e saberes. E por quê? Porque “aquilo” foi traduzido da linguagem coloquial do discurso acadêmico para a transgressiva fala de algo a que a academia sempre resistiu: considerar a arte como uma outra e tão imprescindível expressão de criação de saberes quanto a ciência.

Tanto quanto ou mais, se quisermos relembrar Roland

Barthes outra vez.

### **Depois do último ato**

Do começo para o meio, o último parágrafo da *Aula* de Roland Barthes contém, primeiro, a melhor definição de pesquisa que eu conheço. E contém, daí para o final, uma das mais iluminadas confissões a respeito de como se deve proceder, depois que se chegou ao momento de vida em que me vejo agora, e a escrever com a ajuda de Barthes aquilo com que encerro o que tinha a dizer.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe; isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e um máximo de sabor possível (BARTHES, 1978, p. 92).

***Rosa dos Ventos, Caldas, Sul de Minas Gerais  
Inverno de 2013.***

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril, 1980. (Coleção Os Pensadores)
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A clara cor da noite escura*. Uberlândia: Editora da Universidade Católica de Goiás/EDUFU, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARTINS, José de Souza. *Uma arqueologia da memória social: autobiografia de um moleque de fábrica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

## Colaboradores da Móin-Móin Nº 11

**Ana Alvarado** – Diretora teatral, autora e pesquisadora com estudos sobre Teatro de Objetos. Foi fundadora e diretora do Grupo Periférico de Objetos. Atualmente coordenadora o Curso de Pós-Graduação em Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios no IUNA - Instituto Universitário Nacional de Arte, em Buenos Aires.

E-mail: amalvarado52@yahoo.com.ar

**Ausonia Conde** – Diretora teatral e cofundadora do Grupo Títeres Cachiporra, em 1973, em Montevideú. Até hoje é sua diretora. Cria espetáculos para crianças e para adultos. Ministra oficinas e cursos com temas relacionados a Teatro de Animação.

E-mail: teatrocachiporra@hotmail.com

**Carlos Cárdenas Ángel** – Titeriteiro, e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Titeriteiro e palhaço do grupo A-Garrapatta Títeres y Payasos, bem como das séries de TV Kikiriki e El show de Perico. Pesquisador e documentarista sobre o teatro de formas animadas e sobre a linguagem cênica do palhaço.

E-mail: charli.cardenas@gmail.com

**Carlos Converso** – Diretor teatral, dramaturgo, ator. Trabalha com títeres desde 1973 estimulado pelo mestre argentino Javiel Villafañe. No México, onde vivi atualmente, seus espetáculos têm recebido diversos prêmios. Seus ensaios sobre linguagem e técnicas em teatro de títeres e seu livro Entrenamiento del titiritero, publicado pela Escenologia, México, em 2000, continua sendo referência importante para artistas e pedagogos do teatro do teatro de formas animadas.

E-mail: converso@infosel.net.mx

**Carlos Rodrigues Brandão** – Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1980). Graduado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1965), mestre

em Antropologia pela Universidade de Brasília (1974). Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisa antropologia, com ênfase em antropologia rural, atuando principalmente nos temas: cultura, educação popular, campo religioso, religião e educação. Publicou mais de vinte livros, alguns acessíveis em [www.sitiodarosadosventos.com.br](http://www.sitiodarosadosventos.com.br)  
E-mail: [carlosdecaldas@gmail.com](mailto:carlosdecaldas@gmail.com)

**Daniel Alejandro Jara Villaseñor** – Titeriteiro, pesquisador teatral. Foi um dos criadores dos Festivais de Títeres de Tlaxcala, (México) em 1983; dos Festivais Internacionais Comunitários de Títeres de Aragua, (Venezuela), em 2009; e do Museu Nacional del Títere de Huamantla, (México), em 1991. Especialista em Títeres Milenarios de América, eventualmente trabalha com marionete terapia e no Projeto “Títeres y Espiritualidad”.  
E-mail: [tiripitipis3@yahoo.com.mx](mailto:tiripitipis3@yahoo.com.mx)

**Daniel Di Mauro** – Titeriteiro, dramaturgo e diretor teatral dos grupos El Telón, Los Cuatro Vientos e desde 1986 do teatro de títeres La Pareja. Filho dos titeriteiros Eduardo Di Mauro y Laura de Rokha. Foi professor da Universidad de Carabobo e coordenador de la Unidad de Teatro, Arte y Literatura UTEAL del Centro de Estudios para las Américas y El Caribe CELAC UC nos anos de 1988 até 1998. Pedagogo de teatro ajudou a formar gerações de titeriteiros na Venezuela. Autor de diversos livros para títeres e obras teatrais.  
E-mail: [lapareja1@hotmail.com](mailto:lapareja1@hotmail.com)

**Edgar Cárdenas** – Artista plástico, titeriteiro, produtor e diretor do grupo A-Garrapattta Títeres y Payasos. Presidente da UNIMA - Colômbia. Codiretor, improvisador, pesquisador, titeriteiro e produtor da JUTI - Juerza Titiri-Clown. Titeriteiro convidado por grupos reconhecidos da Colômbia.  
E-mail: [cabzarosada@gmail.com](mailto:cabzarosada@gmail.com)

**Felipe Rivas Mendo** – Decano dos titeriteiros peruanos. Presidente da UNIMA Peru Diretor da Cia. Marionetas del Barranco e do Instituto Peruano de Teatro de Títeres. Foi condecorado pelo Ministério de Educação com as Palmas Artísticas, Grau de Maestro, e a Medalha Cívica da Municipalidade Metropolitana de Lima; recebeu a Medalha de Honra do Congresso da República e foi nomeado Professor Honorário da Universidade Nacional de San Cristóbal, de Huamanga. E-mail: titiritis@yahoo.es

**Fernando Moncayo** – Titeritero, escritor e pintor com estudos em Belas Artes em Bogotá. Fundador do Grupo La Rana Sabia, em Quito, em 1973. Criador de projetos artísticos para crianças campesinas, pela UNICEF. Publicou revistas e jornais. Criador de 40 espetáculos de teatro de títeres e 100 vídeos educativos para instituições do Equador e da Itália. E-mail: correo@ranasabia.com

**Freddy Artilles (1946 – 2009)** – Doutor em Artes pela ISA – Universidad de las Artes de Cuba. Dramaturgo, professor e pesquisador, um dos mais importantes estudiosos sobre teatro de títeres e teatro para crianças e jovens em Cuba. Seus textos teatrais foram encenados em diversos países da Europa e das Américas e lhe renderam inúmeros prêmios. Dentre os seus estudos críticos e teóricos se destacam: *La maravillosa historia del teatro universal* (1989); *Títeres: historia, teoría y tradición* (1998); *De Maccus a Pelusín. El títere popular* (2002) y *Nuevas aventuras de Pelusín del Monte* (2003).

**Grober Loredo** – Diretor teatral e sociólogo. Fundador e animador do Centro Popular de Arte e Cultura (1980 - 1987); e de programas de desenvolvimento social e econômico (1987 – 2001). Produz e apresenta programas de rádio sobre arte e cultura. Preside o Instituto Boliviano de Arte – IBART, desde 2011. Funda em 2002, em Cochabamba, o Teatro de Títeres Elwaky e até hoje é seu diretor.

E-mail: groloredoyahoo.com

**Humberto Braga** – Profissional de Artes Cênicas, Diretor de Produção e Consultor de Projetos Artísticos. Ocupou cargos em instituições federais de cultura como o Instituto Nacional de Artes Cênicas - INACEN, a Fundação Nacional de Artes - FUNARTE e a Secretaria de Música e Artes Cênicas, do Ministério da Cultura. Integrou a diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB, em vários períodos.

E-mail: humbertofbraga@uol.com.br

**Javier Peraza** – Diretor teatral, escultor, artista visual com trabalhos em humor gráfico. Confecciona e desenha bonecos do Grupo Títeres de Cachiporra, do qual é cofundador, no ano de 1973, em Montevideú. Dramaturgo e adaptador de textos para os espetáculos encenados por seu Grupo.

E-mail: teatrocachiporra@hotmail.com

**Juan Fernando Cerdas Albertazzi** – Doutor em Educação pela Universidade de La Salle (Bogotá); Mestre em Artes - Direção Teatral, pela New York University; Licenciado em Teatro pela UNA, Bacharel em Filologia Espanhola pela Universidade de Costa Rica (UCR). Diretor e autor de teatro. Ex Decano e professor catedrático aposentado da Faculdade de Artes da Universidade Nacional de Costa Rica (UNA).

E-mail: juanfer@racsa.co.cr

**Liliana Martín Garcia** – Mestre em teatro e artes vivas. Bacharel em educação pré-escolar. Performer, diretora, dramaturga e titeriteira em grupos como Materile, A-Garrapatta e Hilos Mágicos. Desenhista de títeres e titeriteira das séries de televisão Kikiriki e El show de Perico. Atualmente é assessora do Instituto Distrital de las Artes de Bogotá.

E-mail: melantio@gmail.com



**Manuel Morán** – Doutor em Teatro pela New York University - NYU; Mestre em Teatro Musical pela mesma universidade; Bacharel em Artes, com ênfase em Humanidades e Drama pela Universidad de Puerto Rico. Fundador e diretor artístico da SEA - Sociedad Educativa de las Artes com sedes em Porto Rico, Florida e na cidade de Nova Iorque. Diretor teatral e ator titeriteiro. É Vice-Presidente da UNIMA - União Internacional da Marionete. Em 1999 inaugurou o TEATRO SEA, único teatro latino para crianças na cidade de New York e possivelmente o único dos Estados Unidos. Reside parcialmente na cidade de New York e San Juan, em Porto Rico.

E-mail: [mmoran@sea-ny.org](mailto:mmoran@sea-ny.org)

Site: [www.manuelmoran.com](http://www.manuelmoran.com)

**Marilyn Garbey** – Crítica teatral e jornalista. Professora na Faculdade de Arte Danzario do Instituto Superior de Arte de La Habana. Colabora com a emissora Habana Radio. Assessora o Grupo de Teatro Pálpito.

E-mail: [garbeymarilyn@yahoo.es](mailto:garbeymarilyn@yahoo.es)

**Mauricio Galeano Vargas** – Diretor teatral e psicólogo. Fundador e diretor do grupo Materile Teatro de Formas Animadas, (1999). Diretor das peças de El Beso Títeres y Objetos Animados. Artista convidado da companhia Hilos Mágicos e titeriteiro dos programas de TV Kikirikí, El Show de Perico e El Mundo Animal, de Max Rodríguez. Atualmente é assessor do Instituto Distrital de las Artes de Bogotá.

E-mail: [mauriciogaleano.marioneta@gmail.com](mailto:mauriciogaleano.marioneta@gmail.com)

**Nerina Dip** – Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Licenciada em Teatro pela Universidad Nacional de Tucumán, Argentina – UNT. Pesquisadora e Professora de Técnicas de Atuação no Curso de Licenciatura na

UNT. Fundadora y presidente da Fundación Tati – Arte e Cultura. Diretora do grupo Die Pinken Pinken Clauden. Administra o espaço teatral independente La Colorida, em Tucumán.

E-mail: nerinadip66@hotmail.com

**Rossmery Arias Bonilla** – Historiadora, pesquisadora e criadora teatral. Coordenadora das pesquisas coletivas: La fantasía en escena. Diálogo con los creadores de la fiesta del títere en Bogotá (2009); Materia, Forma y Movimiento. La estética del teatro de títeres en Bogotá (2011); e Laboratorio de puesta en escena para teatro de títeres; (2012). Desde o ano de 2006 produz e atua no coletivo artístico El Beso Títeres y Objetos Animados.

E-mail: alacranrossa@gmail.com

**Sandra Vargas** – Atriz formada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Fundadora do Grupo Sobrevento, um dos mais importantes Grupos de Teatro do Brasil, reconhecido pelo trabalho com Teatro de Animação. É curadora do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos. Atua como pedagoga do teatro e animadora cultural no Espaço Sobrevento em São Paulo.

E-mail: grupo@sobrevento.com.br

**Soledad Lagos** – Doutora em Filosofia e Letras pela Universidade de Augsburg, Alemanha. Dramaturgista, pesquisadora, crítica teatral e tradutora. Publicou inúmeros artigos e livros, sobre Teatro e Literatura. Atualmente leciona na Escola de Teatro da Universidade Mayor, no Chile. Foi professora visitante em universidades da Alemanha, Brasil e Estados Unidos.

E-mail: soledadlagosrivera@gmail.com

## Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso conselho editorial e poderá ser publicado. Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. A parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: [moinudesc@gmail.com](mailto:moinudesc@gmail.com)
9. Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
10. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
11. O envio do artigo original implica na autorização para publicação, tanto na forma impressa como digital da revista.

**Revista Móin-Móin Nº 1****O ator no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/192 páginas**

A Revista Móin-Móin busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrame. A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceria entre a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina, com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

**Revista Móin-Móin Nº 2****Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/224 páginas**

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz à tona o tema Tradição e Modernidade no Teatro de Formas Animadas. A única publicação do gênero no País reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Lorefice, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

**Revista Móin-Móin Nº 3****Teatro de Bonecos Popular Brasileiro****16 x 23 cm/248 páginas**

Na terceira edição, estudos sobre várias expressões cênicas populares que florescem nos Estados brasileiros são apresentados por diferentes pesquisadores. Um mergulho nas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo e seus personagens: Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-boi, etc. Esta edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 3 de março do ano de 2007. As reflexões sobre o teatro de bonecos popular no Brasil são feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borralho, Valmor Níni Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. O Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina —, aparentemente “fora de lugar”, é apresentado por Ina Emmel e Mery Petty, que dedica seu texto à marionetista Margarethe Schlünzen, a sra. Móin-Móin.

**Revista Móin-Móin Nº 4****Teatro de Formas Animadas Contemporâneo****16 x 23 cm/282 páginas**

A quarta edição da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – procura, através da escolha desse tema, refletir e compreender as mudanças que o Teatro de Formas Animadas vem sofrendo nas últimas décadas. Essa discussão é enriquecida com artigos de brasileiros e estrangeiros. Entre os brasileiros, temos: José Ronaldo Faleiro (UDESC); Felisberto Sabino da Costa (USP); Mario Piragibe (UNIRIO); Osvaldo Gabrieli (XPTO-SP) e Humberto Braga (Produtor Cultural-RJ). E os estrangeiros: Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Hadas Ophrat (Jerusalém); Béatrice Picon-Vallin (CNRS-Paris); Penny Francis (Londres); Jorge Dubatti (Buenos Aires); Gerardo Bejarano (UNA-Costa Rica).

**Revista Móin-Móin Nº 5****Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes****16 x 23 cm/227 páginas**

A Revista Móin-Móin nº 5 traz a partir do seu tema central questões e discussões sobre a pluralidade e hibridação do teatro de formas animadas que evidenciam, de um lado, as transformações ocorridas no modo de pensar e praticar essa arte nos últimos anos e, de outro, a importância do teatro de animação no teatro contemporâneo. Os diversos artigos comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas. Os articulistas são pesquisadores, diretores teatrais e professores, tanto do Brasil como do exterior: Brunella Eruli, Luiz Fernando Ramos, Cariad Astles, Darci Kusano, Marcos Magalhães, John Bell, Philippe Genty, Joan Baixas, Aleksandar Sasha Dundjerovic, Renato Machado, Ana Maria Amaral e Leszek Madzik.

**Revista Móin-Móin Nº 6****Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/200 páginas**

A Revista Móin-Móin nº 6 pretende enriquecer o debate sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com teatro de formas animadas ou do jovem artista que opta pela profissão nessa arte. São 11 artigos que buscam sistematizar práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades. A edição também privilegia o leitor com quatro estudos de pedagogos do teatro de animação de outros três países. Os colaboradores são: Ana Alvarado (Argentina); Ana Maria Amaral – SP; Claire Hegeen (França); Cíntia de Abreu – SP; Felisberto Costa – SP; Henrique Sitchin – SP; Humberto Braga – RJ; José Parente – SP; Magda Modesto – RJ; Marek Waszkiel (Polônia); Margareta Niculescu (França) e Paulo Balardim – RS.

**Revista Móin-Móin Nº 7****Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/243 páginas

A Revista Móin-Móin nº 7 apresenta uma ampla discussão sobre o que vem sendo produzido no teatro de formas animadas no Brasil nos dez primeiros anos do século XXI. Os artigos discutem temas como a multiplicação de festivais e eventos que tem dado grande visibilidade a essa arte; o fortalecimento e a consolidação do trabalho de grupos de teatro revelando o aprofundamento e o domínio da linguagem do teatro de animação; a hibridação de espetáculos que, cada vez mais, rompem as fronteiras do teatro de bonecos; a “contaminação” do teatro de atores com elementos da linguagem do teatro de animação; o mercado, as leis de fomento à produção, entre outros temas. Os colaboradores são: Adriana Schneider Alcure (UFRJ); Amabilis de Jesus (FAP); Ana Paula Moretti Pavanello Machado e Gilmar Moretti (SCAR); Carlos Augusto Nazareth (CEPETIN); Caroline Holanda (UNIFOR); Fábio Medeiros (USP); Ipojuca Pereira (USP); Kely de Castro (TRUKS – SP); Luís Artur Nunes (UNIRIO); Miguel Vellinho (UNIRIO); Osvaldo Anzolin (UFPB); Sandra Meyer Nunes (UDESC); Sandra Vargas (UNIRIO); Zilá Muniz (UDESC).

**Revista Móin-Móin Nº 8****Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/244 páginas

A Revista Móin-Móin nº 8 elegeu como tema central: Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. O assunto é instigante e colabora para preencher a lacuna que, todavia, persiste nos crescentes estudos sobre Teatro de Formas Animadas no Brasil. A escolha deste tema qualifica o debate na perspectiva de contemplar a dramaturgia em seus variados aspectos: o texto, o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc., e agrega não apenas o que se refere ao campo ficcional, mas também se articula às questões que ultrapassam a esfera da construção do espetáculo, rompendo, muitas vezes, as fronteiras entre ficção e realidade. Estes são os autores dos artigos desta edição: Mauricio Kartun (Argentina); John Bell (EUA); Didier Plassard (França); Christine Zurbach (Portugal); Miguel Oyarzún Pérez (Argentina); Toni Rumbau (Espanha); e os brasileiros: Felisberto Sabino da Costa, José Da Costa, Almir Ribeiro, Humberto Braga, Irley Machado, Roberto Gorgati, Izabela Brochado, Kaise Helena T. Ribeiro e entrevista com Magda Modesto.

**Revista Móin-Móin Nº 9****Teatro de Sombras**

16 x 23 cm/244 páginas

A Revista Móin-Móin nº 9 elegeu o tema Teatro de Sombras, uma das mais antigas manifestações teatrais do Oriente. O interesse por essa arte vem crescendo de modo significativo no Brasil nos últimos anos. Isso é possível confirmar quando se observa a existência de grupos dedicados a essa arte em diferentes Estados do País. Diversas perguntas estimularam a produção dos textos que integram a presente edição: existem diferenças entre o espetáculo de teatro de sombras e o espetáculo de teatro com

sombras? Que mudanças vêm acontecendo no modo de fazer Teatro de Sombras tanto em seus aspectos técnicos quanto no modo de pensar conceitualmente este teatro? As grandes tradições do Teatro de Sombras influenciam processos criativos contemporâneos? Existem saberes próprios dessa linguagem que o ator precisa dominar para praticar e criar no Teatro de Sombras? A Revista conta com a colaboração do escritor Eduardo Galeano (Uruguai); Fabrizio Montecchi (Itália); Maryse Badiou (Espanha); Meher Contractor (Índia); Metin And (Turquia); Erica Lou (China) e dos brasileiros Ronaldo Robles e Sílvia Godoy; Alexandre Fávero; Guilherme Francisco de Oliveira Júnior, Fabiana Lazzari de Oliveira; Emerson Cardoso Nascimento.

### **Revista Móin-Móin Nº 10**

**Encenação Teatral**

**16 x 23 cm/276 páginas**

A Revista Móin-Móin Nº 10 traz em seu tema as experiências e conhecimentos produzidos por treze diretores teatrais. Seus textos apresentam as peculiaridades sobre contextos, referências teóricas, motivações pessoais e suas histórias de vida na arte de encenar. Contribuem com a ampliação e reflexão sobre a Encenação Teatral de Formas Animadas: Irina Niculescu (Estados Unidos); Joan Baixas (Espanha); I Nyoman Sedana (Bali); Yael Rassoly (Israel); Claire Dancoisne (França); Ilka Schönbein (Paris); André Laliberté (Canadá); Frank Soehnle (Alemanha); Maria Grazia Cipriani (Itália); Paco Parício (Espanha); Luiz André Cherubini (São Paulo); Venício Fonseca (Rio de Janeiro) e José Ronaldo Faleiro (Florianópolis).

Para solicitar a Revista MÓIN-MÓIN, dirigir-se a:

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul  
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz  
CEP: 89255-000  
Fone/Fax (47) 3275-2477  
Fone (47) 3275-2670  
Jaraguá do Sul – SC  
Home page: [www.scar.art.br](http://www.scar.art.br)  
E-mail: [scar@scar.art.br](mailto:scar@scar.art.br)

Todas as revistas podem ser acessadas no site:  
[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes\\_moinmoin.html](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes_moinmoin.html)  
<http://www.scar.art.br/revistas.html>



*Edição* [www.designeditora.com.br](http://www.designeditora.com.br)  
*Tipologia* Adobe Garamond  
*Impressão* Nova Letra

ISSN 1609-1385



## Uma publicação



## Apoio



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,  
TURISMO E ESPORTE

