

FALL and WINTER 2010 Issue #28

PUPPETRY INTERNATIONAL



NORTH AMERICA the BEAUTIFUL

Puppet Culture in Quebec • Puppet Slam USA • ¡Viva la Revolución! in Cuba

\$5.95 US \$7.95 CAN



the puppet in contemporary theatre, film & media

Illegal Immigration, on Stage... and for Children?

by Manuel A. Morán Martínez, Ph.D.

Illegal immigration

Introduction –

(Radio): Immigrants have taken to the city streets *en mass*. They demand respect and equality. Throughout the country there are reports of demonstrations in support of immigrant rights. Thousands of them declare that they are neither a hindrance nor an expense to the country. On the contrary, they are hardworking individuals who contribute to the country's economy. They demand recognition and..." *(There's a strange sound. The watchman gets up and turns off the radio.)*

Thus begins the one-man children's theater piece, *¡Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, a new adaptation of the famous classic story, *The Adventures of Pinocchio*, (1883) by Carlo Collodi (1826-1890). Narrated from the perspective of a young boy from Mexico who enters the United States illegally, this play addresses such immigration to the U.S. The immigrant population pays a high price, as they are uprooted from their mother culture. This is one of the social consequences of the worldwide immigration phenomenon, a theme not often broached with our children and youth. That is why I decided it was necessary to bring it onstage in children's theater.

I do most of my theater and education work in New York City. New York is an archetype of a city made up by immigrants. Sadly, even though it is considered one of the theatre capitals of the world, New York offers little by way of children's theater, apart from Disney film adaptations of classic European stories presented on Broadway stages.

The approval of Law SB1070 in the State of Arizona has ratcheted up the intensity. In April 2010, the Governor of Arizona, Jan Brewer, signed the toughest anti-immigration law in the U.S. This law authorizes police to detain any undocumented person that is an illegal immigrant, or that looks "reasonably suspicious" according to his/her race or origin. Many advocacy groups, along with President Obama, have denounced the law as unjust, emphasizing it goes against liberty and democracy.

In order to narrate and effectively dramatize the predicament of the illegal Mexican immigrant in the U.S., I decided to update *Pinocchio*. Originally written by the Italian Carlo Lorenzini (Collodi), the Pinocchio character was immortalized by Disney in its 1940 animated film, *Pinocchio*. Since childhood, I have been attached to this classic story about a boy puppet that wanted to become human (so much so, that in 1983, I interpreted the title role for the school theater in my town in Vega Baja, Puerto Rico).

Pinocchio's story is in many ways analogous to the immigrant experience. Pinocchio was a wooden puppet that aspired to be more; he wanted to be a boy of flesh and blood. He was looking for a place where "dreams come true." Such original traits led me to "Latinize" the

story, relating it to current themes and contextualizing it in the new environment of the Hispano-American immigrant. *¡Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio* is about a puppet boy's journey, about his own understanding of himself while struggling to maintain his Latino heritage and find his home in a new land: the United States.

The analogies

In the original Pinocchio story, a cat and a wolf (a coyote in some versions) trick the puppet as he makes his way to school, promising him a better life in the theater. That is how they arrive at "Pleasure Island," a place where everything appears to be fun. In my version, a coyote named Lobo tricks the puppet "Pino Nacho," building up his expectations that at "Al Otro Lado" (the Other Side) he can make fast money to help his father:

- Coyote:** Sure, that's what they tell us, but school is not for me. And what I need is to make some quick bucks. I know how to do it and where to find them.
- Pinocho:** Bucks, money? You know where to find money? I have to help Papa, because we have no money.
- Coyote:** Of course, I know, but not here. There's not even a place where you can drop dead here.
- Pinocho:** That's what I've heard. Papa hasn't been able to sell anything at his store...
- Coyote:** Without a job there's no money, without money there's no food. You poor thing. It's going to be rough for you and your dad.
- Pinocho:** But that's why I'm going to school.
- Coyote:** It will take you years! But not me! I'll make it fast. There are many who have gone to the Other Side and made money fast.
- Pinocho:** The Other Side? Where's that place?
- Coyote:** It's a beautiful and fun place. [Where] all your dreams come true.

INMIGRACIÓN ILEGAL EN ESCENA PARA NIÑOS

Por Manuel A. Morán Martínez, Ph.D.

Introducción - La inmigración ilegal

(Radio): “Miles de inmigrantes han tomado las calles de la ciudad en una marcha multitudinaria en la que reclaman respeto e igualdad. A través de todo el país se han reportado manifestaciones en Pro de los derechos de los inmigrantes. Miles afirman que no son un estorbo ni un gasto al país, por el contrario que son trabajadores y que aportan a la economía de ambos países. Solicitan reconocimiento y la validación...” (se interrumpe por un sonido y se pierde la señal)¹

Así comienza el espectáculo unipersonal para niños *¡Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*. Es una nueva adaptación del conocido cuento clásico *Las Aventuras de Pinocho* (1883) de Carlo Collodi (1826-1890), planteada desde la perspectiva de un joven mexicano que inmigra ilegalmente a los Estados Unidos de Norteamérica. Recientemente el tema de la inmigración ilegal ha asumido un papel protagónico en los Estados Unidos. Resulta fundamental y urgente resaltar la situación de la población juvenil e infantil en esta migración, ya que en muchas instancias se desplazan familias enteras, abandonando sus países para medrar. Los niños y los jóvenes que, siguiendo a sus padres, enfrentan a un arduo proceso de desalojo, de cambio y de una profunda transculturación. El reto redonda en el más profundo desarraigo, el de su cultura propia. Es por eso que decidí abordar, a través de mi teatro infantil, algunas de las consecuencias para los niños del fenómeno mundial y social de la inmigración.

Existen más de 12 millones de inmigrantes indocumentados en la sociedad estadounidense y la gran mayoría provienen de América Latina.² Si bien la inmigración ilegal constituye un trauma para los inmigrantes y un problema gravísimo para los Estados Unidos, el fenómeno también aqueja a muchos otros países. Cuando a la comunidad Latina en los Estados Unidos se refiere, frecuentemente figura como una de las noticias más populares, si no la más popular en los medios de comunicación y en la jerga de los políticos. Ilegales, inmigrantes, indocumentados, extranjeros indocumentados, inmigrantes no autorizados, trabajadores indocumentados, criminales, invasores y mojados son un número minúsculo del cúmulo de adjetivos empleado para describir a personas que, oprimidas por diversas situaciones acuciantes en su país de origen, cruzan la frontera entre México y Estados Unidos. Todos reflejan el concepto de alienígena o invasor, identificación que acaso marcará al portador de por vida.

Realizo gran parte de mi trabajo como artista y educador en la Ciudad de Nueva York. Nueva York es un arquetipo de una ciudad compuesta por inmigrantes y actualmente es uno de los puntos cardinales de la inmigración latinoamericana con una creciente presencia mexicana. Lamentablemente, aunque se le considera una de las plazas fuertes del teatro en el mundo, ofrece escasísimas propuestas para el teatro infantil, cuando no se trate de adaptaciones de fábulas y cuentos clásicos europeos de extracción en su mayoría, donde Walt Disney sienta la pauta y Broadway la monta,³ mediante mega-espectáculos y adaptaciones de cuentos populares de su exitosa serie de películas animadas. Dicha pauta ha logrado avasallar a los otros pocos teatros que montan propuestas infantiles, obviando la realidad y las necesidades sociales, familiares y personales de los neoyorquinos más jóvenes. En cuanto al niño hispano en específico y a la familia hispana inmigrante de la sociedad actual, resulta urgente llevar al escenario del teatro infantil, el tema de la inmigración. ¿Cómo

desarrollar un tema tan complejo y controversial cuando hay tantas opiniones diversas y encontradas sin excluir tanto a los grupos en “pro” como a aquellos en “contra”? ¿Cómo justificar “injusticia de las leyes migratorias”?

Esta ponencia expondrá el proceso creativo y la investigación de fondo sobre la inmigración, de la identidad y preservación cultural, del prejuicio y de la asimilación en mi nueva producción, *¡Viva Pinocho! Un Pinocho Mexicano*, que la estrenó recientemente (2009) el Teatro SEA⁴ de Nueva York.

Inmigración: Escena actual

Luego de la difícil e histórica aprobación de la reforma de salud propuesta por el Presidente estadounidense Barak Obama (2009, *Title I. Quality, Affordable Health Care for All Americans*) la comunidad inmigrante anticipó el planteamiento oficial de la tan esperada Reforma Migratoria, algo que no ha pasado en el país desde los años del Presidente Reagan.⁵ Hasta la fecha, no se ha hecho planteamiento alguno. Muchos grupos en pro y en contra de los derechos de los inmigrantes especulan sobre el porqué de la reticencia del gobierno actual a tomar una postura bien definida. Algunos le reclaman al Presidente Obama que no ha cumplido con su promesa de campaña y le urgen a tomar medidas decisivas.

Estos reclamos coinciden con el censo estadounidense. La publicidad nos insta a “todos” para que “nos hagamos contar”⁶ Se estima (United States Census Bureau) que el número de Hispanos o Latinos en los Estados Unidos ha crecido, convirtiéndose en la minoría más grande con un promedio de 50 millones de personas. Esto convierte a los Estados Unidos en el tercer país de mayor población Hispánica en el mundo y ya se comienza a escuchar el término “estadounidhispano.” Muchos estadounidenses se sienten amenazados por esto, lo que los lleva a prestarle mucha atención al tema sobre la vigilancia en las fronteras, las deportaciones, en fin, la inmigración ilegal.

Ahora con la aprobación de la Ley SB1070 en el Estado de Arizona, la controversia ha aumentado.⁷ La gobernadora de Arizona, Jan Brewer, firmó la ley anti-inmigrante más dura en la nación norteamericana el pasado mes de abril (2010). Esta ley autoriza a cualquier policía a detener a cualquier persona indocumentada, que sea un inmigrante ilegal, o que luzca “razonablemente sospechosa según su raza y/o procedencia. Muchos grupos y hasta el Presidente Obama han denunciado la ley como injusta enfatizando que atenta contra la libertad y la democracia. A pesar de ser ciudadanos estadounidenses algunos individuos y hasta familias completas de Arizona hasta temen salir de sus hogares. Esta dramática situación sigue impulsando reclamos populares para encontrar soluciones concretas a un problema que afecta a 12 millones de inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos.⁸

La inmigración y nuestros niños

Los hijos menores de los inmigrantes, nos presentan un diverso panorama. Aquellos nacidos en Estados Unidos, automáticamente obtienen la ciudadanía estadounidense, aún con padres y hermanos indocumentados. Otros, han llegado muy pequeños y aunque han crecido predominantemente en los Estados Unidos, retienen el estatus de ilegales. Ambos escenarios, el uno por asociación y el otro por exclusión, los

PUPPETRY INTERNATIONAL



PRODUCTION PHOTOS:
CHRISTOPHER AUGER-DOMINGUEZ

acompañan en todo momento y los limita a vivir plenamente en la sociedad estadounidense. En el primer caso el niño ciudadano vive bajo la amenaza de ser separado de alguno o de todos de sus familiares y por otro lado, el niño indocumentado vive el miedo y la inestabilidad de ser deportado junto con su familia. Según el Departamento de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos existen un promedio de 1.5 millones de estudiantes que no tienen un estatus legal en el país entre los grados K-12. También se estima que hay aproximadamente 2 millones de estudiantes, nacidos en los Estados Unidos, de padres indocumentados. El mayor número de estudiantes indocumentados se encuentra en los siguientes estados: California, Arizona, Colorado, Illinois, Nevada, Texas, Florida, Georgia, Kansas, Nueva Jersey, Nuevo México, Nueva York, Carolina de Norte, Oregon, Rhode Island, Utah y Washington.⁹

Aunque las leyes no prohíben la educación pública de estos niños, su estatus de “indocumentados” o “ilegales” persiste, comprometiendo su rendimiento académico. Los sociólogos Mark Levels, Jaap Dronkers y Gerbert Kraaykamp descubrieron en un estudio realizado por la American Sociological Association que la educación de los niños inmigrantes se ve afectada por las influencias que sobre ellos ejercen los países de origen, los países huéspedes y las comunidades inmigrantes a las que pertenecen. Este estudio llevado a cabo con más de 7,000 inmigrantes de 15 años de edad, de 35 países distintos, demostró que todas estas influencias marcan al niño inmigrante, quien enfrenta mayores dificultades para tener un buen rendimiento académico. El estudio se realizó en 13 países occidentales.¹⁰

El proceso creativo

Todo género artístico, de forma directa o indirecta, puede agudizar la receptividad sensorial. Frecuentemente los artistas se valen de la percepción sensorial para establecer una relación y comunicarse con el otro, acaso un público teatral. A ese propósito, le sumo el de educar; me considero un artista educador en el teatro infantil. Deseaba crear un espectáculo teatral que abordara el tema de la inmigración ilegal en Estados Unidos, en especial la de los hispanoamericanos y muy específicamente la de los mexicanos. Un tema considerado por muchos, en el teatro infantil, como uno tabú. Inmediatamente se me presentó esta paradoja: no espese a mi postura como artista frente al tema de la inmigración ilegal, sentí que mi obligación como educador era presentar la pluralidad de percepciones y opiniones sobre la inmigración. En esencia: ¿cómo mantener la objetividad en el desarrollo de un tema socio-político y controversial? El público para mi obra consistiría de elementos muy diversos, inmigrantes documentados o no y también el público Neoyorquino en general. Más allá de estas cavilaciones y de vital importancia también era escoger la historia, establecer la trama en la versión teatral, determinar el lugar de la acción, infundirle un estilo propio. Fue entonces cuando me enfrenté con el dilema, que siempre me encuentro cuando estoy creando un nuevo proyecto: ¿Cómo presentar un tema con efectividad, con una intención artístico-educativa, que se desarrolle de una forma divertida y entretenida? Algunos modelos del teatro educativo buscan presentar una “enseñanza o moraleja.” En el peor de los casos pueden caer en un literalismo panfletario, donde todo queda masticado y digerido “ad nauseam”, careciendo de sutileza. Otro modelo, privilegia la capacidad de análisis del público joven, instándolo a formular su pensamiento crítico y fomentando una experiencia única en cada espectador. Este segundo modelo puede, en ocasiones, constituir una experiencia artística transformadora, acompañando al joven espectador luego de que se acabe la función. Me gusta trabajar con el segundo modelo.

Para exponer y dramatizar más efectivamente el predicamento del inmigrante ilegal mexicano en Estados Unidos decidí contemporizar el mito. Eché mano a un cuento de la literatura infantil clásica que me resulta entrañable, Pinocho. Escrito originalmente por el italiano Carlo Lorenzini (Collodi) fue immortalizado por Disney en su película de dibujos animados en el año 1940.¹¹ Siempre me atrajo de manera especial porque es un cuento sobre un niño, que al ser una marioneta resaltaba al teatro, género que me alucinaba desde pequeño. Mas aún, en el año 1983 interpreté el rol de Pinocho en una producción de teatro escolar en mi pueblo, Vega Baja, Puerto Rico.

El cuento de Pinocho, guarda muchas similitudes y resulta rico en analogías a la trayectoria y la experiencia de un inmigrante que carga el lastre de una identificación azarosa. Pinocho era un muñeco de madera que aspiraba a más, quería ser un niño de carne y hueso. Buscaba un lugar de origen y un nuevo lugar en donde “los sueños se hacen realidad.” Esos rasgos me llevaron a “latinizarlo” el cuento, o sea, a contemporizarlo y a contextualizarlo en el ambiente del inmigrante hispanoamericano. *¡Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio* trata sobre un niño de madera que emprende un viaje para encontrarse a sí mismo, al tiempo que lucha por no perder sus raíces latinas en una tierra nueva y diferente: los Estados Unidos.

El concepto para la puesta en escena surge a partir de una fotografía de una escultura hecha con muchas maletas antiguas. ¿Que mejor objeto para representar a un inmigrante que una maleta? Como uno de los personajes dice en el espectáculo:

Vigilante: *Las maletas son como las personas, diversas y con mucho por dentro o nada.*¹²

Esta historia se llevará a cabo en una estación de tren perdida o abandonada en el desierto entre los Estados Unidos y México. Un “Vigilante” cuida de cientos de maletas y objetos perdidos y espera, de forma “Beckettiana,” ya que nunca nadie llega, a que sus dueños las reclamen.

Las analogías

En la historia original de Pinocho un gato y un lobo (coyote en algunas versiones) engañan a un muñeco de madera rumbo a la escuela, ofreciéndole un mejor porvenir, una vida en el teatro. Así llegan a “Pleasure Island” (la Isla del Placer) un lugar en donde todo parece ser diversión. En mi versión, un coyote llamado Lobo engaña al muñeco, “Pino Nacho,” ilusionándolo con la idea de que en un lugar llamado “Al Otro Lado” puede conseguir dinero para ayudar a su papá:

Coyote: *Claro, eso es lo que nos dicen, pero es pura pija. Yo no necesito nada de eso. En la escuela se pasa trabajo y hay que hacer esas odiosas tareas. Lo que necesitas es hacer lana y ya sé cómo hacerla y dónde encontrarla.*

Pinocho: *¿Lana? ¿Sabes dónde encontrar dinero? Tengo que ayudar a mi papá porque no tenemos dinero.*

Coyote: *Claro que sé, pero no es aquí. Aquí no hay ni dónde caerse muerto.*

Pinocho: *Si, eso escuché. Mi papá no ha podido vender nada en su tienda...*

Coyote: *Sin chamba no hay feria y sin feria no hay papa. Pobrecito, que mal la vas a pasar con tu jefe.*

PUPPETRY INTERNATIONAL

Like so many immigrants who abandon their home country to improve their economic situation, Pino Nacho agrees.

After Pino Nacho decides to go "Al Otro Lado" or "to the United States," he begins to have fun. A reviewer writes:

In the original tale, the Land of Toys (*Paese dei Palocchi*) mixes the aspects of a morality tale with those of social critique. And so, too, is this the case in the Teatro SEA's version of the tale. The Disney version of Carlo Collodi's *The Adventures of Pinocchio* had changed the Land of Toys (the setting in the original novel) to Pleasure Island (ostensibly, an amusement park) in the animated US version. Teatro SEA's version is similar in more ways to the Pleasure Island-amusement park concept. Both places are cursed. (Karen Smith, writer and current Vice President of UNIMA-USA)

Having forgotten his duties, the new stagelife surroundings soon blinded our small lead, who was then warned by constricted puppets that had lost their freedom.

Marioneta 1: Get out while you can, get out! Don't be fooled. At least you are not controlled by strings.

Pinocho: What?

Marioneta 2: We used to think that we had no freedom, but we were able to move around and do what we wanted. But now all we do is work.

Marioneta 1: Not everything is the way it seems. We came here full of hope, and look how we ended up.

Pinocchio chooses to continue having fun so as to avoid thinking about what he had left behind. This situation dwells on the initial process of being uprooted, when hope still lingers. This is the experience of many Latin American immigrants. This new and more technologically saturated environment, fast paced life, and an altogether different lifestyle, not only shocks, but also captivates the recent arrival. This illusion of personal progress and the ultimate arrival at the famous home of what is commonly invoked as "the American Dream," soon becomes their focus. But, like in the original story, Pinocchio soon becomes a donkey, something common among all children who refused to study. I associate this image with immigrants, because their biggest complaint is that they must work ceaselessly in order to survive in the U.S.

Carni valero: Freedom is not free. You have to pay for every-thing I've given you. You came here looking for what I had. Right? Well, now you have to pay for it. What's that? You have no money? Then you must work to pay off your debt.

¡Viva Pinocho! employs familiar images, stereotyped visions of Mexicans as well as of North Americans: Uncle Sam and a Mexican "charro" with a mariachi hat and poncho. The adult public has reacted adversely to such portrayals, which I insist on in order to stress their ridiculous nature. They serve as "hooks" to call attention to and stress the contrast between both.

The Stromboli character and the children's guide to "Pleasure Island" in the original story are now merged unto "El Carnivalero," modeled after Uncle Sam. In this play, this character announces at the beginning that everything is fun, something Pinocho begins to experiment with. However, further on in the story, he discovers the harsh reality that not everything is in fact fun. According to Karen Smith:

...the play deals in two stereotyped images: the stereotypical poncho-sombrero-clad-dozing "Mexican", i.e., the victim; and the Industrial-Military-Complex-and-Ugly American bigot-racist stereotype of the United States, i.e., the victimizer. While some adult audience members may have felt the portrayal was a little too simple in its stereotyping of Mexican immigrants and US persecution, for a 55-minute production, the play succeeds in broaching immigration issues with children and presenting the complex nature of the issue. And in the light of Arizona passing its recent controversial state law targeting illegal immigrants, a law that would negatively profile the Latino community, perhaps Teatro SEA's "simple" depiction of victim and victimizer may not be too far off the mark. It is clear that intelligent and sensitive dialogue over such an important social issue is more needed than ever.

Another familiar icon, which turns up on stage, is the Virgin of Guadalupe. For us, the image of the Virgin of Guadalupe is immediately linked to the Mexican folklore and cultural tradition, thus becoming enormously compelling for our staging of *¡Viva Pinocho!* She assumes the key role of the Blue Fairy in the original story. As in the original version, she is responsible for granting wishes and dreams, starting with that of Gepetto ("Don G.," in my version). It is she who grants him the life of his puppet. Guadalupe also acts as a saving conscience and teacher of important life lessons. Her appearance always evokes the memory of what has been left behind, or lost, a cultural memory.

Pinocho: *Pues por eso voy a ir a la escuela...*

Coyote: *¡Eso te tomará años mi chavo! Mira yo sé dónde sacar baro así de rápido. ¿Sabes que tranza? Muchos se van pa'l Otro Lado y sacan mucha dinero. Les da para vivir y hasta para enviarle a sus familias.*

Pinocho: *¿El Otro Lado? ¿Dónde queda eso?*

Coyote: *Pues al Otro Lado. Es un lugar bien chido y divertido. Y lo mejor de todo es que ahí tus sueños se hacen realidad.¹³*

Como tantos inmigrantes que abandonan su lugar de origen en busca de mejorar su situación económica, Pino Nacho accede. Según el Departamento de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos, esta es la forma en que llegan la mayoría de los inmigrantes llegan. Muchos de ellos lo hacen contratando a una persona que los cruza, a la que llaman “pollero” o “coyote” coincidentalmente.

Luego de que Pino Nacho decide irse “Al Otro Lado,” o sea a los Estados Unidos, comienza a divertirse. En su crítica, Karen Smith, escritora y actual Presidente de UNIMA-Estados Unidos (Unión Internacional de la Marioneta- Capítulo de los Estados Unidos) indica:

En el cuento original, El País de los Juguetes (*Paese dei Palocchi*) se entremezclan aspectos de una moraleja con crítica social. Y este también es el caso de la versión del cuento de Teatro SEA. En la versión animada norteamericana de Disney del cuento de Carlo Collodi, *Las Aventuras de Pinocho*, se transforma la Tierra de Juguetes en la Isla del Placer (aparentemente un parque de diversiones) y en la versión de SEA se asemeja más al concepto de parque de diversiones. Ambos lugares están malditos. En la versión de Disney (acaso más moralizante que el original de Collodi) se sugiere que la Isla del Placer tiene cierta mala reputación.¹⁴

El poder olvidar las obligaciones y el deslumbrante y novedoso entorno pronto ciegan a nuestro pequeño protagonista, al que lo previenen marionetas atadas que han perdido la libertad:

Marioneta 1: *(en secreto pero desesperado) Ahora que puedes, vete. No te dejes engañar. Por lo menos tú no estás atado a estos terribles hilos que nos controlan.*

Pinocho: *¿Cómo?*

Marioneta 2: *Antes creíamos que no teníamos libertad, pero podíamos movernos y hacer lo que quisiéramos y ahora todo lo que hacemos es trabajar.*

Marioneta 1: *Las cosas no son como las pintan. Venimos con ilusiones y mira en dónde terminamos.¹⁵*

Pinocho elige continuar divirtiéndose para no pensar en lo que ha dejado atrás, en su pasado. Esta situación encapsula el proceso inicial de desarraigo matizado por esperanza que marca la llegada de cualquier inmigrante hispanoamericano al país huésped que es los Estados Unidos. donde todo lo nuevo, tecnológicamente más moderno y el vertiginoso ritmo de un estilo de vida distinto, cho-

can pero también captivan al recién llegado. La ilusión de medrar, acaso de alcanzar el famoso lugar común del “sueño americano” se convierte en la meta obligada del que llega. Pero como en la historia original, Pinocho pronto se convierte en un burro de carga, algo que le sucedía a todos los niños que no querían estudiar. Apropio esa imagen literalmente pues la queja de la mayoría de los inmigrantes es que en los Estados Unidos hay que trabajar sin parar, para poder sobrevivir.

Carni(a)valero: *Freedom is not free. Y tienes que pagar por lo que te he dado. Llegaste aquí buscando lo que yo tenía. ¿No? Pues, ahora tienes que pagarlo. ¿Cómo? ¿No tienes dinero? Pues ahora tienes que trabajar para pagar lo que me debes! Y según mis cálculos, ¡trabajarás para siempre! So stop your whining and get to work.¹⁶*

En la cultura hispana la imagen del burro tiene matices peyorativos que indican, analfabetismo e ignorancia. Sin embargo, la contraparte de esta asociación es la de la fuerza, acaso hasta de diligencia. Ambas lecturas de la imagen del burro enriquecen la puesta en escena de *¡Viva Pinocho!* Por un lado, se destaca el trabajo excesivo para poder sobrevivir en un sistema de vida extremadamente materialista que impone la necesidad de ganar para sobrevivir y luego poder remitirle divisas a los familiares que permanecen en el país de origen. Por otro lado también se resalta el peso del prejuicio existente en contra de los inmigrantes ya sea por su raza, por su español, o por el acento al tratar de hablar inglés, algo que hace sentir al inmigrante como inepto e incapaz:

Pinocho: *Ay virgencita lo he hecho todo mal. (Llora) Me vine para acá pensando que esta sería la solución y ahora mira cómo estoy. Me estoy convirtiendo en un burro.... Aquí nos miran y nos tratan como mulas. ¡Pero yo no soy un burro! (Llora) Debí haberte escuchado... a ti y mi papá.¹⁷*

¡Viva Pinocho! emplea imágenes conocidas, visiones estereotipadas tanto de mexicanos como de estadounidenses: el Tío Sam y un “charro” mexicano con sombrero y poncho. El público adulto ha reaccionado ante estas imágenes que manipulo para comentar sobre la ridiculidad de las generalizaciones y los estereotipos. Me sirven como “gancho” para llamar la atención y para enfatizar las antípodas.

El personaje de Stromboli y el guía de los niños a “La Isla del Placer” de la historia original, se combinan en “El Carnivalero,” planteado a semejanza del Tío Sam. Famoso en el mundo entero, el Tío Sam ha sido la personificación de los Estados Unidos. Un ícono que ha representado a los Estados Unidos desde su creación en el año 1821, ha servido desde el siglo pasado para reclutar a jóvenes para el ejército estadounidense. En un desdoblamiento patente su imagen ha dejado de representar al pueblo estadounidense para convertirse en la caricatura del sistema de gobierno de la nación norteamericana y como una memoria desestimada de los deberes ciudadanos. En la obra este personaje comienza anunciando que todo es diversión, algo que nuestro protagonista comienza a experimentar. Sin embargo, más adelante en la historia descubre la dura realidad de que no todo es diversión. Según Karen Smith:

“...La obra refleja dos imágenes estereotípicas: el “Mexicano” estereotípico, siestero, de poncho y sombrero, o sea la víctima; y el estereotipo del racista fanfarrón del complejo industrio-militar de Estados Unidos, o sea el victimario. Aunque algunos miembros

During his journey to "Al Otro Lado (The Other Side)," Pino Nacho meets with a Mariachi de Calaveras. They are skeleton puppets wearing mariachi hats that hold traditional musical instruments, attempting to play regional Mexican music to no avail. They sound out of tune, are uncoordinated and don't seem to remember the best-known melodies or songs from the mariachi repertoire. Pino Nacho helps them to remember the songs and is taken by surprise at how these mariachi music specialists have forgotten their own tradition.

Pino Nacho, still a recent arrival, has not yet lost contact with his immediate past, as he himself explains.

Mariachi 1: Look who's talking. It's happening to you, too. You're already forgetting.

Pinocho: No, no. *(to himself)* Oh no, this is what the marionettes were talking about. They all suffer from the "Forgetful Disease."

Mariachi 2: *(mocking)* Yes, Sir... mister know-it-all Pinocchio is starting to forget things too.

Pinocho: It's Nacho, ¡Nacho!

Mariachi 3: At least we don't have those horrible donkey's ears. *(They laugh)*

Pinocho: Donkey's ears?

Mariachi 1: You are turning into an ass! *(They laugh)*

Mariachi 2: Into a working mule...

It is at that moment when all realize that they are losing their cultural essence. Even Pino Nacho has "fallen ill" with the "Forgetful Disease." He begins to turn into a beast of burden. Like every illegal immigrant, he must face the music. Survival becomes the epicenter of life; one must work and work in order to survive.

Rendering non-traditional and taboo themes in children's theater is an act of courage and responsibility. It has been interesting to observe how the staging provokes the spectators. This has been corroborated by the diverse reactions according to the different audiences: New York, Mexico City and San Juan. I've received responses ranging from "bravos" to tense applause, from "congratulations" to "how dare you?" from "this is not for kids" to "all children should see this."

With this adaptation I sought to achieve something different: not just a well crafted production, but also a foray into a thought-provoking theme, one that would initiate a parent/children, teacher/student or child/child dialogue. This is why I decided to give the play an open end, so that the public can arrive at its own conclusion. That is where the theater experience assumes the character of a total experience, since the spectator becomes a participant.

adultos del público pueden haber estimado que el retrato de los personajes era simplón en su presentación de los inmigrantes mexicanos y la persecución norteamericana, para una producción de 55 minutos la obra triunfa en abordar asuntos migratorios con los niños y presentar la compleja naturaleza de la situación. Y a la luz de la nueva y natural ley estatal aprobada en California para perseguir a los inmigrantes ilegales, una ley que estigmatizaría a la comunidad latina, quizás esta caracterización simple de la víctima y su victimario no este tan lejos de la realidad. Queda claro que un diálogo inteligente y sensitivo sobre este asunto social de tanta importancia es cada día más necesario.”

En el fondo, mi intención no es presentar una obra discriminatoria. Por lo mismo no se presenta una crítica a un solo “bando.” Se critica a ambos y también se busca redimir las imágenes estereotipadas de ambos grupos, como ha quedado comprobado por las diversas reacciones que el espectáculo ha suscitado en Nueva York, Ciudad México y San Juan.

Otro ícono familiar, es el de la Virgen de Guadalupe. En el mundo de la religión católica y toda Latinoamérica la reconoce como la patrona de México. No obstante emplear un ícono religioso católico con una fuerte identificación mexicana en una puesta para niños, dentro del contexto estadounidense de diversidad religiosa, siempre resulta algo controversial. En Estados Unidos el tema de la religión es algo privado que le corresponde abordar a los padres, a la familia inmediata y a los diversos cultos a los que se adscriben los individuos. Por nuestra parte, la imagen de la Guadalupe está íntimamente ligada al folklore y a la tradición cultural mexicana y por eso aparece en *¡Viva Pinocho!* Asume el importantísimo rol del Hada Azul en el cuento original. Como en las versiones originales, ella es responsable de conceder deseos y sueños, comenzando con el de Geppeto o Don G. en mi versión. A él ella le concede que la vida de su muñeco. La Guadalupe también funge como conciencia salvadora y maestra de lecciones importantes. Su aparición mantiene siempre presente el recuerdo de lo dejado atrás, la nostalgia de lo perdido, una memoria cultural. Al ser arrestado y encarcelado por su status de indocumentado Pino Nacho encara la soledad, albergándose en la profunda conexión con el origen. Muchos inmigrantes describen un período de arrepentimiento por su mudanza, de nostalgia por el pasado y de añoranza por regresar. Tal regreso suele ser imposible, la nueva realidad no lo permite. En una de las escenas varios músicos, miembros de un Mariachi que intenta tocar música regional mexicana sin éxito, al enterarse que Pino Nacho quiere regresar a su país, le dicen:

Mariachi 4: *Mírame, vine pensando que iba a ser por un tiempo corto. Divertirme un rato y regresar. Pero ya 20 años han pasado y todavía estoy aquí.*

Mariachi 2: *Uno se casa, tiene hijos. Cuando quiere regresar, los hijos no quieren. No, imposible es poca palabra.¹⁸*

Estos personajes nos llevan a la transculturación. La transculturación no es otra cosa que la transición de una cultura. Por el contrario, la asimilación la pérdida de la cultura original de manera parcial o total. Ambos procesos pueden ser voluntarios, como es el caso por lo general entre los inmigrantes o puede ser forzada como puede ser en el caso de muchas etnias minoritarias en una cultura dominante. En la pieza teatral, estos procesos se cristalizan en una condición llamada “la Enfermedad de Dejar de Ser.” El que padece de esta “enfermedad ficticia” está pasando por el proceso del olvido o rechazo de la cultura materna: el idioma, las tradiciones y las costumbres. Ahí es cuando utilizo la imagen de

los ya conocidos “mariachis de calacas” o “calaveras,” asociados con la celebración mexicana de “El día de los muertos.”¹⁹

En su travesía como huésped en “El Otro Lado” nuestro protagonista, Pino Nacho, se encuentra con un Mariachi de Calaveras. Marionetas de esqueletos con sombreros de charros mexicanos con sus instrumentos tradicionales, que intenta tocar música regional mexicana pero que no se logra. Suenan desafinados, desordenados y no recuerdan las melodías de las canciones más conocidas en la historia musical del mariachi mexicano. Pino Nacho los ayuda a recordar las canciones y está sorprendido de que ellos, siendo músicos mexicanos, especialistas en la música de mariachi, hayan olvidado las melodías. A estos músicos les preocupa este olvido, involuntario o voluntario. Involuntario, naturalmente por estar en un país con una cultura distinta a la propia y al no tener contacto continuo con la cultura materna y voluntario por el rechazo al pasado y al lugar de origen.

La imagen del esqueleto la utilizo para demostrar literalmente la muerte de la cultura. Originalmente los músicos no están concientes de que con el tiempo que llevan fuera de sus países, han olvidado su cultura. Pino Nacho, un recién llegado todavía no ha perdido contacto con su pasado inmediato, es quién les explica:

Mariachi 1: *Mira quién habla. A ti también te está pasando. Tú también estás olvidando.*

Pinocho: *No, no. (para sí) Oh no, esto es a lo que se referían las marionetas. Ellos padecen de la enfermedad de “Dejar de ser.”*

Mariachi 2: *(En tono de burla) Si, al sabelotodo de Pinocho se le están olvidando las cosas también.*

Pinocho: *Es Nacho, ¡Nachó!*

Mariachi 3: *Y por lo menos nosotros no tenemos esas espantosas orejas de burro. (Ríen)*

Pinocho: *¿Orejas de burro?*

Mariachi 1: *Te estás convirtiendo en un burro de carga. (Ríen)*

Mariachi 2: *En una mula de trabajo...²⁰*

Es ahí cuando todos se percatan de que están perdiendo su esencia cultural. Inclusive Pino Nacho descubre que se ha estado “contagiando” con la “enfermedad de dejar de ser.” Lo descubre muy tarde, luego de todo el deslumbramiento inicial y cuando comienza a asumir su nueva y dura realidad. Es ahí cuando comienza a convertirse en un burro de carga. Como la realidad que afronta todo inmigrante indocumentado: la sobrevivencia se convierte en el centro de la vida; hay que trabajar y trabajar para poder subsistir.

Conclusión

Llevar temas no tradicionales y tabú a la escena del teatro infantil es riesgoso. Enfrentamos a diversas reacciones del público, sobre todo del público adulto. Aunque el público infantil disfrute de la pieza, algunos padres y maestros suelen fungir como censores, cuestionando y criticando fuertemente el espectáculo, especialmente si difiere de sus convicciones. Ha sido interesante ver como la puesta en escena provoca al espectador. Las reacciones han sido muy diversas, desde Nueva York, pasando por México



VIRGIN OF GUADALUPE BY DEBORAH HUNT

PHOTO: RICHARD MARINO

Our children deserve a children's theater that is fantastic, fun, but also profound, relevant and a total experience. We have had enough mindless children's theater that underestimates their capacity. If as creators we treat our public with dignity, it will dignify us with a response. The public deserves good art and has a right to know and to understand the reality that surrounds it.

Dr. Morán is the Founder and CEO of TEATRO SEA, NYC's Latino Children's Theatre. He is part of the Executive Committee of UNIMA and is the current President of UNIMA's North American Commission. He is an actor, writer, and puppeteer who lives in New York City and maintains a residence in Puerto Rico. www.manuelmorán.com

y finalizando en San Juan. De “bravos” a un aplauso parco y por compromiso; de “felicidades” a “que atrevido eres”; de “esto no es apto para niños” a “todos los niños deberían ver esto.”

En esta adaptación quería lograr algo distinto: no sólo presentar una producción artesanal, sino adentrarme en un tema que provocara el diálogo entre los padres y sus hijos, entre el maestro y sus estudiantes, o entre los mismos niños. Es por esto que decidí que la obra tendría un final abierto. No quería precisar el rumbo preciso que tomará el personaje principal, ni la pieza en general. No ofrezco una resolución, sino el espacio abierto para que el público decidiera.

El personaje de “El Vigilante” esboza varias alternativas de lo que pudo haber pasado al final de la historia, sin concretar nada. La responsabilidad recae en la imaginación.

Manuel Moran es el Director de la Sociedad Educativa de las Artes, Inc. - TEATRO SEA - “El Teatro Latino para Niños en Nueva York” y Presidente de la Comisión para América del Norte de la UNIMA.

Endnotes

¹ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Prólogo, pp. 1.

² El Center for Immigration Studies estimó en el año 2008 que habían 12.5 millones de inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos. Según un estudio publicado por el Pew Hispanic Center en el año 2005, 57% de los inmigrantes indocumentados provenían de México; 24% eran de otros países latinoamericanos, principalmente de América Central; el 9% eran de Asia; 6% de Europa; y 4% eran del resto del mundo.

³ Encontrará mayor información sobre los espectáculos que produce Disney Entertainment en la página web: www.DisneyOnBroadway.com.

⁴ Para mayor información sobre el Teatro Latino para Niños en Nueva York, Teatro SEA <http://www.teatrosea.org>

⁵ Reforma de salud en los Estados Unidos. The White House: President Barack Obama. <http://www.whitehouse.gov/health-care-meeting/proposal/whatsnew/overview> (*Title I. Quality, Affordable Health Care for All Americans*) Esta ley ofrece a las personas individuales, familias y a los dueños de pequeños negocios el control del cuidado de la salud. Reduce el costo y los gastos médicos de millones de familias trabajadoras y pequeños negocios proveyéndoles una ayuda e incentivos en los impuestos de millones de dólares- la reducción en los impuestos sobre el costo de seguros médicos, ha sido la más grande en la historia del país. También reduce lo que las familias tienen que pagar en seguros médicos.

⁶ Website del CENSO 2010 en los Estados Unidos. <http://2010.census.gov/2010census/>

⁷ State of Arizona, Senate, Forty-ninth Legislature, Second Regular Session, 2010, SENATE BILL 1070 <http://www.azleg.gov/legtext/49leg/2r/bills/sb1070s.pdf>

Archibold, Randal C. *Arizona Enacts Stringent Law on Immigration*. The New York Times. Arizona Law (Arizona law SB1070) Published: April 23, 2010. <http://www.nytimes.com/2010/04/24/us/politics/24immig.html>

⁸ El estudio publicado por el Pew Hispanic Center (*Estimates of the Size and Characteristics of the Undocumented Population - Full Report 2005-03-21.*) [http://pewhispanic.org/files/reports/61.pdf.](http://pewhispanic.org/files/reports/61.pdf) en el año 2005 habían 11.1 millones de inmigrantes indocumentados en los Estado Unidos. Basados en información adicional, el Centro Hispano Pew estimó que esta cifra había crecido a 11.5 a 12 millones en el año 2006.

⁹ Departamento de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos (*“Estimates of the Unauthorized Immigrant Population Residing in the United States: 1990-2000,”*) Office of Policy Planning, U.S. Immigration and Naturalization Service, Enero, 2003.

¹⁰ Martínez, Yaiza. *Los niños inmigrantes tienen más dificultades para el rendimiento académico.* www.tendencias21.net/Los-ninos-inmigrantes-tienen-mas-dificultades-para-el-rendimiento-academico_a2593.html

¹¹ Se han realizado más de veinte películas sobre Pinocho, entre las que se incluyen la realización de dibujos animados de Disney del año 1940, la película de Luigi Comencini de 1972 y el film no demasiado exitoso del año 2002 dirigido y protagonizado por Roberto Benigni. La película animada de Disney (estrenada el 7 de febrero de 1940), fue merecedora del Premio Oscar al la Mejor Canción. Aunque es una adaptación libre de la historia de Collodi, es considerada una pieza maestra dentro de la animación y ha sido designada como “culturalmente importante” por la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, y fue seleccionada para su preservación en el Registro de Películas del mencionado país.

¹² Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Prólogo, pp. 2.

¹³ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Escena 3, pp. 8.

¹⁴ Smith, Karen (2010). *8th Festival Internacional Titerías 2010, April 18-25, Ciudad de México, Teatro SEA Inc. (New York/ Puerto Rico) Viva Pinocho!* pp. 3.

¹⁵ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Escena 5, pp.11.

¹⁶ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Escena 6, pp.15.

¹⁷ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Escena 7, pp.16.

¹⁸ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Escena 6, pp.13.

¹⁹ Palabra que se utiliza popularmente en México para llamar a las Calaveras o a los esqueletos (usualmente humanos) usados comúnmente como decoración durante la celebración de *El Día de los Muertos* el 2 de noviembre de cada año.

²⁰ Manuel A. Morán Martínez, Ph.D. (2009). *Viva Pinocho! A Mexican Pinocchio*, Ciudad de Nueva York, 2009, Escena 6, pp.14.

*Casteliers:**Where do we come from? What are we? Where are we going?*

by Louise Lapointe

Quebec is known for the diversity and dynamism of its cultural scene. For more than fifty years, since the "quiet revolution," all art forms have witnessed extraordinary invention and creativity. One may assert that puppetry art has certainly been an important actor in this ongoing expansion on stage, television and in the new media. We must insist that it is the professional artists, along with a very few amateurs, who have opened and led the way to the vitality and radiance of our milieu today.

In the forties, Madame Micheline Legendre brought puppetry its first "lettres de noblesse." A learned artist, she produced innumerable shows and organized the first international puppet festival in Montreal, during the world exhibition, Expo 67. Her work influenced the way we would consider puppetry: a true art form, to be studied, practiced, mastered and taught. Several of her apprentices became excellent artists, devoted to creating their own companies, or teaching their métier at the university and provoking a first outburst of interest for puppetry art.

Felix Mirbt has also been a major influence for the recognition of puppetry as a true art form. In the seventies, his designs and directions transformed the way we consider manipulation. The impact of his creations still resonates in several contemporary performances.

In the fifties, we opened up to the world. L'AQM (Association québécoise des marionnettistes) made a major leap forward onto the international scene and promoted the Quebec companies. La Semaine mondiale de la marionnette, an international biennial festival held in Jonquière, introduced us to foreign creators. In the first decade since 2000, we witnessed a booming development of young companies, many offspring of senior ones, and also bright new young graduates from theatre schools. We noticed a renewed interest in the art of puppetry for adults. Also, artists from other disciplines started to use puppets in their performances, and new media invaded the workshops.

Casteliers

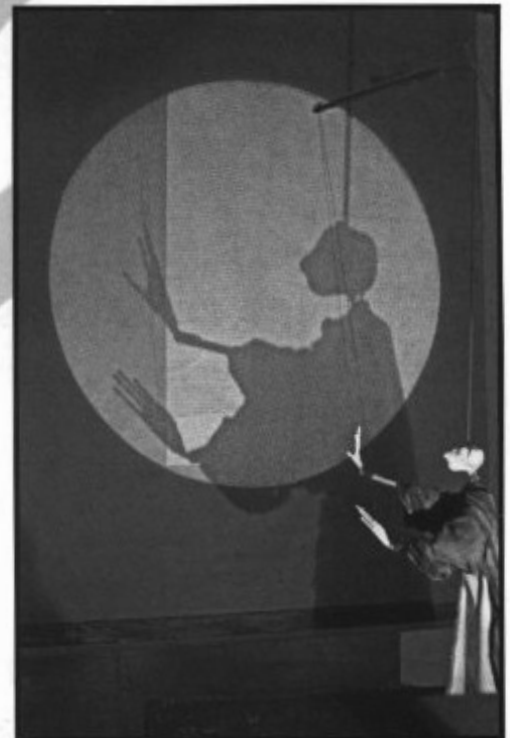
Thus, the time seemed ripe in 2005 to create Casteliers in Montreal, where so many puppeteers are living and working, and so many artists from other disciplines are interested in knowing more about the art form. The number of new creations far exceeds the capacities of theatres' regular seasons. The offer of excellent foreign performances is expanding,

also, so we must widen the opportunities to present these extraordinary shows to the public.

Since 2006, Casteliers has organized an international annual festival Les trois jours de Casteliers, as well as smaller scale seasonal activities. For example, each summer, we plan with Puppets Up! and La Maisonnette des Marionnettes, a tour of a foreign family performance. Each fall, we co-present with La Chapelle, an adult performance. Last spring, we inaugurated Ciné-Casteliers devoted to the projection of documentaries or animation films devoted to puppetry.

Les trois jours de Casteliers constitutes our main event. Organized in collaboration with the arrondissement d'Outremont, we create a snapshot of contemporary puppetry during the four day festival. It takes place inside one theatre, on three different stages, through a program of remarkable performances for family and adult audiences, short forms, exhibits, workshops, roundtable discussions and films.

Here again, it is the professionals who first gathered and made the festival come to life. Casteliers owes the artists a great debt of gratitude for their passionate support and immense generosity. Over the years, Casteliers has acquired increasing public recognition and, last year, the festival welcomed full houses!



MARCELLE HUDON PHOTO: ESABELLE CAUCHY

CASTELIERS

D'où venons-nous? Qui sommes nous? Où allons-nous?

-Louise Lapointe

Le Québec est reconnu pour le dynamisme et la diversité de sa vie culturelle. Depuis plus de cinquante ans, au lendemain de la révolution tranquille, toutes les disciplines artistiques ont connu un développement exceptionnel, marqué d'une grande ingéniosité créatrice. Les arts de la marionnette ont certes fait partie de ce formidable essor, tant au théâtre qu'à la télévision. Nous devons souligner que ce sont les artistes professionnels avant tout, aux côtés de quelques amateurs, qui ont contribué à la vitalité et à la notoriété de notre milieu aujourd'hui.

Dans les années 40, Micheline Legendre a donné ses premières lettres de noblesse à la marionnette au Québec. Femme de grande culture, elle a créé de nombreux spectacles et organisé le premier festival international de théâtre de marionnettes à Montréal lors de l'exposition universelle Terre des Hommes en 1967. Son travail a influencé notre façon de voir la marionnette : une forme théâtrale à part entière, un art à étudier, pratiquer, maîtriser et enseigner. Plusieurs de ses élèves apprentis sont devenus d'excellents artistes, ont fondé leur propre compagnie ou enseigné à l'université, provoquant une première vague de développement des arts de la marionnette dans les années 70. (voir article de Marthe Adam et Irina Niculescu).

Felix Mirbt a aussi joué un rôle de premier plan pour la reconnaissance de la marionnette comme forme d'art. Dans les années 70 et 80, ses spectacles ont transformé notre manière de concevoir le rôle du manipulateur. Son impact est palpable encore aujourd'hui dans plusieurs créations.

Les années 90 ont été marquées par notre ouverture sur le monde. L'Association québécoise des marionnettistes (AQM), fondée en 1981, a favorisé la promotion des artistes québécois sur la scène internationale. Le festival biennal La Semaine mondiale de la marionnette a permis dès 1990 de découvrir de nombreux artistes renommés. Dans les années 2000, plusieurs nouvelles compagnies ont fait leur apparition au Québec, fondées par des marionnettistes formés au sein de compagnies seniors ou par de jeunes diplômés

des écoles de théâtre. On note alors un intérêt nouveau pour la marionnette pour adultes; les créateurs des autres disciplines artistiques s'y intéressent et l'incluent dans leurs spectacles; les nouvelles technologies font leur apparition dans les ateliers et sur les scènes.

CASTELIERS

Ainsi, en 2005, le temps semblait opportun de fonder Casteliers à Montréal où vivent et travaillent un large bassin de marionnettistes et d'artistes d'autres disciplines intéressés par la marionnette. La quantité de nouvelles créations dépassait la capacité de programmation des diffuseurs et l'offre d'excellents spectacles internationaux grandissait. Il semblait alors urgent d'accroître les opportunités de diffusion sur les petites et grandes scènes de Montréal afin que le public puisse découvrir les artistes et leurs œuvres magnifiques.

Depuis 2006, Casteliers organise un festival international annuel et différentes activités saisonnières (diffusion, projection, résidence de création et médiation culturelle). Depuis 2014, Casteliers est reconnu en tant que diffuseur spécialisé en théâtre et propose une programmation annuelle.

LE FESTIVAL DE CASTELIERS (auparavant nommé LES TROIS JOURS DE CASTELIERS) demeure la figure de proue de la saison de Casteliers. L'événement dure quatre jours et propose une dizaine de spectacles, pour adultes et pour enfants. Présenté au Théâtre Outremont sur trois différentes scènes et dans quelques lieux satellites, le Festival de Casteliers propose un portrait choisi de la marionnette actuelle, par le biais d'une programmation de spectacles marquants et de nouvelles créations, pour adultes et pour enfants, de courtes formes, d'expositions, d'ateliers, de classes de maître, de tables rondes et de films d'animation.

Encore ici, ce sont les professionnels qui ont cru et rendu possible le festival. Casteliers leur doit une immense gratitude pour leur soutien passionné et leur générosité répétée. Depuis 10 ans, le festival rassemble le milieu et accueille un grand public sans cesse grandissant.



L'ILLUSION PUPPET THEATRE

A collaborative approach

The idea and realization of Casteliers' activities are made possible through the collaborative approach we have favored from the start. We plan several of our projects in collaboration with other partners: the AQM, l'École supérieure de théâtre at l'UQÀM (Université du Québec à Montréal) and a number of presenters around the city of Montreal. We also collaborate with presenters from other provinces, from New Brunswick to Alberta, and from the United States. Respecting each other's mandate, we join our efforts in order to invite international artists to teach, give a workshop, perform and tour. This cooperation makes many projects possible, which would otherwise be impossible to achieve as solo ventures.

Next step... a doorstep!

In May 2010, the arrondissement d'Outremont offered Casteliers our first office. Their incomparable longtime partnership, along with the support of the arts councils of the federal, provincial and municipal governments, shows the recognition puppetry art is

gaining in our community. The response to Casteliers' endeavors confirms the importance of providing opportunities for young and old companies to perform, and for the public, children and adults, to discover new artists and new facets of puppetry.

Looking towards the next five years, Casteliers shall pursue its mission, organizing the festival and seasonal activities. Also, we will involve our efforts, in close collaboration with the AQM, to transform an old vacant and charming building of the arrondissement d'Outremont into an international center for puppetry arts. Hopeful to finally turn into reality this longtime dream of the Quebec puppeteers, we will build it with them in mind, and with them in our hearts.

Louise Lapointe is the founding director of Casteliers.
www.casteliers.ca

Une approche collaborative

Les activités de Casteliers sont rendues possibles grâce à l'approche collaborative que nous avons développée dès le départ. Nous planifions une grande part de nos projets en collaboration avec différents partenaires : AQM, le DESS en théâtre de marionnettes contemporain à l'École supérieure de théâtre à l'UQÀM (Université du Québec à Montréal) et plusieurs diffuseurs de Montréal et en région. Nous coopérons également avec des programmateurs d'autres provinces, du Nouveau-Brunswick jusqu'en Alberta, des États-Unis et d'Europe. Dans le respect des mandats de chacun, nous unissons nos efforts pour inviter des artistes internationaux à jouer, donner un stage, offrir une conférence... Ces collaborations permettent la réussite de projets autrement irréalisables individuellement.

Et bientôt une Maison...

Depuis 2010, l'arrondissement d'Outremont offre gracieusement un bureau à Casteliers au sein du Centre communautaire intergénérationnel. Leur soutien, jumelé à celui des conseils des arts des différents paliers gouvernemen-

taux (fédéral, provincial et municipal), atteste la reconnaissance des arts de la marionnette dans notre communauté. Le succès de nos activités confirme l'importance d'offrir de nouvelles opportunités de diffusion aux compagnies seniors et de la relève et de faire découvrir de nouveaux artistes et diverses facettes des arts de la marionnette aux publics adulte et enfant.

Casteliers entame sa deuxième décennie animé d'une même passion et poursuivra son mandat par le biais du festival, de la saison et l'ouverture prochaine, en 2017, de la Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM), projet sur lequel nous travaillons en étroite collaboration avec l'AQM et l'arrondissement d'Outremont. Rêve du milieu depuis plus de 25 ans, la MIAM sera un centre de création vouée à la marionnette, ancré dans sa communauté et ouvert sur le monde.

Louise Lapointe
Codirectrice générale et directrice artistique
Casteliers, www.casteliers.ca



MONTREAL: The new professional training program in the arts of puppetry

by Marthe Adam

translated by Andrew Periale

In September of 2007, the College of Theater at the University of Quebec at Montreal (UQAM) opened a new program—a second rotation based on puppet theatre. This program, called DESS (Advanced Specialized Study Degree) in the theater of contemporary puppetry, lasts two years and includes ten courses. In addition to the ten courses, students benefit by traveling to Quebec for visits with working puppet masters there. The students admitted to the new program must have previous knowledge of puppetry through participation in training workshops or practical work experience in the field.

A little history

From the time of the opening of the theater program at UQAM in 1969-70, the presence of the course of study in puppet theater has contributed to the emergence of this still misunderstood art form in the theater of Quebec. Thus the focus of instruction encompasses the history, theory, construction techniques, the play, as well as pedagogy and the various stages of production. The students learn the rudiments of the puppetry profession within their training in directing, acting techniques and theatre education. Although there were initially only four courses in puppetry, with three more added over the years, the College of Graduate Puppetry Studies at the University of Quebec at Montreal has contributed to the professional development of many puppeteers. Graduates now work on stages of professional companies in Quebec, as well as elsewhere in Canada and in other countries. Furthermore, many of these puppeteers have worked in a good number of film and television productions. There have also been companies founded and run by our students, passionate about the art of puppetry.

The impact of this new program of puppet studies, and thus the training, is reflected in the evolution of contemporary puppetry.

Profile of today's puppetry artist

Students combine many functions in their creative teams. Contemporary puppeteers often specialize and only play a specific role in the creative workgroup. They might be author, dramaturg, director, set designer, puppet designer or builder, musician or composer. They might also interpret as manipulator (giving movement or rhythm to the puppet), puppeteer (who also provides a voice for the puppet) or actor/puppeteer (who might become the puppet's protagonist). They also work with new technologies, with lighting and costumes, with video and virtual imagery as well as with the theatre of shadows and light. Despite this tendency toward specialization, we believe that each of them must develop an interdisciplinary understanding and a vision of the puppetry arts.

Pedagogical orientations

It would be appropriate to pose two questions: What are the foundations of the art of puppetry, and what are its interactions with other disciplines or fields of study? For twenty years, puppetry has been an emerging field; it is, in part, through its practices that the theater is undergoing a veritable revolution. "The puppet theater distances itself from Aristotelian drama, preferring other literary genres, especially of the epic theater form. It did the same with the fiction of dramatic art, which it replaces with a presentation of the creative process, leading to the interplay of reality and illusion. It views the puppet differently—a material actor, situated among things and objects. It inscribes the animator within theatrical writing and performing experiments in which a character's image ends up fragmented, deconstructed."¹

Henryk Jurkowsky has also said, "We could describe these operations as the actions of a man who repeatedly lifts up and then sets down an object in order to learn the rules of its operation."²

It is precisely here that we find some of the foundations of the art of puppetry in 2007. Its speech and form are closely linked to the analysis that its creators made of its specific nature as well as the dialogue they establish between the puppet theater and other art forms.

In this perspective, we have developed a training that enables students to investigate the contribution of new art forms to their creation and also to experiment with new creative avenues. Contemporary creations in Quebec and internationally turn around the axis of these processes and it seems to us absolutely imperative that we train our students with this in mind.

The scope of the studies at DESS is oriented towards such pivot points: the interrelationship between the puppet theater and other art forms such as visual arts, dance, mime and movement, the integration of new technologies in the art of puppetry, the use of puppetry in performance and installation art; exploring the current shadow theater and theater of the object. Methods of research, experimentation and production permit coverage of this field of study from the creative intent proposed by students at the beginning of their studies.

Montreal :

the new professional training program in the arts of puppetry

by Marthe Adam

En septembre 2007, l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ouvre un nouveau programme de 2^{ième} cycle en théâtre de marionnettes. Ce programme intitulé DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées) en théâtre de program, called DESS (Advanced Specialized Study Degree) in the theater of ces dix cours, les étudiants bénéficient du passage au Québec de maîtres du théâtre de marionnettes actuel auprès desquels ils suivent des stages de courte durée. Les étudiants admis au nouveau programme doivent connaître la marionnette soit en ayant préalablement obtenu des notions de base à travers des ateliers de formation soit en ayant une expérience professionnelle pertinente.

Un peu d'histoire

Dès l'ouverture du programme de théâtre à l'UQAM en 1969-70, la présence de cours portant sur le théâtre de marionnettes contribue à l'émergence, dans le milieu théâtral québécois, de cette forme d'art encore méconnue. L'enseignement se concentre alors aux plans de l'histoire, de la théorie, des techniques de fabrication et du jeu, de la pédagogie ou des différentes étapes de production. Les étudiants apprennent les rudiments du métier de marionnettiste à l'intérieur de la formation en scénographie, en jeu d'acteurs et en enseignement du théâtre. Bien qu'au début, il n'y ait eu que quatre cours en théâtre de marionnettes auxquels se soient ajoutés trois autres cours au fil des années, l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal a contribué à la formation de nombreux marionnettistes. Ceux-ci oeuvrent maintenant à la scène pour des compagnies professionnelles tant au Québec, qu'au Canada et à l'étranger. En outre, plusieurs de ces marionnettistes ont participé à un bon nombre de productions à la télévision et au cinéma. Des compagnies ont également été créées et administrées par certains de nos étudiants passionnés par l'art du théâtre de marionnettes.

La création du nouveau programme d'études en théâtre de marionnettes contemporain correspond à une réflexion sur l'évolution de l'art de la marionnette et par conséquent sur la formation.

Profil de l'artiste du théâtre de marionnettes actuel

cumulent de nombreuses fonctions dans les équipes de création. Aujourd'hui, les marionnettistes sont souvent spécialisés et ne jouent qu'un seul rôle dans le cadre d'une création. Ils sont, soit, auteur et dramaturge, metteur en scène, scénographe, concepteur ou fabricant de marionnettes, musicien ou compositeur ou encore interprète : manipulateur (qui donne mouvement et rythme à la marionnette) ou marionnettiste (qui prête également sa voix à la marionnette), ou acteur marionnettiste (qui peut devenir le protagoniste de la marionnette). Ils sont aussi des concepteurs liés aux nouvelles technologies, à l'éclairage et aux costumes, à la vidéo et aux images virtuelles ainsi qu'au théâtre d'ombres et de lumière. Malgré cette tendance à la spécialisation, nous croyons que chacun doit développer une compréhension et une vision interdisciplinaire de l'art du théâtre de marionnettes.

Orientations pédagogiques

Il convient donc de se poser les deux questions suivantes : quels sont les fondements de l'art du théâtre de marionnettes et quelles sont ses interactions avec les autres disciplines ou champs d'études? Depuis une vingtaine d'années, la marionnette est un domaine en émergence et c'est entre autres à travers ses pratiques que le théâtre vit une véritable révolution. « *Le théâtre de marionnettes prend ses distances avec le drame artistotélicien, lui préférant d'autres genres littéraires, en particulier la formule du théâtre épique. Il fait de même avec la fiction de l'art dramatique, qu'il remplace par une présentation du processus de création, menant au jeu de la réalité et de l'illusion. Il considère la marionnette autrement, comme un acteur matériel, et la situe parmi les choses et les objets. Il inscrit l'animateur de marionnettes dans l'écriture du spectacle et expérimente le personnage dramatique aboutissant à une atomisation de son image et à sa décomposition¹.* »

Henryk Jurkowsky a dit aussi : « *on a pu décrire ces opérations comme les actions d'un homme structural qui monte et démonte l'objet pour étudier les règles de son fonctionnement².* »

C'est précisément là que se situent certains des fondements de l'art de la marionnette en 2007. Son discours et sa forme sont étroitement liés à l'analyse que les créateurs font de ses spécificités ainsi qu'aux dialogues qu'ils établissent entre le théâtre de la marionnette et les autres formes d'art.

Dans cette perspective, nous avons mis sur pied une formation qui permet aux étudiants d'investiguer l'apport de nouvelles formes d'art à leur création et également d'expérimenter de nouvelles avenues créatrices. La création actuelle québécoise et internationale est axée vers ces processus de pointe et il nous semble absolument nécessaire de former nos étudiants en ce sens.

Le champ d'études du DESS est donc orienté vers des axes de pointe : l'interrelation entre le théâtre de la marionnette et d'autres formes d'art, tels que les arts visuels, la danse, le mime et le mouvement; l'intégration des nouvelles technologies dans l'art de la marionnette; l'utilisation de la marionnette dans la performance et l'installation; l'exploration du théâtre d'ombres actuel et du théâtre de l'objet. Des méthodes de recherche, d'expérimentation et de production permettent de couvrir ce champ d'études à partir des intentions de création soumises par les étudiants dès le début de leurs études.

¹ Jurkowsky, Henryk. 2000. *Métamorphoses : la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières. France. Éditions de l'Institut international de la marionnette, p. 257

² Jurkowsky, Henryk. 1990. *The mode of Existence of Characters of the Puppet Stage*. Vancouver, WA. In: Laurence R. Kominz and Mark Levenson (ed.), p. 36.



MARIONETTES MICHELINE LEGENDRE



MARIE-FRANCE THIBAUT

The theory of practice and the practice of theory

One of the primary concerns of puppeteers is to assure the field of puppetry artistic status through the creation of its own theory, through both a true integration into the larger theatrical culture and a willingness to acquire professional training. These include, among other things, knowledge of the best current practices of puppetry, acquired through the rigorous pursuit of the puppet's many facets, from understanding of its mechanisms to the processes that govern its creation.

Among the ten courses offered in the framework of DESS, "The History of Artistic Trends in the Puppet Theater." Aside from the great artistic movements that have characterized the historical practice of puppetry, students familiarize themselves with the ways in which the puppet has been used in the theatre: The interaction of puppetry with mime and with dance, the encounter of the puppet and its sculptors, with the theater of small forms and the theatre of shadows (both traditional and contemporary), with the dramaturgical consequences of the arrival of the actor on the puppet stage and with practices centered around the use of video and virtual images.

The nine other courses are the practical studies of set design and puppet construction, playwriting and the dramaturgy of the play. The artist-professors are puppeteers from Quebec and beyond. The students thus get to work with Claire Heggen from Théâtre du Mouvement, with Michel Fréchette and Patrick Marte, Marthe Adam and Marie-Pierre Simard, Fabrizio Montecchi from Teatro Gioco Vita, with Mark Sussman of Great Small Works. In 2011 Neville Tranter from the Netherlands will offer a course in performance. The course in directing designed by Irina Niculescu, director and educator, covers both theory and practice – all the tools of the director.

In 2010, three years after the program began, sixteen students have received degrees (2009), and twelve students are currently pursuing their studies. In May, 2011, the College of Graduate Puppetry Studies will be welcoming a new group of students.

Endnotes

- ¹ Jurkowsky, Henryk. 2000. *Métamorphoses : la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières, France. Éditions de l'Institut international de la marionnette, p. 257.
- ² Jurkowsky, Henryk. 1990. *The Mode of Existence of Characters of the Puppet Stage*. Vancouver, WA. In: Laurence R. Kominz and Mark Levenson (ed.), p. 36.

De la théorie à la pratique et de la pratique à la théorie

L'une des premières préoccupations des marionnettistes est d'assurer un statut artistique à l'art de la marionnette par la création d'une théorie propre, par une réelle intégration dans la culture théâtrale et par la volonté d'acquérir une formation professionnelle. Il s'agit, entre autres, de connaître les pratiques actuelles du théâtre de marionnettes et de se les approprier en expérimentant certaines de ses facettes tout en comprenant les mécanismes et processus qui président sa création.

Parmi les dix cours offerts dans le cadre du DESS, il y a un cours *d'Histoire des tendances artistiques du théâtre de marionnettes*. Outre les grands mouvements qui ont marqué l'histoire de la pratique marionnettique, les étudiants se familiarisent avec l'utilisation de la marionnette au théâtre, l'interaction de la marionnette avec le mime et la danse, avec la rencontre de la marionnette et les plasticiens, avec le théâtre de petites formes et le théâtre d'ombres traditionnel et contemporain, avec les

conséquences dramaturgiques de l'arrivée de l'acteur sur la scène des marionnettes et avec les pratiques axées sur l'utilisation de la vidéo et des images virtuelles.

Les neuf autres cours sont des cours pratiques de conception de décors et de fabrication de marionnettes, d'écriture et de dramaturgie et de jeu. Les artistes professeurs sont des marionnettistes du Québec et d'ailleurs. Les étudiants ont pu ainsi travailler avec Claire Heggen du Théâtre du Mouvement, avec Michel Fréchette et Patrick Martel, Marthe Adam et Marie-Pierre Simard, Fabrizio Montecchi du Teatro Gioco Vita, avec Mark Sussman du Great Small Works. En 2011, Neville Tranter des Pays-Bas offrira un cours de jeu. Le cours de mise en scène, conçu par Irina Niculescu, metteuse en scène et pédagogue, est théorique et pratique. Il se concentre sur les outils du metteur en scène.

En 2010, 3 années après l'ouverture du programme, 16 étudiants ont diplômé en 2009 et actuellement 12 étudiants poursuivent leurs études jusqu'en 2011. L'École supérieure de théâtre accueillera un nouveau groupe en mai 2011.



Teaching Directing in the Puppetry Program at UQAM

by Irina Niculescu

The theatre director is a conceptual artist, an architect and a poet. His/her work is to build live performances and performative events that express important notions about life, about ourselves and our world. In the contemporary puppet theatre the possibilities are limitless. How do we choose our means of expression? What kind of theatre? What techniques? The course at the UQAM is a five-week intensive. The principal goal is to work on the development of the *directing concept* and all the elements which are involved in this process. It is not so much about teaching an unquestionable truth but about transmitting the means that allow the students to affirm their own truths. It is about initiating the students into the practices that will enable them to express their subjectivity in the field of puppetry arts. The first week is a theoretical introduction focusing on the *dramatic territories** in puppet theatre; we explore the essence and structure of each territory. After the first week of theoretical exposés, we continue by engaging concretely in the creative process. From that point on, orientation meetings and conceptual discussions focus on the students' projects. The students are guided to learn through doing, and thus develop their own concept of directing.

The course establishes that there is a basic knowledge common to all directors and encourages the professional expression of the artists' subjectivity. We distinguish the pluridisciplinarity of the profession: the students learn the tools of the director and the main questions a director must answer. During the course, they function as directors, designers, performers and technicians. The guiding idea is to continuously bring together the concrete and the reflexive in a permanent relation with the professional realities of the contemporary puppet theatre.

* "*Dramatic territories*" is a term borrowed from Jacques Lecoq, "*Le corps poétique*."

Irina Niculescu is on the Board of Directors of UNIMA-USA.



THEATRE DE L'OEIL



MARIONNETTES MICHELINE LEGENDRE

Teaching Directing in the Puppetry Program at UQAM

Irina Niculescu

-TRANSLATION COMING-

Cuban Puppeteers in the Republic: Renovation or Dream?

by Rubén Darío Salazar
translated by Miguel Trelles

The fact that Cuban puppet theatre is currently associated with the most interesting aspects of our scenic arts is the by-product of a vital artistic movement. The legion of creators that envisioned the grandest of possibilities for the puppet stage began to sow the seeds for its plenitude from 1949 to 1959, achieving its full potential with the triumph of the Revolution. The turnaround in the culture of the country decentralized the artistic hub that was the capital. Taking place in the sixties, such artistic blossoming attested to the key role played by professional puppeteers active since before the Revolution. Since then, the professional practice of the art of the little stage continues to be inextricably linked with post-revolutionary theatrical renovation in Cuba.

The Beginning

The road to a professional puppet theater was cleared in 1943 by the student Modesto Centeno, whose version for a staging with puppets of Perrault's *Little Red Riding Hood* won a contest at the municipal Drama Academy (*el Concurso de Dramaturgia de la Academia Municipal de Artes Dramáticas*). From that moment on, Centeno began leading the development of a theater that concerned itself with text, stagecraft, design, music, animation and acting. The artists involved took a special interest in their professional development. Many of our founders participated in ADADEL, ADA, Grupo Escénico Libre (GEL; Free Scenic Group) and the Teatro Popular, whether as actors, playwrights, designers or directors of plays based on texts by Zorrilla, Moliere, Giradoux, O'Neill, José Antonio Ramos, Virgilio Piñera or Nicolás Guillén. Even Modesto Centeno himself, as well as Paco Alfonso with his ephemeral "Retablo del Tío Polilla" (Tio Polilla's Little theatre"), along with Vicente Revuelta, often cast their glances at the marvelous world of puppets. Some remained there forever, while others proceeded to specialize exclusively in theatre with live actors.



CARUCHA CAMEJO

A Brother and Sister Arrive at the Academy

In 1947, the distinguished artistic director Francisco Morín registered two siblings at the *Academia Municipal de Artes Dramáticas*: Caridad (Carucha) Hilda Camejo and José (Pepe) Ramón Camejo have since then become key figures of history of puppetry in Cuba. That institution would stage *A Comedy of Errors* by Shakespeare, Tennessee Williams's *The Glass Menagerie* and *El chino*, by Cuban author Carlos Felipe. A three-year course of study included Playwriting, Cinematography, Radio Technique, Stagecraft and Acting. According to well regarded intellectual Mirta Aguirre, that was the place "where the most restless and interesting theatre was performed, possessed of ... an unimpeachable artistic purity."¹

Carucha Camejo recalls that it was in an amusement park, sometime in the 1920s, where she and Pepe attended their first puppet show. "It was a small booth as tall as the puppeteers with a little house from whence a black couple engaged in conversation and then began fighting."² However, what really struck the siblings was the 1949 staging of the *Retablillo de Don Cristóbal* (Don Cristobal's Little Theatre), written by Federico García Lorca and directed by Andrés Castro with the GEL group. Vicente Revuelta infused the main character with life: "I believe it was Andrés Castro who directed *Retablillo* and Titón (referring to well-known filmmaker Tomás Gutiérrez Alea) fabricated glove puppets out of carved balsa wood. I helped him, but did not have his ability."³ Immediately thereafter, the Camejos, very enthusiastic over the puppet version of the Lorca text, began fabricating their own puppets. Their first performance took place in their living room, meant as a Christmas gift for Perucho. One can imagine the mirth of the ten-year-old Camejo sibling, as well as that of Pepe and Carucha (twenty and eighteen, respectively) animating the rag and flannel puppets for *Little Red Riding Hood*. After this first performance, others ensued, but the puppets improved and went from rags to papier mâché. The first puppet stage, initially designed by their father, was then redesigned by Pepe to be more functional. Thus was instituted, after the parents' joint decision, "el Guiñol de los Hermanos Camejo" (Camejo Siblings' Guignol). In accordance with the street puppet tradition, they offered performances in public and private schools, as well as at parties and parks.

Titiriteros cubanos en la república:

¿renovación o sueño?

Por Rubén Darío Salazar.

Que el teatro de títeres cubano dialogue en la actualidad con los más interesantes derroteros de nuestras artes escénicas, es el resultado de un movimiento artístico palpitante de vida. La legión de creadores que actualmente escrutan las mejores posibilidades del retablo para soñar con lo infinito de su alcance comenzó a labrar esta plenitud en el período 1949-1959, hasta encontrar su verdadera realización con el triunfo de la Revolución, lleno de cambios radicales para la economía y la sociedad de la Isla. El vuelco que da la cultura en el país descentralizó las acciones artísticas de la capital y le abrió caminos hacia todo el territorio, proporcionándole al pueblo *elementos indispensables para adquirir clara conciencia de sí y de su destino* (1). Es en esta eclosión, que se produce en los años sesenta, donde los titiriteros profesionales activos desde la pseudo república precedente, jugaron un papel capital, pues la Revolución incluyó sus expectativas, amasadas en un tiempo de más sombras que luces, donde junto a la vocación y el talento había que armarse de una férrea voluntad que enfrentara la desproporción existente entre progreso material y progreso cultural. Desde entonces el arte del retablo, realizado con perspectivas profesionales, es parte indispensable del inicio de una renovación teatral en Cuba, cuyo origen se halla en el trabajo desarrollado por los fundadores de la manifestación en esa “nada primera”, lo cual convoca a múltiples reflexiones sobre un presente que exhibe con vigencia los resultados de aquel legado artístico.

El inicio.

El camino hacia un teatro de títeres profesional fue allanado en 1943 por el estudiante Modesto Centeno, pues resulta ganador con su versión para retablo sobre el cuento de Perrault **La Caperucita Roja**, en el Concurso de Dramaturgia de la Academia Municipal de Artes Dramáticas. La presencia de titiriteros ambulantes cubanos y extranjeros, más las compañías internacionales en gira por la Isla, ambientan el tiempo en que comienzan a erigirse los cimientos que alejaron al títere nacional de los cánones comerciales y superficiales que solo hacían uso de la tradición sin enriquecerla y sin contribuir al desarrollo de una manifestación exquisita y milenaria, contentiva de todas las artes. A partir de ese momento liderado por Centeno comienza a desarrollarse un teatro que se preocupa por el texto, la puesta en escena, el diseño, la música, la animación y la actuación. Con artistas que se interesan por la superación profesional, atentos a búsquedas y hallazgos que los guíen hacia un teatro total. En ADADEL, ADAD, el Grupo Escénico Libre (GEL) y el Teatro Popular, estuvieron nuestros fundadores, ya como actores, dramaturgos, diseñadores o

directores de textos de Zorrilla, Moliere, Giradoux, O’neill, José Antonio Ramos, Virgilio Piñera o Nicolás Guillén, entre otros. El propio Modesto Centeno, Paco Alfonso con su efímero Retablo del Tío Polilla, o Vicente Revuelta, dirigen más de una vez su mirada al mundo maravilloso de los muñecos. Algunos se quedaron para siempre, otros decidieron su derrotero exclusivamente hacia el teatro de actores.

Dos hermanos llegan a la Academia.

En 1947, el destacado director artístico Francisco Morín inscribe en la Academia de Arte Dramático a dos hermanos, Caridad (Carucha) Hilda Camejo y José (Pepe) Ramón Camejo, figuras claves posteriormente en la historia titiritera cubana. En aquella institución lo mismo se representaba **La comedia de las equivocaciones** de Shakespeare, **Mundo de cristal**, de Tennessee William, que **El chino**, del cubano Carlos Felipe. Se cursaban tres años de estudio que incluían Dramaturgia, Cinematografía, Técnica radial, Escenografía y Actuación, entre otras asignaturas optativas. Aquella escuela era en opinión de la reconocida intelectual Mirta Aguirre, el lugar *donde se hacía el teatro más inquieto y más interesante, poseído de un desinterés absoluto y una intachable limpieza artística* (2).

Cuenta Carucha Camejo que fue en un parque de diversiones, por los años veinte, donde ella y Pepe, de la mano de la abuela, ven su primera función de títeres. *Era una caseta a la altura de la cabeza de los titiriteros con una casita, de ahí salían un negrito y una negrita que hablaban y después se daban golpes.*

(3). Pero lo que realmente deslumbró a los hermanos fue la representación en 1949 del **Retablillo de Don Cristóbal**, de Federico García Lorca en la sala de Los Yesistas, dirigida por Andrés Castro con el grupo GEL. Vicente Revuelta daba vida al personaje principal y esto es lo que recuerda: *Creo que fue Andrés Castro quien dirigió el Retablillo y Titón* (se refiere al conocido cineasta Tomás Gutiérrez Alea) *hizo los títeres de guante tallados en madera balsa, yo ayudé, pero no tenía la habilidad de él. En esa época el público era relativo, puede que se llenara, ahora recuerdo una función del Retablillo...*

(4). Inmediatamente los Camejo se pusieron a trabajar en la construcción de sus muñecos, quedaron muy entusiasmados con el espectáculo titiritero sobre texto lorquiano. La primera función tuvo lugar en la sala de la casa, como regalo navideño para Perucho, el hermano más pequeño, como lo hiciera el propio Lorca con su hermanita Isabel, o Debussy que compuso **La caja de los juguetes** para su hija Charlotte. Puede uno imaginarse la alegría del benjamín de diez años de la familia Camejo, y a Pepe y Carucha, con veinte y dieciocho años,



CARUCHA CAMEJO ON TV, 1950



1961

The Academy did not remain oblivious to such an important moment. On July 4, 1950 they had a presentation there, staging *Little Red Riding Hood* by Centeno, as well as *Chinito Palanqueta*, another text by this author written specifically for them. Included as well was *La tinaja* (the Jar), an anonymous French farce. Julio Martínez Aparicio, director of the Academy, wrote in the program:

We stress the marvelous effort of the Camejo siblings in creating their Little Guignol Theater. She is still our student. He just graduated. Both possess extraordinary artistic gifts and have managed, in barely two months, to infuse a lovely small stage with life. With great talent, Carucha acts and fabricates the puppets, while Pepito illuminates decorations that are projected on the stage.

Along with their puppeteering labors, the Camejos soon appeared as guest actors among other groups in plays by Cervantes, Tirso de Molina, Moliere, Wilder, Sartre, Gorostiza and Pirandello.

Puppets in Cultural Missions

In 1950, when Aureliano Sánchez Arango was Minister of Culture and Raúl Roa was Director for Culture at the Ministry of Education, Julio García Espinosa spearheaded the Cultural Missions. The Missions sought to spiritually mobilize the provinces in order to incorporate them into the cultural life, urgently striving for national improvement.

If culture constitutes the most precious flower of the soul of a people, its fruits must invigorate and enrich the conscience of the masses, liberating them from shadows, prejudices and superstitions. In our countryside, mountains and villages, there are vast zones that, due to their isolated location and to sloth, remain secularly marginal to the noble and fertile joys procured by theater, music, dance, painting, film and science. And when in the most remote

areas any spectacle is sporadically staged, it tends to be organized with only profit in mind, causing grave disservice to the sensibility of the spectators. It is not for nothing that up to now Cuba has lacked a cultural policy.⁴

It was through this arduous endeavor that rural populations were exposed to a sampling of the various artistic disciplines, thanks to the arrival of such artists and personalities as Ramiro Guerra, Odilio Urfé, Antonio Núñez Jiménez and the Camejo siblings, among others. This island-wide exchange with farmers and villagers allowed artists to consider how their work could impact the future.

After the Missions, they turned to drama programming for children, initiating it in the newly created national television, but without abandoning their puppetry or their acting work in adult theatre. Cuban puppetry in the fifties also found diverse expressions in the valuable contributions of Dora Carvajal with "La Carreta," Beba Farías and her "Titirilandia," María Antonia Fariñas and Nancy Delbert with puppets. Even in the former Oriente Province, in the Central Prestón at Mayarí, the Teatro de Títeres de Pepe Carril was established. Carucha still remembers the visits of "el Caballero de París" to the Guignol performances by the Camejos in the "Cinecito" or little movie house in San Rafael Street, where they established their first quarters, from which they would later move to Retiro Odontológico, always pursuing the dream of a permanent venue for children's theater. The puppeteers went as far as the Museo de Bellas Artes in their effort to promote puppet theatre. There, thanks to the support of director Guillermo de Zéndegui, first cousin of Carucha Camejo's husband, they combined international films dedicated to puppets, with texts by Lope de Rueda, Javier Villafañe, Arkadi Avershenko, Sergei Prokofiev as well as classic story adaptations by Pepe Camejo, Modesto Centeno and a very young Pepe Carril, who joined them to become the lead in the trio that in 1956 created the "Guiñol Nacional de Cuba."

animando los títeres de trapo y franela de **La Caperucita Roja**- otra vez el cuento de Perrault en los orígenes de nuestra historia titiritera profesional-. El comienzo autodidacta de los Camejo halló auxilio en libros argentinos de repertorio didáctico con piezas sobre higiene y salud. A esta primera función siguieron otras, los muñecos fueron mejorando, pasaron de la tela al papier maché. El retablito del comienzo, primero diseñado por el padre, fue rediseñado con más funcionalidad por el propio Pepe. Así quedó constituido por decisión conjunta de los parientes, el Guiñol de los Hermanos Camejo. Siguiendo la tradición callejera de los títeres, dan carácter ambulante al retablo y ofrecen funciones en Escuelas Públicas y Privadas, Fiestas y Parques.

La Academia no quedó ajena a este importante momento. El 4 de junio de 1950 se presentan allí con una representación conformada por la histórica **Caperucita Roja**, de Centeno, más **Chinito Palanqueta**, otro texto de este autor escrito especialmente para ellos. Incluyeron también **La tinaja**, farsa anónima francesa. Julio Martínez Aparicio, director de la Academia escribió en el programa *Hacemos énfasis en el maravilloso empeño de los hermanos Camejo al crear su Teatrillo de Guiñol. Ella, alumna nuestra aún. El, graduado ya en nuestro plantel el pasado curso. Ambos con raras dotes artísticas, han logrado en casi dos meses, dar vida a un amoroso retablillo, donde además de actuar, confeccionar, Carucha los personajillos que animan el tablado, y con hábil talento, Pepito, ilumina decoraciones que son cromitos que apuntan al escenógrafo en potencia. Con esperanzas tan lozanas se conforta y pensamos que cada final de año, no habremos perdido todo el tiempo.* El Diario de la Marina, también se hizo eco de sus presentaciones publicando una reseña donde califica el trabajo de los Camejo como “*Un espectáculo sencillamente encantador.*” Junto a la labor titiritera, los Camejo se presentan también como actores invitados de otros grupos en obras de Cervantes, Tirso de Molina, Moliere, Wilder, Sartré, Gorostiza y Pirandello, pero el destino les depara una empresa mayor y definitiva

Títeres en las Misiones Culturales.

En 1950, época del Ministro de Cultura Aureliano Sánchez Arango y de Raúl Roa como Director de Cultura del Ministerio de Educación, se crean las Misiones Culturales, un proyecto guiado por Julio García Espinosa. Las Misiones...pretendieron movilizar espiritualmente las provincias e incorporarlas a la vida de la cultura, en un plano de superación nacional como tarea inaplazable. *Si la cultura es la flor más preciada del alma de los pueblos, sus frutos deben vigorizar y enriquecer la*

conciencia de las masas, liberándolas de sombras, prejuicios y supersticiones. En nuestras campiñas, montes y caseríos hay vastas zonas populares que, por obra del aislamiento y la desidia, han permanecido secularmente al margen de los nobles y fecundos goces que procuran el teatro, la música, el baile, la pintura, el cine y la ciencia. Y cuando en los más remotos parajes se monta esporádicamente un espectáculo cualquiera, el móvil que suele impulsar al promotor es el mero afán de lucro, con grave daño para la sensibilidad en agraz de los espectadores. No en balde Cuba ha carecido hasta ahora de una política de la cultura. (5)

Es mediante esta ardua empresa que llevan a las poblaciones muestras de variadas disciplinas artísticas, con la presencia de creadores y personalidades como Ramiro Guerra, Odilio Urfé, Antonio Núñez Jiménez, y los hermanos Camejo entre otros. El intercambio por toda la Isla con los campesinos y el pueblo les muestra a los artistas el futuro aporte de su obra., y es cuando los titiriteros deciden continuar su proyecto con más ímpetu, en pos de la plenitud, con hondo sentido del deber hacia un público ávido, que gustaba sobremanera de lo que ellos hacían.

Luego de las Misiones se integran como fundadores a los programas infantiles y dramáticos de la naciente televisión nacional, pero sin dejar de trabajar con los títeres ni como actores de teatro para adultos. El títere cubano de los cincuenta encuentra también diversas expresiones en el valioso trabajo de Dora Carvajal con La Carreta, Beba Fariás y su Titirilandia, María Antonia Fariñas y Nancy Delbert con las marionetas y hasta en la antigua provincia de Oriente se funda en el Central Prestón, en Mayarí, el Teatro de Títeres de Pepe Carril. Aún recuerda Carucha las visitas del Caballero de París a las funciones del Guiñol de los Camejo en el Cinecito de la calle San Rafael, donde plantaron su primer cuartel, luego se mudarían al Retiro Odontológico, siempre tras el sueño de una sede permanente de teatro para niños. Hasta el Museo de Bellas Artes llegan los titiriteros en su afán de promocionar el arte del retablo, allí con el apoyo de su director Guillermo de Zéndegui, primo hermano del esposo de Carucha Camejo, combinan películas internacionales dedicadas a los muñecos, con textos de Lope de Rueda, Javier Villafañe, Arkadi Avershenko, Serguei Prokofiev y versiones de cuentos clásicos realizadas por Pepe Camejo, Modesto Centeno y el muy joven Pepe Carril, quien se les une para convertirse en protagonista de la tríada que funda en 1956 el Guiñol Nacional de Cuba.



TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL, 1957



LITTLE RED RIDINGHOOD, GUIÑOL DE LOS HERMANOS CAMEJO

A Guignol Manifesto, a Puppet for the Island

On March 28, 1956, the emergent Guignol Nacional de Cuba issued a work manifesto calling for the consolidation of a national puppet movement, stressing the rescue of national cultural traditions, and the propagation of this art form for all, not just for the young audiences. They stressed the pedagogical possibilities of this kind of theater and proposed shows and didactic talks for teachers. It is worthy of note that the artists chose the word “guignol” to name their group, as its definition not only relates to the popular style of puppetry, but also to the meaning ascribed to it by José Martí in the story “Bebé y el Señor Don Pomposo,” from the children’s magazine *La Edad de Oro*: “...and let us go to the Paris Guignol, where the good man wallops the bad man.” Love for the nation and an interest in developing and strengthening a very ancient art evidence the seriousness with which the puppeteers considered their profession, imbuing their practical work with progressive ideas and with a sense of the future. They created “Revista Titeretada,” the first magazine in Cuba to promote the world of puppets through articles, brief dramatic compositions, the history and the theory of puppet theatre. From 1956 to 1959 they published three issues. They staged over thirty titles by foreign authors such as Manuel de Falla, Roberto Lago and Angeles Gasset as well as by Cubans such as Eduardo Manet, Conchita Alzola, Paco Alfonso, René Potts, Clara Ronay, Vicente Revuelta and Dora Alonso. They organized contests and issued puppet playwriting calls, which provided for an ample and varied repertoire that is still employed today by different theater companies in the country.

The work with Dora Alonso, one of our essential authors, through the creation of the texts *Pelusín y los pájaros* and *Pelusín frutero*—written especially for them—constitutes the origin of the creation of Pelusín del Monte (and others), the most genuine representation of Cuban childhood, smiling, keen, noble, always quick with a popular saying or a lively reply. He was born in Matanzas, just like his author. With his guano hat* and a handkerchief around his neck, Pelusín always accompanied his grandmother Doña Pirulina and soon became a member of the huge cast of world puppets. His charm and authenticity still endures today through television, radio, literature, visual arts and theatre.

* Cuban slang for “straw hat”

Towards the end of the 1950s, they performed the beautiful poem *Los zapaticos de rosa* (Li'l Pink Shoes) by José Martí, resorting to technical books from Argentina, Mexico and the United States to fabricate the controls needed to manipulate the puppets. The following years find the puppeteers working in Coney Island Park, at the Tienda Flogar, and finally at the Jardín Botánico, where they would install themselves up until after 1959, transforming that place into a “must see” for the children of the capital.

The triumph of the Revolution expanded the repertoire and the aesthetic ambitions of the group, renewing their manifesto and enriching the itinerant aspect of their artistic creation, something they had never ceased to practice, not even when in 1963 they settled in the air conditioned Fosca Hall as Teatro Nacional de Guignol. From that time on, they learned to connect with the world and with the whole Island; just as they corresponded with Argentinian master Javier Villafañe, they would also host a provincial artist interested in learning more about puppetry. They never failed to take into account the authentic roots of this art form. They drank from the best sources of universal and national drama. All the acquired experiences were bequeathed to “their magical world of puppets,” as it was referred to by professor and critic Rine Leal. The team made up of Camejo and Carril not only contributed to the renovation of our puppet theatre, but also helped to create the future national school and its artistic, pedagogical and theoretical objectives.

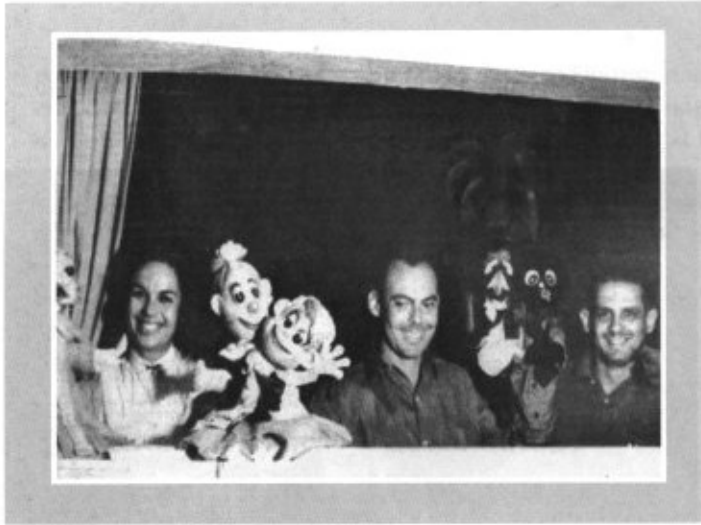
Un manifiesto para el Guiñol, un títere para la Isla.

El 28 de marzo de 1956, el naciente Guiñol Nacional de Cuba lanza un manifiesto de trabajo que llama a consolidar el movimiento titiritero nacional, incidiendo en el rescate de las tradiciones culturales del país, la propagación de este arte para todos, no solo como exclusividad del público infantil. Hacen hincapié en las posibilidades pedagógicas de este teatro y proponen funciones y charlas didácticas para maestros. Es interesante la decisión de los artistas de utilizar el vocablo guiñol para nombrar su agrupación, pues tal definición no tiene solo que ver con la popular técnica de animación, sino con el tratamiento que le da José Martí en el cuento **Bebé y el Señor Don Pomposo** de la revista para niños *La Edad de Oro...y vamos al Guiñol de París, donde el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo*. Amor por lo nacional, interés en desarrollar y fortalecer un arte antiquísimo, demuestran la seriedad con que los titiriteros se planteaban la profesión, uniendo al trabajo práctico ideas progresistas y sentido de futuro. Fundan la Revista Titeretada, primera en Cuba en promocionar el mundo de las figuras a través de artículos, piezas dramáticas breves, historia y teoría del teatro de muñecos. Publican 3 números del año 1956 al 1959. Estrenan más de 30 títulos de autores extranjeros como Manuel de Falla, Roberto Lago y Angeles Gasset y de cubanos como Eduardo Manet, Conchita Alzola, Paco Alfonso, René Potts, Clara Ronay, Vicente Revuelta y Dora Alonso. Convocan a concursos de dramaturgia para el retablo, lo que les proporciona un amplio y variado repertorio que hasta hoy se utiliza en diferentes compañías del país. El trabajo con Dora Alonso, una de nuestras escritoras imprescindibles, a través de los textos **Pelusín y los pájaros** y **Pelusín frutero** –escritos especialmente para ellos- son el origen de la creación de Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, la representación más genuina de la niñez cubana, sonriente, pícara, noble, con un dicharacho popular o una respuesta a tiempo ante cualquier eventualidad. Nacido en Matanzas, como su autora, en una finca llamada Tres Ceibas, Pelusín, de guayabera de hilo, sombrero de guano y pañuelo al cuello, siempre junto a su abuela Doña Pirulina pasa a formar parte de la inmensa

familia de los títeres a nivel mundial, perdurando hasta los tiempos actuales su encanto y autenticidad, ya sea en la televisión, la radio, la literatura, la plástica y el teatro.

Hacia finales de los años cincuenta realizan con marionetas el hermoso poema **Los zapaticos de rosa** de José Martí, y utilizan para construir los controles de los muñecos libros de técnicas editados en Argentina, México y los Estados Unidos. La exitosa función de este espectáculo fue realizada en un parque, con motivo de la inauguración del reparto Santa Catalina. Los años que siguen encuentran a los titiriteros trabajando en Coney Island Park, en la Tienda Flogar, y por último en el Jardín Botánico, donde se instalarían hasta después del año 59, para convertir ese sitio en lugar obligado de los infantes de la capital.

Con el triunfo de la Revolución se amplía el repertorio y las ambiciones estéticas, renuevan el manifiesto del grupo, enriquecen el sentido ambulante de sus trabajos artísticos, algo que nunca dejaron de hacer, ni aún con la salita refrigerada del Focsa, fundada en 1963, bajo el nuevo nombre de Teatro Nacional de Guiñol. La labor histórica de los Camejo y Carril fue consolidada en los años difíciles que vivió nuestra cultura. Supieron desde entonces conectarse con el mundo y toda la Isla; lo mismo mantenían correspondencia con el maestro argentino Javier Villafañe que acogían a un artista de provincia interesado en conocer de los títeres. Nunca dejaron de tener en cuenta las raíces más auténticas de esta manifestación, desde la llegada de los volatineros y juglares que llegaban a la Isla en barco provenientes de allende los mares, hasta la presencia en las calles de los titiriteros populares. Bebieron de lo mejor del teatro dramático universal y nacional, fueron coherentes con su formación académica y en su incursión en varios medios culturales. Todas las experiencias adquiridas fueron traspasadas a “su mundo mágico de muñecos”, como le llamó el profesor y crítico Rine Leal. El equipo dirigido por los Camejo y Carril, no solo contribuyó a la renovación de nuestro teatro de títeres, sino a la formación de la futura escuela nacional, de sus objetivos artísticos, pedagógicos y teóricos, edificados en la antesala de un tiempo que tanto ellos como otros destacados artistas soñaron luminoso.



CARUCHA, PEPE CAMEJO AND PEPE CARR

Renewal or Dream?

The question places us face to face with the legacy of artists that assumed culture was a destiny and sought to spread the light that endows nations with strength and sovereignty in order to overcome ignorance and slavery. This renewal encompasses numerous contributions to the nation's cultural patrimony. The dream entails a direct route to the human spirit, eternal caretaker of the multiple colors of the world, of its secrets and highest aspirations.

¹ Magaly Muguercia. **El teatro cubano en vísperas de la Revolución**. Edit Letras Cubanas, 1988, Pág. 59.

² Liliana Pérez Recio. **Diálogo con Carucha Camejo**. Revista Tablas 2/03.

³ Rubén Darío Salazar. **Una conversación sin nada de particular**. Entrevista a Vicente Revuelta. Anuario Manita en el Suelo No 1, 1999.

⁴ **Misiones Culturales**. Mensuario, La Habana, Año 1, No 1, dic 1949, Pág. 17.

Rubén Darío Salazar is a writer, actor, puppeteer and the Artistic Director of Teatro de las Estaciones in Matanzas, Cuba. He is the current General Secretary of the newly created national center of UNIMA-CUBA. He is also a member of UNIMA's North American Commission.

For the complete version of this article, go to:

www.unima-usa.org/publications

¿Renovación o sueño? La pregunta nos pone frente a la herencia de artistas que asumieron la cultura como destino y se interesaron en propagar la luz que le da fuerza y soberanía a los pueblos para derrotar a la ignorancia y la esclavitud. Renovación que incluye incontables aportes al patrimonio cultural de la nación. Sueño como camino directo a las raíces del espíritu del hombre, dueño para siempre de la policromía del mundo, de sus secretos y sus más caros anhelos.

- (1) Palabras de Raúl Roa para **Hechos y comentarios**, Revista Cubana, Vol. XXIV, La Habana, enero-junio, 1949, pp. 462.464.
- (2) Magaly Muguercia. **El teatro cubano en vísperas de la Revolución**. Edit Letras Cubanas, 1988, Pág. 59.
- (3) Liliana Pérez Recio. **Diálogo con Carucha Camejo**. Revista Tablas 2/03.
- (4) Rubén Darío Salazar. **Una conversación sin nada de particular**
Entrevista a Vicente Revuelta. Anuario Manita en el Suelo No 1/ 1999.
- (5) **Misiones Culturales**. Mensuario, La Habana, Año 1, No 1, dic 1949, Pág. 17.



TITERETADA and SOBRE LA MESA: The phenomenon of adult puppetry in Puerto Rico

by Deborah Hunt

I don't pretend to thoroughly know the history of puppetry in Puerto Rico. I have, however, instigated and been part of an informal collaboration of certain groups that have opened and developed the field for adult puppetry and have witnessed the eagerness of the public who have filled to capacity the events produced here.

I am originally from New Zealand and, after performing in different parts of the world for 15 years, Puerto Rico became my base in 1990. For the first 10 years here, I worked in non-theatrical spaces presenting my productions and workshops in a nomadic fashion. Since 2000, I have administered voluntarily Teatro Estudio Yerbabruja. It is the only independent, non-commercial, unsubsidized theater in Puerto Rico— a humble space open to experimental theatre in general. It is the base for my company, Maskhunt Motions, dedicated to experimental mask and puppetry work. My productions have been directed to adult audiences, but a proportion of children have always come with their parents (*Baba Yaga, Arquearse, i, Ubu Rey, Punch*).

Since establishing a permanent laboratory in 2001, I have offered workshops in the construction and manipulation of glove, rod, shadow, humanette, marionette, and tabletop puppets along with masks and cabezudos [big head puppets, similar to the Mexican Mojigangas. Ed.]. These workshops have mostly been directed towards adults, and so a new generation of puppeteers and mascareros have presented work in Maskhunt Motions events: the 1st and 2nd Festivals of the Theatrical Mask, the 1st Encounter of the Performing Object, and the Encounter of Light and Shadow. From my workshops have emerged and/or developed groups such as Y No Habia Luz and Papel Machete whose utterly distinct work features both puppets and masks. We now collaborate (along with Teatro Aspaviento) as companies and individuals in the projects of Titeretada and Sobre la Mesa.

The Company Y No Habia Luz was formed in 2003 with the "purpose of forging their own space of artistic creation as a collective. They weave diverse disciplines such as music, the plastic arts, body movement, the creation and manipulation of objects, masks and puppets, and film to construct their own language that allows them to portray a clear and diverse message through image and metaphor."

Papel Machete was formed in 2006 as a "worker's street and community theater collective employing puppetry, masks, and performing objects in educational and agitational performances as a means of supporting the struggles of the working class and marginalized communities of Puerto Rico. Their work is generated collectively by 13-15 active members through facilitated creative processes and construction workshops using papier mâché as their medium and exploring a wide range of forms and styles that include toy theater, cantastoria, shadow theater, table-top puppetry, humanettes, cut-outs, masks, and giants."

La Titeretada, the annual celebration of World Puppetry Day in Puerto Rico, began in 2008. I had been invited by Spare Parts Puppets in Perth, Australia to work around the area as part of the 20th UNIMA Congress and Festival, and Jorge Diaz (Papel Machete) was determined to celebrate World Puppetry Day in Puerto Rico during this time. The original organizers were Jorge, Francisco Iglesias (Y No Habia Luz), Sugeily Rodriguez (Teatro Aspaviento), Mary Anne Hopgood (Fe y Coraje), Brenda Plumey, and I. We determined the Titeretada would consist of an exhibition of puppets, a series of cabaret nights (a slam of 8- minute works), and a day of children's performance. I was able to help mount the exhibition (which featured as wide a variety of puppets as possible) in the historical Museo de las Americas, and then went to Perth. The Titeretada was a great success, with hundreds of school children visiting the exhibit and full houses for the other events. This particular ball had begun rolling.

Later on in 2008, Manuel Moran and I (Manuel had asked me previously to become a member of the North American commission of UNIMA) worked to establish some kind of unifying group, inviting all puppeteers of Puerto Rico to join "Titiriteros de Puerto Rico." The first meeting had quite a diverse turnout and we (the Titeretada folks) established contact with the other groups who had been working for many years in the field of children's puppetry. Later meetings were not successful and the strange divide between "them and us" has unfortunately continued. However, our initial contact with El Mundo de los Munecos and Teatro SEA has deepened to one of mutual respect, collaboration and friendship and these two groups are part of the Titeretada team.



TEATRO ASPAVIENTO

TITERETADA Y SOBRE LA MESA

El fenómeno de los títeres para adultos en Puerto Rico

Por Deborah Hunt

Yo no pretendo conocer a fondo el teatro de títeres en Puerto Rico, sin embargo he influido, colaborado y formado parte, de manera informal, con algunos grupos que han abierto y desarrollado el teatro de títeres para adultos, donde he sido testigo del entusiasmo del público, que ha llenado el aforo de las presentaciones de los eventos aquí producidos.

Soy neozelandesa y después de presentar mis espectáculos en diferentes países del mundo por 15 años, Puerto Rico se convirtió en mi base desde 1990. Los primeros 10 años aquí, trabajé en espacios no convencionales para teatro, presentando mis producciones y talleres como nómada. Desde el año 2000, he administrado voluntariamente el Teatro Estudio Yerbabruja. Este es el único teatro independiente, no comercial, sin subsidio en Puerto Rico – un espacio humilde, abierto al teatro experimental en general. Es la base de mi compañía: Maskhunt Motion (Máscara de los movimientos de Caza) dedicada al trabajo experimental con máscaras y títeres. Mis producciones son dirigidas a público adulto, pero siempre cuento con un grupo de niños, que siempre vienen con sus padres (*Baba Yaga, Arquearse, i, Ubu Rey, Punch*).

Desde que establecí un laboratorio permanente en el 2001, he ofrecido talleres de construcción y manipulación de títeres de guante, de varilla, sombras, humanetes, marionetas y títeres de mesa, además de máscaras y cabezones (grandes cabezas de títeres similares a las mojígangas mejicanas.) Estos talleres, en su mayoría son dirigidos a adultos, y así una nueva generación de titiriteros y mascareros han presentado su trabajo en los eventos de *Maskhunt Motions: Primer y Segundo Festival de MÁSCARA TEATRAL (Theatrical Mask)*, *Primer Encuentro del Objeto Teatral* y el *Encuentro de Luz y Sombra*. De mis talleres han salido y se han conformado grupos tales como: *Y No Había Luz* y *Papel Machete* cuyo trabajo es totalmente distinto, pues cuenta con títeres y máscaras. Ahora colaboramos (junto con *Teatro Aspaviento*) con compañías y con personas en los proyectos de *Titiretada* y *Sobre la Mesa*.

La Compañía *Y No Había Luz* fue conformada en el 2003 con el “propósito de forjar su propio espacio de creación artística como un colectivo” Ellos entrelazan diversas disciplinas tales como la música, las artes plásticas, el movimiento corporal, la creación y manipulación de objetos, máscaras y títeres, y el cine construir su propio lenguaje que les permite retratar un mensaje claro y diverso a través de la imagen y la metáfora.”

Papel Machete fue creado en el 2006 como un “trabajador” de la calle y del teatro comunitario empleando títeres, máscaras y realizando objetos en actuaciones educativas y actuaciones de agitación que signifiquen como medio de apoyo a las luchas de las clases trabajadoras y las comunidades marginales de Puerto Rico. Su trabajo se ha generado de forma colectiva por 13 a 15 miembros activos, a través de un proceso creativo y la construcción de talleres utilizando papel mache como medio y exploración de un amplio rango de formas y estilos que incluye teatro de juguete, cantastoria, teatro de sombras, títeres de mesa, humanetes, máscaras y muñecos gigantes.”

La **Titiretada**. La celebración anual del día mundial del Títere en Puerto Rico, empezó en el 2008. Yo fui invitada por Spare Parts Puppets (Repuestos de Títeres) en Perth, Australia, para trabajar en el sitio como parte del “20avo Congreso y Festival de UNIMA”; Jorge Díaz (Papel Machete) fue nominado para celebrar el Día mundial del Títere en Puerto Rico durante este período. Los organizadores originales fueron: Jorge, Francisco Iglesias (*Y no había luz*), Sugeily Rodriguez (*Teatro Aspaviento*), Mary Ann Hopgood (*Fe y Coraje*), Brenda Plumey, y yo. Nosotros establecimos que la Titiretada podía consistir en una exhibición de títeres, una serie de noches de cabaret (trabajos con una duración de 8 minutos cada uno) y un día de espectáculos para niños. Tuve la oportunidad de montar la exhibición (la cual se destacó por la amplia variedad de títeres cómo fue posible) en el histórico Museo de las Américas, y después fue llevado a

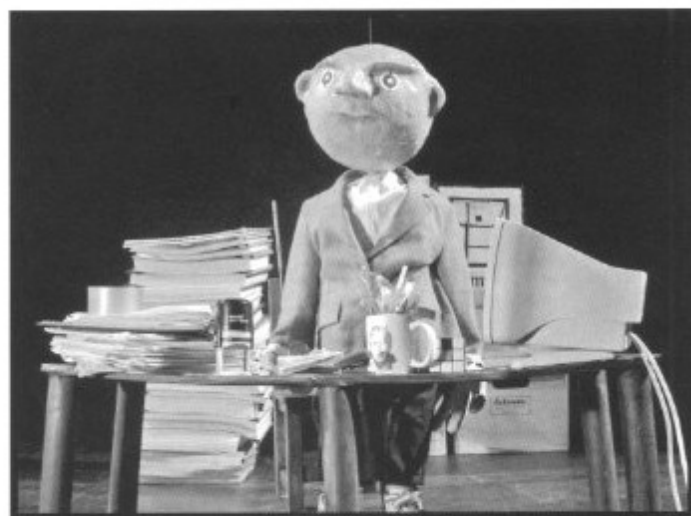
PUPPETRY INTERNATIONAL



GEROME ON THE PHONE, MASK HUNT MOTIONS



OJOBUSCO MEDLEY, MASK HUNT MOTIONS



Y NO HABÍA LUZ

Perth. La Titiretada fue un gran éxito, con cientos de niños de colegios visitando las exhibiciones y llenando las casas de otros eventos. Este particular balón empezó rodando.

Más adelante en el 2008, Manuel Morán y yo, (quien me había propuesto ser previamente ser miembro de la Comisión Norteamericana de UNIMA) trabajamos para establecer una forma de unificar de grupo, invitando a todos los titiriteros de Puerto Rico a unirse a “Titririteros de Puerto Rico” El primer encuentro tuvo bastante participación y nosotros (La gente de la Titeretada) establecimos contactos con otros grupos, que han trabajado por muchos años en el campo del teatro de títeres. Más adelante los encuentros no fueron exitosos y se generó una extraña división entre “ellos y nosotros” que desafortunadamente ha continuado. Sin embargo, nuestro contacto inicial con El Mundo de los Muñecos y el teatro SEA ha logrado un mutuo respeto, colaboración y amistad y estos grupos actualmente son parte del equipo de la Titeretada.

La Titeretada 2009 creció substancialmente. No sé porque somos dados aquí a la exageración, pero en el 2009, creció nuestro programa, junto con los núcleos organizados. La exhibición se dedicó a los grupos (e individuos) de titiriteros que trabajan en Puerto Rico y se incluyeron los trabajos de: *El Mundo de los Muñecos*, Teatro SEA, Papel Machete, *Y No Había Luz*, *Maskhunt Motions*, *Aspaviento*, *Agua Sol y Sereno*, *Gabriel Soto*, *Tere Marichal*, *Fe y Coraje*, *Brenda Plumey*, *Magdamel Quiñones*, *Judith Rivera* y *Edward Cardenales*. Esta versión de la Titeretada, incluyó obras para niños en escenarios al aire libre (organizados por Javier Ortiz de *El Mundo de los Muñecos*) y una semana de series de Cine de Títeres, por cinco días. Julio Morales (del grupo *Y no había Luz*) y yo fuimos los curadores, y abrimos con la muestra de los Volúmenes 1 y 2 de Sueños de Títeres Hechos a mano, gracias a la generosidad de Heather Henson, de Títeres Ibex. Cada una de las semanas siguientes, las películas que se presentaban, mostraban una técnica y forma específica del teatro de títeres, y organizamos cortas presentaciones interactivas en torno a las proyecciones. Nuestra celebración del Día Mundial del Títere, se había desplegado en una maratón de cinco semanas. Una vez más, todos los programas (la mayoría gratuitos) y presentaciones estuvieron llenos.

La Titeretada 2010 reflejó el momento que estábamos viviendo. Hasta ahora, solo se cobraba por las Noches de Cabaret para crear un modesto fondo para el año siguiente. Todos los otros costos fueron (apenas) cubiertos con la venta de anuncios en el programa. Todos trabajamos gratis. Pero con fondos insuficientes, reducidos drásticamente, para muchas personas que trabajan en las artes, estaban ofendidos, por lo que se resolvió compartir equitativamente entre los artistas. Se inauguró la Titeretada con una feria – Bazar de títeres, ofreciendo a los titiriteros un espacio para mostrar, vender sus títeres y artículos relacionados con este arte. Nosotros no teníamos una exhibición para este año, pero el programa de actuación creció hasta incluir una edición de *Sobre la mesa*. El programa de Títeres en el Cine fue corto y de hecho, nos las arreglamos para comprimir todos los eventos en tres semanas. El núcleo de la organización se redujo como todos, estaban luchando para llegar a fin de mes. Sin embargo todos los eventos estuvieron llenos.

Así los festivales mencionados antes, y las noches de cabaret de las Titeretadas se abrieron y ampliaron el campo y el interés en los títeres para adultos. Este proceso se aceleró con el proyecto llamado *Sobre la mesa*.

En el 2007, durante nueve meses, estuve colaborando en un taller de máscaras y miniaturas llamado “Bestia”. Estábamos en las últimas etapas del montaje y de la producción final, encontré por casualidad una pequeña miniatura en una tabla de madera. Compré 11 de ellos y sugerí “una misión” a los participantes y artistas invitados de Bestia, que cada uno de nosotros creara una presentación de cinco minutos en una pequeña mesa de televisión, utilizando como punto de partida la miniatura en tabla de madera. A partir de ahí, creamos un laberinto con telas con las que se conformaron 11 kioscos, cada uno con el tamaño suficiente para albergar a 6 personas del público. Todos los miembros del público (66) fueron guiados dentro de los respectivos kioscos por los titiriteros, y nosotros empezábamos las presentaciones. Al finalizar 5 minutos que duraban las presentaciones, el público, en pequeños grupos, tenían un minuto y medio para entrar al próximo kiosco, y el cambio se anunciaba con música. Esto se explicaba al público antes de empezar la presentación. (Lo cual permitía al titiritero tener el tiempo sufi-

PUPPETRY INTERNATIONAL

La Titeretada 2009 grew substantially. I don't know why we are given to exaggeration here, but in 2009, our program grew, along with the organizing nucleus. The exhibition was dedicated to the groups (and individuals) of puppeteers working in Puerto Rico and included the works of El Mundo de los Munecos, Teatro SEA, Papel Machete, Y No Habia Luz, Maskhunt Motions, Aspaviento, Agua, Sol y Sereno, Gabriel Soto, Tere Marichal, Fe y Coraje, Brenda Plumey, Magdame Quinones, Judith Rivera and Edward Cardenales. This Titeretada included performances for children in outdoor arenas (organized by Javier Ortiz of El Mundo de los Munecos) and a five-week Puppets in Cinema series. This was curated by Julio Morales (Y No Habia Luz) and myself, and opened with the showing of Volumes 1 and 2 of Handmade Puppet Dreams, thanks to the generosity of Heather Henson of Ibox Puppetry. Each following week, the films shown featured a specific type of puppet, and we organized short, interactive performances around the showings. Our celebration of World Puppetry Day had blossomed to a five week marathon. Once again, all events (largely free of charge) were filled to capacity.

La Titeretada 2010 reflected the times in which we live. Up until now, we had only charged for the Cabaret Nights to create a modest fund for the following year. All other costs were covered (barely) by selling advertisements in the program. Everybody worked for free. But with funds drastically cut for many people working in the arts, everybody was hurting and so we resolved to share the door equally among the performers. We opened the Titeretada with a Puppet Bazaar, providing an opportunity for puppeteers to sell their puppets and related items. We did not have an exhibit this year but the performance program grew to include an edition of Sobre la mesa. The Puppets in Cinema program was shorter and, in fact, we managed to compress all events into three weeks. The organizing nucleus had shrunk as everybody was struggling to make ends meet. Still, all events were full.

So the festivals mentioned before and the cabaret nights of the Titeretadas had opened and widened the field for an interest in adult puppetry. This process has been accelerated by a project called Sobre la mesa.

In 2007, I was facilitating a nine month workshop of masks and miniatures called "Bestia." We were in the last stages of mounting the final production when I found by chance a small, miniature wooden table. I bought 11 of them and suggested "an assignment" to the participants and invited guest performers of Bestia; that we each create a five-minute piece on a small TV dinner table, using as a point of departure the miniature wooden table. We created a labyrinth of cloth that divided the space into 11 kiosks, each kiosk large enough to fit 6 members of the public. Once all members of the public (66) were lead into their respective kiosks by the puppeteers, we began. At the end of the five minute pieces, the public, in the small groups, would have a minute and a half to travel to the next kiosk, their movement triggered by music. (This was explained to them before the performances began.) This gave each puppeteer enough time (generally about 30 seconds as the next group always comes in early) to reset their show and begin again. Each puppeteer repeated their performance 11 times, so that the public got to see everything.

Since the first Sobre la mesa, we have performed 6 editions, roughly 2 editions per year. For each new edition one of the puppeteers brings to a meeting a new and identical object that each

puppeteer is given. Using this object as a point of departure, each puppeteer goes away and works on their piece. We have 2 "show and tells" to receive feedback, a dress rehearsal to run the pieces, and then the performance nights. Below are the different editions so far, with the object in parentheses.

Sobre la mesa 1: (a miniature wooden table); Sobre la mesa 2: "HD" (a piece of electronic mother board); Sobre la mesa 3: "Macabron" (a mousetrap); Sobre la mesa 4: "En Pelotas" (a small penis or small breasts); Sobre la mesa 5: "Encendido" (a small parafin tealight); Sobre la mesa 6: "A las millas" (a coaster wheel). The core group of puppeteers is Yusef Soto, Mary Anne Hopgood, Julio Morales, Sugeily Rodriguez, Jorge Diaz, Yari Helfeld, Carlos Torres, Francisco Iglesias and Deborah Hunt with the guest puppeteers in different editions Brenda Plumey, Judith Rivera, Chemi Gonzalez and Jose Enrique Rivera.

Produced without subsidy by Maskhunt Motions, the editions of Sobre la Mesa have been publicized largely through private email lists and Facebook. It is the only show for which we take reservations and they are generally completely booked in two days. The adult public is diverse. Some are regulars and come to each edition offering solidarity and feedback and witnessing the development in skills and dramaturgy of each puppeteer. The word has spread and for some members of the public, it is their first theatrical experience.

So there is now a public intrigued by and eager for the diversity of the puppets we create and who return again and again to witness the liveliness, the satire, the politics, the poetry, and the range of material and events we produce. There are also puppeteers who are willing to experiment, hone their skills, and participate in and create performance opportunities. Adult puppetry is here to stay.

Deborah Hunt is originally from New Zealand but for the past 20 years has resided in Puerto Rico. With her company Mask Hunt Motions she offers performances and workshops in mask and puppetry from her studio and theatre Teatro Yerba Bruja in Rio Piedras, Puerto Rico. She is a member of UNIMA's North American Commission.



TEATRO ASPAVIENTO

ciente (generalmente 30 segundos) para que el próximo grupo entrara a tiempo) para volver a hacer la presentación otra vez. Cada titiritero repetía su presentación 11 veces, para que todo el público pudiera verlo en su totalidad.

Desde el primer *Sobre la Mesa*, hemos realizado 6 ediciones, aproximadamente dos por año. Para cada nueva edición, uno de los titiriteros trae al encuentro, un objeto nuevo e idéntico que se entrega a cada uno de los titiriteros participantes. Se toma este objeto como punto de referencia, y cada titiritero se aleja y trabaja con base en el objeto propuesto. Tenemos dos espacios para “presentar y mostrar la propuesta”, un ensayo general para ejecutar las piezas, y luego las actuaciones en las noches. Abajo se muestra las diferentes ediciones que se han presentado hasta ahora, con el objeto entre paréntesis.

Sobre la mesa 1: (Una miniatura en una tabla de madera); Sobre la mesa 2: “HD”(Un pedazo de tarjeta electrónica), Sobre la mesa 3: “Macabron”: (Una trampa para ratones); Sobre la mesa 4: “En Pelotas”. (Un pequeño pene o unos senos pequeños); Sobre la Mesa 5: “Encendido”. Una pequeña vela de parafina: Sobre la mesa 6: A las millas” (Engranaje de tres ruedas)

El grupo central de titiriteros está compuesto por: Yussef Soto, Mary Ann Hopgood, Julio Morales, Sugeily Rodríguez, Jorge Díaz, Yary Helfed, Carlos Torres, Francisco Iglesias y Deborah Hunt con titiriteros invitados en diferentes ediciones como Brenda Plumey, Judith Rivera, Chemi González y José Enrique Rivera.

Producida sin los subsidios por Maskhunt Motions, las ediciones de *Sobre la Mesa* se han difundido ampliamente a través de las listas de correos electrónicos y de facebook. Este fue el único espectáculo que tuvo reservaciones por dos días. EL público adulto es diverso. Algunos son asiduos y vienen a cada edición ofreciéndonos solidaridad y retroalimentación, y presenciando el desarrollo de habilidades y dramaturgia de cada titiritero. La palabra se ha extendido y para algunos miembros del público, es su primera experiencia teatral.

Ahora contamos con un público interesado en el teatro de títeres y con ganas de conocer la diversidad de los títeres que creamos, y quienes vuelven una y otra vez a averiguar la vivacidad, la sátira, la política, la poesía, y la gama de materiales y eventos que producimos. También hay titiriteros quienes están dispuestos a experimentar, de acuerdo a sus habilidades, y participar en la creación de nuevas oportunidades en las obras. El teatro de títeres para adultos todavía está aquí.

Deborah Hunt es originaria de nueva Zelanda, pero en los últimos 20 años ha vivido en Puerto Rico. Con su Compañía Mask Hunt Motions, ella ofrece obras de teatro de títeres y talleres de máscaras y de títeres desde su Teatro estudio Yerba Bruja en Río Piedras en Puerto Rico. Ella es miembro de la Comisión de UNIMA Norte América

-Translated by Liliana Melo Barrera



An Overview of Puppet Theatre in Puerto Rico, Past, Present and Future

by Manuel A. Morán Martínez, Ph.D

Theatre has been an artistic manifestation that has undergone tremendous development in Puerto Rico, particularly during the 20th century. Through great effort and hard work, this development was wrought by several people and institutions dedicated to establishing a theatrical tradition in Puerto Rico. Three institutions were crucial to this development: the University of Puerto Rico's Drama Department, the Institute of Puerto Rican Culture and its Division of Theatrical Promotion, and the Department of Education's Teatro Escolar Program. As Lydia Esther Sosa stated in her book, *The Development of National Theatre in Puerto Rico*, these institutions carried out "the greatest contribution in the evolution and development of our theatre."

Puerto Rican children's theatre and puppet theatre also emerged through these initiatives. Puerto Rico lacked a tradition of children's theatre—especially puppet theatre. Even though puppet theatre was unheard of in Puerto Rico before the 1960s, some theatrical performances employed puppets, whether as an artistic element or for educational purposes in schools, or by the (primarily European) theatre companies that visited the island.

MIR – Genesis of National Puppet Theatre

In 1965, Santiago Lavandero himself initiated a movement to establish a puppet theatre tradition in the country. Through the Teatro Escolar Program and US Title I, funds were secured that allowed him to establish an experimental project, *El Miniteatro Infantil Rural* (*MIR*), or Rural Minitheater for Children.

This innovative project trained itinerant puppetry companies that toured the island with the purpose of providing "cultured recreation to all the children in rural and urban zones, public and private."

In August 1966, an American Master-Puppeteer named George Latshaw was hired as puppeteer specialist, to train the personnel. Those being trained were young high school graduates. The four chosen to staff the *MIR* were Víctor Adrián García, Antonio Pérez, Rafael Ruiz and Rafael Luis García. On November 9, 1966, they left on tour. Culebra Island was the site for the formal inauguration of *Miniteatro Infantil Rural de Puerto Rico*. [For more on Latshaw's work in Puerto Rico, see "George Latshaw: establishing a tradition of puppetry in Puerto Rico," *Puppetry International* #21, 2007, or go to www.unima-usa.org/publications/Latshaw.pdf. Ed.]

The Puppetry Seminar trained the staff during the summers. Participants were trained in the various areas of puppetry, from puppet making to creating material for the performances. In Rafael Ortiz's book, *Notes about Puppet Theatre in Puerto Rico*, he states that, on average, 20 people were trained annually. Those training sessions and seminars were combined with other seminars in order to train teachers for school theatres. In the presence of Latshaw, and later of Ángeles Gasset from Spain and after that of Bruce Chessé from the U.S., a generation of native puppeteers was educated. This generation continues to dominate the puppet theater stages of Puerto Rico.

Between 1969 and 1980, *MIR* also traveled to sites in the Caribbean and the United States, including the Dominican Republic, Hartford, Atlanta and to the UNIMA World Puppetry Festival in Washington, DC.

After 13 years of developing and showcasing the art of puppetry throughout the country, the Teatro Escolar Program limited its activities due to lack of funds and personnel. Among its achievements, *MIR* consolidated the use of puppetry as a resource, which facilitated teaching/learning processes. It positively influenced students' interest for the theatre accounting for a proliferation of puppet clubs in schools. Children and teenagers designed, fabricated, and staged shows attesting to the impact of the program. Today, the employment of puppets as a resource in Puerto Rican schools has diminished. The lack of training and supervision has forestalled its further evolution.



PEDRO AND MASKS, COMPANY AGUA, SOL Y SERENO

The Pioneers

After *MIR*'s disappearance, professional groups predominantly promoting puppet theatre in grade schools began to emerge. According to Rafael Ortiz, the first generation of Puerto Rican puppet companies were: *Titeres Cibuco* (Germán Colón-1968); *Titeres de Mario Donate/Teatro Nacional de Sombras Chinescas* (Mario Donate-1968); *Titeres de Puerto Rico* (José Álvarez-Zayda Ruberté-1972); *Titeres de Borikén* (Francisco Torres-1975); *La Coal/Publicoop* (Ángel Domenech-1975); *Titirimundi* (Filipo Tirado-1975); and *El Mundo de los Muñecos* (Rafael Ortiz-1978). This last company was the first Puerto Rican company to win UNIMA-USA's "Citation of Excellence" (*Pinocchio*, 1985).

All of these companies work with different puppet styles, but the "bocones/muppet style" puppets, glove puppets and rod puppets are the most common. Most of these companies remain active.

PANORAMA DEL TEATRO DE TÍTERES EN PUERTO RICO, PASADO, PRESENTE Y FUTURO

Por Dr. Manuel A. Morán Martínez

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.”¹

El teatro infantil y el teatro de títeres puertorriqueño también emerge 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 60, 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. Pasarel 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 1957.² 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.”³

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 Minitatro 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.”⁴ 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 Minitatro 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:

In the summer of 1966 I made my first trip to Puerto Rico to help launch the Minitatro Infantil Rural, a pilot project which Dr. Lavandero had designed for elementary schools. Minitatro was literally a “rolling theatre”- erected on the back of a six-passenger pick-up truck- which could accommodate the productions of both “live” and puppet plays. A sizeable stage deck was cantilevered from the truck bed to give elevation to the acting areas. Performances were to be held in the open air of schoolyards or playgrounds. Scenery consisted of a unit set, which could be converted into a thrust puppet stage with the addition of a wrap-around masking apron. Puppeteers worked overhead, while seated on low rolling stools on the stage deck.

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:

The success of the demonstration year led to the creation of three Minitatro units during the summer of 1967. The “live” play was dropped, in favor of a smaller two-man company which could travel with a repertory of three puppet plays. Portable puppet booth and gear was designed to stow neatly in a compact International Scout.

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 titerería⁷. 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.

Teatro Escolar, 1969, pág. 1.

⁵ Latshaw, George. “Creating a Puppet Theatre Tradition in Puerto Rico”, The Children’s Theatre Review.

⁶ Latshaw, George. “Creating a Puppet Theatre Tradition in Puerto Rico”, The Children’s Theatre Review.

⁷ Ortiz Mercado, Rafael A. Apuntes sobre el teatro de títeres en Puerto Rico. 2002, pág. 13.

¹ Sosa Ramos, Lydia Esther. Desarrollo del Teatro Nacional en Puerto Rico. San Juan: Esmaco Printers: Ed.1992, pág. 211.

² Pasarel, Emilio J. Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico. Departamento de Instrucción Pública. Estado Libre Asociado de Puerto Rico. 1970.

³ Villaronda, Guillermo. “Muñecos Actores Invaden la Isla” Revista Bohemia, 23 de junio de 1968, pág. 36.

⁴ Departamento de Instrucción Pública. “Normas e Instrucciones para el Funcionamiento del Minitatro Infantil Rural”, Programa de

PUPPETRY INTERNATIONAL



COMPANY ASPAVIENTO

New Generations

New companies emerged after the original MIR members trained youngsters on the *Escuela Técnica de Artesanía Teatral* (ETAET). This project, which lasted from 1972 to 1982, wasn't a specialized puppetry school, but it incorporated a significant puppetry component, since many of the faculty members were former MIR members.

Puppet Theatre for Adults

Master Puppeteer and Mask Maker, Deborah Hunt, has been a key figure in developing puppet theatre in Puerto Rico, especially in puppet theatre for adults, a novelty on the island since the majority of existing companies primarily produced shows for children.

Pedro Adorno is another important figure in the puppet and mask theatre movement for adults. He worked and trained for many years with the famous American puppet company, *Bread & Puppet Theatre*. He returned to Puerto Rico in 1993 and founded his company, *Agua, Sol y Sereno*, with which he participated with his theater projects and workshops in several international festivals, most recently experimenting with film.



TEATRO SEA

Festivals in Puerto Rico

Since its creation in 1955, the Institute of Puerto Rican Culture (ICP) has been the governmental agency entrusted with promoting the arts in Puerto Rico. With a combination of federal and state funds (National Endowment for the Arts), it promotes and subsidizes the arts through festivals and/or other programs and artistic projects. In 1977, the ICP initiated the Puppet Theatre Festival. The majority of the pioneer companies listed above participated in that first festival. Four festivals were carried out from 1977 to 1981. After the last one, ICP combined the Puppet Theatre Festival with the Children's Theatre Festival, annually celebrating them up until 1987, continuing them through annual editions of Children's Theatre Routes, traveling throughout the entire island. In 2002, ICP re-installed the Puppet Theatre Festivals and now holds them every other year. The eighth edition of the festival was celebrated in December 2009.

The ICP Festivals are national in scope, encouraging pioneer Master-Puppeteer Mario Donate to initiate and organize the International Biennial of Puppet Theater. This festival showcases both local and foreign companies. Ten editions of this festival have been organized, drawing companies from countries such as Spain, The Dominican Republic, Mexico, Venezuela, Argentina, Colombia, Costa Rica and the United States. It is the only international puppet festival in Puerto Rico.

In addition to the above-mentioned festivals, The Caguas City Puppet Festival (1987 - present) is organized in a city that has become "the capital of Puerto Rican puppet theater." Besides this festival, Caguas offers free puppet theater classes, has a resident puppet theatre company and is considering opening a puppet museum.

Another festival initiated by a group of puppet companies, now called "*Titiriteros of Puerto Rico*," is the *Titeretada*. This festival, which includes expositions, movies, cabaret, bazaars, and shows, has been held annually since 2008.

Puppet Theater Schools

After the puppet theater seminars offered by the Teatro Escolar Program and by the Escuela Técnica de Artesanía Teatral (ETAET) ended, no further formal education in this art form was made available. Existing companies offered only sporadic workshops relating to the creation and manipulation of puppets.

Recently, Noelia Ortiz, a graduate of the Masters Degree Program in Puppet Theater at IPPA/Connecticut College, taught some courses at the University of Puerto Rico's Drama Department, Río Piedras Campus. The Fine Art Schools of Caguas and Carolina also offer classes.

Publications

There are few publications about puppet theatre in Puerto Rico. At the time of MIR, the Teatro Escolar Program published educational materials on puppet theatre, along with curriculum guides for teachers and scripts to be staged in schools throughout the country.

Addressing puppet theater history in Puerto Rico, Rafael A. Ortiz wrote *Notes on Puppet Theater in Puerto Rico*, (2002).

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 (8) grupos fueron invitados, entre ellos prestigiosos grupos de los EU como *Sesame Street* y *Puppets on Wheels*. NBC y La Voz de las Américas, filmaron el espectáculo del MIR para transmitirlo en América del Norte y del Sur. 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 9 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.¹⁰

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, 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).¹¹ Esta última compañía fue la primera

⁸ Departamento de Instrucción Pública. "La Participación del Minitatro Infantil Rural en la Conferencia de Casa Blanca para la Niñez de 1970, Washington D.C.", págs. 1-2.

⁹ "Minitatro en Washington", Periódico *El Imparcial*, 9 de enero de 1971, págs. 8 y 9.

¹⁰ Véase, Ruiz, Gladys. "Títeres en Acción", Periódico *El Imparcial*, 22 de octubre de 1966, pág. 7.

¹¹ Ortiz Mercado, Rafael A. *Apuntes sobre el teatro de títeres en*

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)".¹²

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 10 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*.¹³ 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 esta compañía pionera y aún siendo un joven estudiante del Programa de Teatro Escolar, Manuel Morán (actual Vice-Presidente de la Union Internationale de la Marionette - 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 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, 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 adulto, 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 "performativo" y una estética única y particular, empleando marionetas,

Puerto Rico. 2002.

¹² Perales, Rosalina. *Antología de teatro infantil puertorriqueño*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 2000. Prefacio XXVI.

¹³ Ortiz Mercado, Rafael A. *Apuntes sobre el teatro de títeres en Puerto Rico*. 2002, pág. 70.

PUPPETRY INTERNATIONAL

This book offers a summary of the history of the puppet theater movement, but from a personal perspective that privileges the author's own experiences as part of this movement. He offers valuable information on the main puppet companies, most specifically on *Mundo de los Muñecos*, his own company.

Gladys Ruiz's historic preservation efforts must also be mentioned, as well as the work of puppeteer, playwright and actress Tere Marichal.

Puppets in Puerto Rican Television

The use of puppetry emerged in Puerto Rican television during the seventies. From then on various children's television programs began using puppets influenced by various foreign programs such as *El Topo Gigio*, *Plaza Sésamo* (the Spanish version of *Sesame Street*, produced in Mexico) and, in the 1980s, *The Muppet Show*.

Puppets have also been featured in adult programs. One of the programs with highest ratings in Puerto Rican television is *Super*



ANTONIO PÉREZ



MIR

X-clusivo. A full-body, loudmouthed puppet named La Comay (formerly La Condesa), originally created by Master-Puppeteer José López and manipulated by Kobbo Santarrosa, comments on the daily news as well as show business gossip. Another famous puppet created by López was *Burbujita*, which starred in a children's television program of the same name, created by the television commentator, Millie Cangiano. José López has won several awards for his work of construction and design, including the two UNIMA-USA Citations that Puerto Rico received. He designed and built the two award winning productions in 1985 and 2010.

Filipo Tirado's puppets were also very popular in several television programs: *Kilate and Pirita*; *Los Políticos*, caricatures of the country's government candidates. David Álvarez's puppets are another example of puppets that have been integrated into television. He began with a segment in the now discontinued *Show de las Doce* at Telemundo, and eventually produced a sitcom with puppets titled *Radio Mostro*, which only lasted a season.

Conclusion

Puppet Theatre in Puerto Rico has evolved in a slow, yet continuous way. More research and publications on the historical development of this theater genre is needed in order to continue promoting the art of puppetry there. New initiatives, creative projects, puppeteers and collectives are evolving, yet there is scarcely any exchange between these emerging groups and the pioneers. It will be necessary to join forces, set aside differences and share knowledge in order to unify the puppeteers. This is the only way to continue nurturing the art of puppet theatre in Puerto Rico.

For a longer version of this article and more images, go to:

www.unima-usa.org/publications



EL MUNDO DE LOS MUÑECOS PUPPET COMPANY

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 re-instaló 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 10 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 3 compañías de títeres estadounidenses provenientes de Miami, Texas y Michigan.¹⁴

Otro festival iniciado por un colectivo de compañías de títeres,

14 Ortiz Mercado, Rafael A. *Apuntes sobre el teatro de títeres en Puerto Rico*. 2002, pág. 77.

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 8 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 de 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 a 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 6ta 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.”¹⁵ 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 volumen 1 y 2*” cada uno con 20 libretos cortos para utilizarlos con títeres o niños.

15 Perales, Rosalina. *Antología de teatro infantil puertorriqueño*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 2000. Prefacio XXVI.

PUPPETRY INTERNATIONAL

Manuel Morán is a current member of UNIMA-USA's Executive Committee. At the time of the "pioneer companies," a young student of the Teatro Escolar Program, he founded Society of the Educational Arts, Inc. or SEA in 1985. In 1991, he moved to New York City to attend graduate school in Musical and Educational Theatre at NYU, where he studied with Ralph Lee. SEA has operations in Puerto Rico, Florida, and New York, where it runs a puppet museum and permanent theatre space, *Teatro SEA*.



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 porcentaje 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 teatro 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 80 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 70 surge el uso del títere en la televisión puertorriqueña. Influenciados 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*). E 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's 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 10 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, creada 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 2 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 ofrecen 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 están 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 existe 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. Está es la única forma de seguir fortaleciendo en Puerto Rico el arte de los títeres.

El Dr. MANUEL ANTONIO MORÁN es el fundador y Director Artístico de SEA, Sociedad Educativa de las Artes, Inc., con oficinas en Puerto Rico, Florida y en la ciudad de Nueva York. SEA es la primera y única organización puertorriqueña dedicada a las Artes en la Educación por más de 25 años ininterrumpidos y que cuenta con operaciones simultáneas en Puerto Rico y en los Estados Unidos. Posee un Bachillerato en Artes, con concentración en Humanidades y Drama de la Universidad de Puerto Rico, una Maestría en Teatro Musical y Educativo de New York University y un Doctorado (Ph.D.) en Educación Teatral de la Universidad de Nueva York (NYU). Es el Vice-Presidente de UNIMA (Union Internacionale de la Marionnette), la organización teatral más antigua del mundo. En el año 1999 inauguró el TEATRO SEA, el único teatro latino para niños en la ciudad de Nueva York y posiblemente en los Estados Unidos. Reside parcialmente en la ciudad de Nueva York y en San Juan, Puerto Rico. www.manuelmoran.com

A Brief History of Puppetry in Mexico

by Francisca Miranda Silva

translated by Miguel Trelles

The puppet theater was an artistic manifestation that was born and developed in parallel on different continents. There have been traces in Mexico of this ancient art from the pre-Columbian era found in action figures and dolls used for ritual offerings, religious celebrations, processions and dances.

In Spain, puppet theatre was born as an informal show in public spaces for entertainment. These spaces were used for public entertainment such as, gymnastics, balancers, tumblers, tightrope walkers, acrobatics, exotic animals, singing, and invisible man/time machine acts.

The puppet shows were among the first to be presented and mentioned in Spain as far back as 1524, and were developed during three colonial centuries. The groups that presented the puppetry also traveled abroad to cities and towns of the viceroyalty. These groups acted at fairs, marketplaces, inn backyards, households, plazas, and streets—generally, any place where they could set up their puppet theatre, also known as “Máquina Real” (Real Machine).

Aside from the public interest towards this artistic form of expression, conditions of representations were difficult. Due to communication efforts with National Royal Hospital administrators (who had a monopoly on the capital’s special events), the best acrobatic or puppetry companies were permitted to present in the Coliseum during Lent, when the regular company was inactive, but the rest were prohibited from acting within the capital. It was feared their presence might decrease attendance at the Coliseum.

This was one of the obstacles puppet theatre faced, but still another more difficult task was at hand—puppetry was categorized as excess, damaging to the town’s morale, which led governing authorities to prohibit it. The church and inquisition were also attentive to the content of puppet comedy. The first victims were comedic puppets followed by trapeze and acrobatic acts.

In the following decades, administrators became more tolerant of this form of artistic expression. They became aware that, if too severely repressed, the street performers would perform at parties in private households which would be more difficult to monitor or effectively control.

In the early nineteenth century, puppeteers established themselves in the city. Fences and tarps were later developed into circus tents for public viewing, as they are known today. New shows were established for public attractions.

1. THEATER PERIQUITO, 1936

2. THEATER COMINO

3. NATIONAL CAMPAIGN AGAINST ILLITERACY, SOLEDAD ETLA, OAXACA, 1934

4. POSTER FOR NOPALITO, MEXICO CITY. CITRU, INBA, 1863



ANTIGUO PATIO *Jr.*
DEL
NOPALITO.
CALLE REAL DE SANTA ANA NUM. 6.
COMPAÑIA MEXICANA
GRAN FUNCION DE VOLATINA, EQUILIBRIOS, VOL-
TRES, VOLADORES, COLUMBIOS, CANTO, GRAN
JAMAICA Y CALLOS.
PARA EL DOMINGO 18 DE 1865.

Llegó por fin el feliz día en que lleno mi corazón de la mas profunda gratitud de dar unas funciones para que el público de este lugar tenga algunas distracciones, teniendo el gusto de anunciar, que se presentará en este patio la antigua compañía, y para el efecto, he dispuesto esta funcion bajo el siguiente

PROGRAMA

1. Desde á las doce de la mañana se situará una música militar á tocar bonitas y esojidas piezas para recibir á la concurrencia.
2. Al presentarse la compañía para saludar al público, la música tocará una hermosa marcha.
3. Bailes muy difíciles por el Sr. Garcia.
4. Juegos de platos por el Sr. Gomez.

4

MEMORIA DE LOS TÍTERES EN MÉXICO

Por Francisca Miranda Silva

El Teatro de títeres es una manifestación artística que nació de manera paralela en diferentes continentes. En México se han encontrado vestigios de este arte milenario desde la época precolombina en figuras articuladas o muñecos que se usaban en ofrendas y ritos, fiestas o celebraciones religiosas, procesiones y danzas.

En la nueva España el teatro de títeres tuvo su nacimiento como “espectáculo” informal en espacios favorables para las diversiones públicas como calles y plazas que encarnaban un mundo abigarrado, bullicioso y animado donde convergían ricos y pobres, blancos e indios, limosneros, léperos, vendedores y artistas con una algarabía que se infiltraba en todos los espacios sociales. Todos esos espacios estaban destinados a diferentes tipos de diversiones como maromas, volantines, equilibrios, volteos, voladores, columpios, canto, gran jamaica, gallos, animales exóticos, fuegos ilíricos, mujeres y niños deformes, máquinas de hombre invisible que representaban espectáculos callejeros del agrado del pueblo.

Los espectáculos de títeres se encuentran entre los primeros que se presentaron en la Nueva España; su actividad se menciona ya desde 1524, y durante los tres siglos virreinales tuvieron un amplio campo de desarrollo. Los grupos que presentaban títeres o marionetas eran también itinerantes y recorrían constantemente las ciudades y pueblos del virreinato. Actuaban en ferias y mercados, patios de mesones, casas particulares, plazas y calles; en general, en cualquier parte donde pudieran montar su teatrillo, al que también se le llamaba “Máquina Real”.

Algunos grupos alternaban las llamadas “comedias de muñecos” con “comedias de personas” y presentaban pantomimas y comedias profanas o con temas religiosos. Con estas últimas, y con “retablos” y “nacimientos” se insertaban en las fiestas religiosas de las ciudades y pueblos que visitaban.¹

A pesar del gusto que el pueblo manifestaba por esta forma de expresión artística las condiciones para sus representaciones eran muy difíciles, ya que tenían que vérselas con los administradores del Hospital Real de Naturales que gozaba del monopolio de los espectáculos en la capital. A las mejores compañías de títeres o de “Maromas y Volatines” se les permitía presentarse en el Coliseo durante la Cuaresma, cuando la compañía regular se encontraba inactiva, pero a las demás se les prohibía actuar dentro de la capital, pues se temía que sus espectáculos quitasen público al Coliseo.

Este fue uno de los principales obstáculos con el cual el teatro de títeres se enfrentó, pero seguidamente apareció otro más difícil aún de resolver; fueron catalogados como excesos que dañaban la moral del pueblo, lo que provocó y obligó a las autoridades virreinales a prohibirlas. “Las primeras víctimas fueron las comedias de muñecos, y luego las maromas y los volantines”.²

Aún así los espectáculos de títeres, o “Máquina Real”, podían efectuarse también a domicilio. En las actas del Archivo General de la Nación está consignado que en el año de 1705, “un herrero español, llamado Tomás, ofreció una fiesta con motivo del día de San Nicolás Tolentino, durante la cual “un mestizo” ejecutó actos de prestidigitación o “juego de manos” y “luego jugó títeres” delante de una sábana, sobre una mesa cubierta con un mantel. Un testigo declaró que dicho titiritero “los anda jugando vulgarmente en las casas”.³

Numerosos documentos muestran que en todas las clases sociales se acostumbraba incluir espectáculos en las fiestas particulares, ya fueran con profesionales —si podían pagarlos—, o con entremeses, coloquios y otros “juguetes” actuados por los dueños de la casa y sus vecinos y amigos. También los aristócratas, y hasta los mismos virreyes, lo hacían. En 1715, el titiritero Gabriel Ángel Carrillo, al solicitar licencia al Virrey Duque de Linares, le recordó que ya habían actuado ante él:

“Digo, que para poder alimentarme y a mi mujer e hijos, he ocupándome en el ejercicio de la Máquina Real de comedias de muñecos, ocupación honesta como es notorio a Vuestra Excelencia, que ha gustado de ella...”⁴

En las plazas de provincia, la competencia parece haber sido feroz, pues los titiriteros y otros grupos ambulantes trataban de monopolizarlas, solicitando la facultad de impedir que artistas de su misma especialidad pudiesen presentarse al mismo tiempo que ellos. Con frecuencia los virreyes accedían a ello, como en 1716, cuando el Duque de Linares concedió licencia al mismo titiritero bajo estos términos:

“...concedo licencia al dicho Gabriel Ángel Carrillo para que, así en esta Ciudad como en todas las jurisdicciones de mi gobernación, pueda jugar la diversión de comedia de muñecos sin que en ello se le ponga embarazo ni impedimento alguno por las Justicias y personas de cualesquier estado que sean, y le concedo la facultad para que pueda impedir el que otro lo haga”.⁵

Por otra parte, como los espectáculos de títeres no eran —como hoy— sólo para público infantil, en ellos a menudo se buscaba la risa ridiculizando a las autoridades civiles y —más frecuentemente— a las eclesiásticas. Por ello, Iglesia e Inquisición estaban también atentas al contenido de las comedias “de muñecos”, a lo que se decía y se cantaba en los entremeses y coplas y hasta al vestuario portado por títeres y marionetas. La mirada de los inquisidores novohispanos, siempre atentos a perseguir cualquier falta a la moral o desviación de la ortodoxia religiosa, cayó en 1715 sobre un humilde grupo mixto, de maromeros y titiriteros —encabezado por un español y un mestizo—, y resultó en la condena y quema de uno de sus muñecos que salió vestido de fraile, ordenada por el padre guardián del Convento de San Juan Bautista de Metepec, quien fungía además como calificador del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.⁶

El asunto que presentaron parece haber sido bien sencillo, incluso ingenuo: durante una corrida de toros, uno de los muñecos sufría una cornada, después de lo cual “sacaron uno en forma y traje de religioso” para confesar al herido. El cura denunciante informó a sus superiores de la capital que, al terminar la función, les reprendió, y amonestó severamente, previniéndoles no abusasen más de cosas tan sagradas, quitándoles el muñeco y mandándolo quemar, encargándoles advirtiesen lo mismo a los de su oficio, en semejantes, y perniciosos abusos, a [lo] que condescendieron con toda humildad, y protestando su ejecución en lo que se les mandaba, advertidos que, si volviesen a incurrir en dichos abusos, serían castigados por el Santo Tribunal de la Inquisición.⁷

¹ Ramos Smith, Maya, *Expresiones artísticas callejeras, tres ejemplos de tres siglos* en expresiones artísticas callejeras. mht.

² *Ibid.*, p. 100.

³ AGN, Inquisición, V. 722, Expedientes, 5. ff. 193 – 194 r.

⁴ AGN, General de parte, V. 23. Exp. 302, f. 218r.

⁵ AGN, General de parte, V. 24. Exp. 1, f. 1r.

⁶ Ramos Smith, *Expresiones artísticas callejeras... op cit.*

⁷ AGN, Inquisición, V. 759. f. 729.

PUPPETRY INTERNATIONAL

In Mexico City, in the year 1860, puppet theatre had not yet reached the level of institutional art. However, the puppeteers continued to struggle to be recognized, in order to access the main square plazas of the city at the same level of its "other brother, the classic theatre." They continued their work under tarps on a smaller scale, including the areas surrounding the city, such as alleyways and empty streets. The authorities continued exercising censorship, tarnishing the shows' themes as morally dangerous and politically sensitive.

To counteract censorship, the Mexican puppeteers were able to create a solid society. This would establish the basis for continuity and puppet history. To achieve their goals, these young entrepreneurs decided to lower show prices, pay taxes, establish order, and even add security if necessary.

Like other parts of the world in past decades, the beginning of popular theatres influenced Mexico's public life, creating a necessary counterpoint of visual and cultural expressions promoted by their establishment.

Fortunately for the puppet companies, the logic changed drastically toward the second half of the nineteenth century. The republican takeover eliminated the remains of the previous vicereignty and delineated, in cultural terms, a different destiny for the country.

The puppet acts in Mexico that had been condemned for more than a century got a new lease on life in the second half of the nineteenth century. Puppets became a valuable asset of republican life; it was one of the first cultural expressions that was passed on to the new nation as it reinvented itself.

Among many puppeteers in the era, the Aranda brothers stood out for their artistic creations, in the year 1835, in Huamantla, Tlaxcala (far from Mexico City), with small handcrafted puppets. By the year 1880, the works of the family got stronger and stood out for being the best in the country under the direction of Leandro Rosete Aranda, who changed the name of the company to "Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda" (Rosete Aranda Mexican National Enterprises of Automated Puppets). With the artistic quality, he received collaborated assistance to write the history of 5,107 stringed puppets as well as a dramatic presentation of 250 works of art throughout three generations, 107 years old. In the end, the brilliance of the enterprises decayed. Years later, Carlos Espinal Vallejo re-showcased the puppet collection in post-revolutionary Mexican life.



5. LOLA CUETO, FRANCISCA CHÁVEZ AND ROBERTO LAGO, AND CREW, CAMPAIGN AGAINST ILLITERACY, 1946

6. THEATER RIN-RIN, "THE WINTER OF THE ANIMALS," 1934

PHOTOS 1, 2, 3, 5, 6- PROPERTY OF DOLORES VELÁZQUEZ DE CUETO

7. TOURING THEATER GILBERTO RAMÍREZ ALVARADO (DON FERRUCCO) FOR THE DEPARTMENT FOR SOCIAL ACTION OF THE FEDERAL DISTRICT GOVERNMENT c. 1940-1950

PHOTO 7- PROPERTY OF ROBERTO LAGO SALCEDO

8. PROGRAM FOR THEATER FRIJOLITO, UNDER THE BIG TOP "TITIRIGLOBO" (PUPPET WORLD), 1984

Las comedias de títeres, aunque parecían incapaces de turbar de modo alguno el buen orden de la sociedad, resultaron, a pesar de eso, más problemáticas para las autoridades que las maromas.

“A primera vista, ¿qué más inofensivo que esos muñecos, movidos a menudo por manos de mujeres, a veces por las de indios? Pero dentro de las accesorias, a salvo de las miradas de los molestos jueces y alcaldes de barrio, la diversión empezaba a manifestarse plenamente.”⁸

Ya en décadas siguientes las administraciones fueron más tolerantes con estas manifestaciones artísticas, ya que se dieron cuenta de que si se reprimía con demasiado rigor el regocijo del pueblo en las calles, éste organizaría fiestas dentro de sus casas que resultaban mucho más difíciles de vigilar y controlar eficazmente, por lo que optaron por volver a permitir los espectáculos callejeros.

A inicios del siglo XIX, los titiriteros se establecieron en la ciudad y pasaron a ser parte de la misma. Los jacalones y manteadas dieron paso a la carpa –tal como se conoce ahora- y a pequeños espacios donde era más cómodo disfrutar de sus actividades artísticas. Sus nuevos repertorios eran la atracción de chicos y grandes.

En la ciudad de México, en el año de 1860, el teatro de títeres todavía no alcanzaba la categoría de un arte con reconocido institucionalmente, pero los titiriteros siguieron luchando para que su trabajo fuera reconocido y se les permitiera tener acceso a espacios en el primer cuadro de la ciudad en los mismos términos que a “su hermano mayor, el teatro”. Continuaron con su labor en pequeños locales o en minúsculas “carpas o manteadas”, jacalones, salones o teatros provisionales, patios, palenques, circos y otros espacios alrededor de la ciudad, y aun en calles y callejones del centro, aún así la autoridad continuó ejerciendo la censura y tildando la temática de sus obras como peligrosa para la moral y la política establecida.

Para debilitar la censura, los titiriteros mexicanos lograron crear un sociedad muy sólida que sentaría las bases de la continuidad y la memoria del arte de los títeres: Soledad Aycardo con sus marionetas de Juan Panadero, La muerte torera, don Ferruco y el Negrito poeta; José Espino, Julio Guillé quien logró tener un local para establecer un teatro al estilo de las marionetas de París; don José Guadalupe de Terán, Eugenio Bridati, Juan Rolet, Luis Guzmán, Francisco Cabala, Fernando Campusano, Vicente Chavarría, Vicente Aduna, el Teatro Juanjuanillo y la Cía. del Señor Omarini, entre muchos. Para lograr su cometido, estos incipientes empresarios plantearon bajar precios, pagar contribuciones, guardar el orden y hasta pagar una fuerza armada para la seguridad, si fuese necesario.

El trabajo y el compromiso de los mismos cobró eco en la sociedad que noche a noche concurrió y llenó sus pequeños foros. Como en otras partes del mundo y en todas las épocas, los teatros de origen popular terminaban por imponer su influencia en la vida pública de México, creando un necesario contrapunto a la visión y las expresiones de la cultura promovida desde el poder.

Afortunadamente para las compañías de muñecos, el panorama cambió radicalmente hacia la segunda mitad del siglo XIX. El triunfo republicano que pretendió acabar con los vestigios del virreinato, trazó, en el ámbito de la cultura, un rumbo distinto para el país. La élite liberal que tomó las riendas de la reconstrucción nacional vio en las artes populares y en las diversiones callejeras una forma de exaltar los ideales nacionalistas y patrióticos del México Nuevo.⁹

⁸ Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?: Diversiones públicas o vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, FCE, 1987, p. 224.

⁹ *Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900 – 1961)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho,

Ideólogos como Manuel Altamirano, estaban convencidos de la urgencia de voltear la mirada hacia nosotros mismos; robustecernos artística y culturalmente con aquellas manifestaciones que nos conferían una fisonomía muy propia. Ésta era la consigna; la búsqueda de la originalidad y la autonomía, y al mismo tiempo el gran motivo para la concordia y la tan ansiada Unidad Nacional.¹⁰ El espectáculo de los títeres en México que por más de un siglo fue condenado, tuvo su apogeo en esta segunda mitad del siglo XIX. Los títeres se convirtieron en baluarte de la vida republicana, fueron de los primeros brotes culturales que dotaban al naciente país de una fisonomía propia e intransferible.

Efectivamente, como lo predicara Altamirano, la sociedad mexicana de aquel entonces, aunque muy heterogénea y padeciendo agudos contrastes económicos, se entregó por igual a la vida republicana. Ferias, bailes, fiestas cívicas y religiosas se reprodujeron en todos los estratos sociales y ya sin la tutela persistente del Estado. En lo que se refiere al espectáculo de maromas y de títeres estos se fueron estructurando en consonancia con la doctrina conciliatoria y el espíritu nacionalista de la época. La apertura hacia este tipo de manifestaciones generó buenos frutos.

De entre los muchos titiriteros que surgieron en esta época, sobresale el nombre de los hermanos Aranda, quienes inician su quehacer artístico en el año de 1835 en la ciudad de Huamantla, Tlaxcala -lejos de la ciudad de México-, con pequeños muñecos de construcción artesanal. Para el año de 1880 el trabajo de la familia se fortalece y se destaca por ser la mejor del país bajo la dirección de Leandro Rosete Aranda quien eleva el nombre de la compañía a *Empresa Nacional Mexicana de Automatas Rosete Aranda*. Con la calidad artística de su producción colaboraron a escribir la historia de las marionetas de hilos con más de 5107 títeres y una producción dramática de 250 obras a través de tres generaciones durante 107 años.

Posteriormente el linaje de esta empresa recayó, años más tarde y en otro contexto de nuestro devenir histórico, en manos de Carlos Espinal Vallejo, único capaz de resucitarlos e insertarlos a los vaivenes del México post revolucionario.

En lo que a los títeres se refiere, la técnica artesanal y el estilo realista que tanto cautivó al público de los Rosete Aranda se fue diluyendo frente a un nuevo esquema de producción en el que la creación en serie y el uso nuevas tecnologías reproducían un espectáculo menos localista, con parámetros más cosmopolitas y universales. La habilidad empresarial y creativa de Espinal le permitió renovar el espectáculo, incorporando una serie de novedades técnicas como lámparas incandescentes así como sofisticados aparatos de óptica y de sonido, por mencionar algunos. Tecnología, que no sólo resolvió los problemas cotidianos de realización, sino que, a la larga, modificó la estética de los títeres. Carlos Espinal fue el heredero legítimo de un arte que representó toda una época: los títeres, muñecos de hilo o autómatas como se les conocía en su tiempo.¹¹

Investigación de Francisca Miranda Silva. “Larga vida a los Rosete Aranda: Carlos V. Espinal toma la estafeta”, (introd.) Berlanga Griselda, México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.

¹⁰ *Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900 – 1961)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva. “De la producción artesanal al uso de la tecnología”, (introd.) Berlanga Griselda, México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.

¹¹ *Idem. Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900 – 1961)*... “De la producción artesanal al uso de la tecnología”, (introd.) Berlanga Griselda, México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.

Concerning the puppets, the handcrafted and realistic style, which captivated the Rosete Aranda's audience, began fading when faced with the new production technology. Performances with broader meaning and more universal themes expanded the locals' perceptions. Carlos Espinal suddenly inherited the art that represented one era: "muñecos de hilo o autómatas" (the automated and string puppets) as they were known.

By 1900, the popularity of puppetry, which had been on the rise, began to decline. The repertoire's characteristic originality wandered, lost in repetitive picturesque allusions. No new ideas were generated nor were visible on the horizon. Other manipulators or employers, in addition to the Rosete Aranda, brought new energy to the puppet show. At the same time, imitators proliferated, who copied these larger companies and used their names or even posed as them as a way of ensuring success.

In the 20th century, puppeteer Julián Gumi from Catalonia, Spain, suddenly appeared. In 1906, he was using sleeved hand puppets that differed from the French version. It wasn't until 1929 that a true movement of guiñol (hand in head) theatre was initiated, which even today informs much of puppetry.

New groups that made presentations with the guiñol techniques were the Theater Periquillo and La Casa del estudiante indígena, under the management of Bernardo Ortiz de Montellano and the collaboration of de Julio Castellanos and Juan Guerrero. These men became an active part of the educational history of the nation and made possible the new era of the "teatro guiñol" in México. The group theme was about health and alcoholism. It gave presentations in streets, parks and gardens in the Mexican cities as a part of popular theatrical activities, organized by the newly created Dirección de Acción Social of D.D.F.

Together with the Theater Periquillo was the other new project sponsored by S.E.P. under the supervision of Ezequiel Padilla, Secretary of Public Education and Fine Arts, and Ortiz de Montellano as coordinator for La Casa del estudiante indígena. The main target for the new project was "to instruct the country- and farm-kids" through the recovery of indigenous legends and myths, and the promotion of theatrical scripts made by the same native students. This was part of a search for a true national identity through the indigenous roots long subjacent to the dominant Hispanic culture, and their subsequent incorporation into contemporary society and its cultural life.



TEATRO GUIÑOL DE BELLAS ARTES (FINE ARTS GUIGNOL THEATER):

- 9. MAMÁ FROG
- 10. KING VENTRIPÓN

COLLECTION CARLOS V. ESPINAL:

- 11. SKELETON BULLFIGHTER
- 12. DEVIL
- 13. SKELETON ON A BICYCLE

Para 1900 el auge de los títeres comenzaba a declinar. El repertorio perdía originalidad y se extraviaba en alusiones pintorescas repetitivas; no se generaron nuevas ideas ni tampoco surgieron, en lo inmediato, otros movilizadores o empresarios, además de los Rosete Aranda, que le dieran nuevos bríos al espectáculo; por el contrario, proliferaron los imitadores, 24 que no sólo copiaban los cuadros de éstos, sino que utilizaban el nombre o se hacían pasar por ellos para asegurarse el éxito.

Ya en el siglo XX apareció un fugaz resurgimiento de esta actividad con la presencia en 1906 del titiritero catalán Julián Gumi, quien empleaba muñecos de funda un tanto diferentes de la versión francesa. Con todo, no fue hasta 1929 que dio inicio un verdadero movimiento de teatro guiñol que dejó una escuela de la que hoy día se nutren gran parte de los grupos de teatro de muñecos.

Los nuevos grupos que inician sus presentaciones con la técnica de guiñol están: el Teatro del Periquillo y la Casa del estudiante indígena. Estos dos nuevos proyectos corren a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano y la colaboración de Julio Castellanos y Juan Guerrero, quienes participan en la historia educativa del país y abren la brecha para el nacimiento de la época del teatro guiñol en México. Los personajes principales del Teatro del Periquillo fueron “Mamerto” “Mutt” y “Jeff”, -sacados de las tiras cómicas dominicales-. El trabajo del grupo estaba centrado en la manejo de temáticas dirigidas a la higiene y el alcoholismo. Se presentó en plazas, parques y jardines de la ciudad de México como parte de las actividades de teatro popular organizadas por la recién creada Dirección de Acción Social del DDF.

A la par del Teatro del Periquillo nace otro proyecto patrocinado por la SEP, supervisado por Ezequiel Padilla, secretario de Educación Pública y Bellas Artes y coordinado por Ortiz de Montellano “La casa del estudiante indígena”; El objetivo principal de su creación fue “educar a la niñez campesina o pueblerina” mediante el rescate de leyendas y mitos indígenas, así como la producción de textos teatrales escritos por los mismos estudiantes, contribuyendo a la búsqueda de una verdadera identidad nacional a través del indigenismo subyacente en una cultura aparentemente española e incorporarlos a la vida social y cultural del país y cumplir con un proyecto de Nación. El proyecto se mantuvo vigente hasta que el secretario de la SEP, José Vasconcelos deja su administración.

En las décadas de los 40 y 50s, aparece otro personaje muy importante en la vida títere mexicana; Gilberto Ramírez Alvarado “don Ferruco” con su títere más famoso “Ferruco Temboruco Piripitín” y su grupo ambulante de teatro guiñol. Su labor se destaca por la amplia labor didáctica en escuelas, mercados y plazas públicas. Contratado por la Dirección de Acción Social del DDF, propagó la posición del gobierno frente al conflicto bélico mundial, por lo que fue rebautizado como teatro de marionetas para la defensa. En una de sus obras titulada *Los acaparadores*, el personaje de don Ferruco, se presentaba así:

“Yo soy don Ferruco de acá de este teatro, de acá de este teatro puro mexicano y aunque ustedes me crean un muñeco, yo les aseguro que soy un ser humano. Ataco a la quinta columna traidora, combato a los nazis acaparadores, yo soy el azote de los hambreadotes, porque todos son traidores”.¹²

¹² <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2010/01/d.html>

Con estos nuevos proyectos y creadores escénicos, el teatro de títeres tomó un nuevo respiro dando paso a otras actividades promovidas por la SEP e Instituciones culturales como el Instituto Nacional de Bellas Artes. Así nació el teatro guiñol de Bellas Artes con los grupos Comino, Nahuatl y Periquito y sus fundadores: Roberto Lago, Graciela Amador, Lola Cueto, Angelina Beloff, Enrique Assad, Germán Cueto, Loló Alva de la Canal, Germán List Arzubide y Leopoldo Méndez, quienes realizaron una función didáctica y pedagógica en misiones culturales donde se mezcló los conocimientos y las tendencias artísticas e ideológicas de la nueva sociedad mexicana. Fue un momento en donde se entendió la importancia de unir dos conceptos que siempre se habían contemplado de forma separada: educación y cultura, los cuales cumplirían con el objetivo de definir y reforzar la identidad nacional.

Cerraron este movimiento del teatro guiñol Crefalito, Teatro Petul, Teatro Guignol Sanitario y los grupos de Bellas Artes: Chapulín, Frijolito, Piruleque, Chipote, Colibrí y Frijolito hasta la década de los años ochentas. Estos últimos estuvieron dirigidos por grandes titiriteros como: Cuca Ramírez, Ramón y Rosa María Alva Hernández, Norma Ramírez Rodríguez, Alicia Hernández, José Mercedes Díaz Núñez, Lucrecia González Valiente, Jesús Calzada y Alicia Hernández Miranda entre muchos, trabajando hasta el año de 1985.

La Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes fue un momento muy importante en la historia de los muñecos animados, porque generó y abrigó a una gran cantidad de artistas provenientes de varias disciplinas que lograron aportar a la historia del teatro de títeres mexicano una serie de elementos nuevos y de gran valor para las generaciones futuras de titiriteros.

Entre los aportes de esta generación podemos mencionar la creación de muñecos animados de tipo mixto, la creación de la primera Escuela de Teatro Guiñol del país; el diseño y construcción del primer teatro portátil montable y desmontable de Ramón Alva de la Canal, y la carpa ambulante (teatro carpa para actores); la creación de teatros de guiñol propio en los jardines de niños; la fundación del Laboratorio Teatral y la publicación en este organismo de un folleto con cinco comedias de cuentos rusos más 25 cuentos, titulado: *Tres comedias infantiles para teatro guiñol*, con un contenido revolucionario, de Germán List Arzubide; la edición de los libros: *Teatro guiñol* de Germán List Arzubide, *Teatro mexicano de muñecos: 25 piezas de teatro guiñol*, de Armando de María y Campos, *Teatro guiñol mexicano* de Roberto Lago y *Muñecos animados: Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, de Angelina Beloff; más de 250 obras de repertorio; doce acervos documentales propiedad de familiares, amigos e instituciones; y la parte más evidente, más de mil muñecos guiñol construidos con tzompantle y medias.¹³

Durante las décadas siguientes el teatro guignol estuvo ligado a las actividades institucionales, particularmente del INBA. Durante los 70's, la Dirección de Teatro Infantil de dicho Instituto inauguró el Titiriglobo, carpa diseñada con la finalidad de desarrollar temporadas de teatro guignol, entre las cuales tuvo especial importancia la que

¹³ *Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes (1932 – 1965)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva. “Época de oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes”, (introd.) Francisca Miranda Silva, México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2005.

In the decades of the forties and the fifties, there appeared a new artist with a new very important character: Gilberto Ramirez Alvarado and his puppet, the famous "Ferruco Temboruco Piripitún" and his traveling group of guiñol theater. Their school presentations were didactic and favored labor. Shows for the general public were educational as well. Hired by the Dirección de Acción Social del D.D.F., it promoted the government political view of World War II, and was renamed Puppet Theater for the Defense.

With the new productions and scenic designers, puppet theaters took a new breath and gave an opportunity to the activities promoted by S.E.P. and the cultural institutions like the I.N.B.A. Those were the roots of the guiñol theater of Bellas Artes (National Institute of Fine Arts) with the groups of Comino, Nahual, Periquito that served a didactic and pedagogical function and had a mission that promoted the educational, artistic and ideological tendencies of the new Mexican society. A moment had arrived when two concepts that had always been distinct—education and culture—were united as a way of defining and reinforcing national identity.

The final curtain closed on the teatro guiñol. Crefalito, Teatro Petul, Teatro Guiñol Sanitario and the groups of the INBA (Chapulín, Frijolito, Piruleque, Chipote, and Colibrí y Frijolito) were working even as recently as 1985. In its final decades, the guiñol theater developed in tandem with institutional activities particular to the INBA. Throughout the seventies, the INBA create the Titiriglobo—a tent designed to develop a guiñol theater season. The important achievements of Titiriglobo ended by reviving the company of Rosete Aranda, though the Titiriglobo itself faded in the eighties.

In the twenty-first century, after 200 years of Mexican independence, we can see the historical legacy that all those artistic families and groups have left to all the new puppeteers, organizations, and institutions that still work to create puppet theater. All of them create new techniques and productions throughout the Mexican republic with their nomadic puppet theaters, showing up in tents, church entrances, homes and theaters, presenting scripts of historical characters, fantasy, optical illusion and variety for the enjoyment of the young and old, just as their predecessors did.

BIBLIOGRAPHY AND MORE IMAGES ON P 52

Francisca Miranda Silva is originally from Nicaragua but now lives in México. She is a writer and researcher who specializes in puppetry.

14. LEANDRO ROSETE TOURING THE U. S. WITH MUSICIANS
PHOTO: DANIEL ALVA AND FAMILY, TOLUCA, MÉXICO
PROPERTY OF ARMANDO DE MARIA AND CAMPOS

15. BIG TENT THEATER, COMPANY OF "AUTOMATA," ROSETE ARANDA,
PROPERTY OF CARLOS V. ESPINAL AND FAMILY

COMPANY DON CARLOS V. ESPINAL
16. DON CARLOS V. ESPINAL AND FAMILY
17. COMPANY MEMBERS



14



15



16



17

significó la reactivación de la compañía Rosete Aranda. Sin embargo, a partir de 1985 desapareció el Titiriglobo y las actividades de teatro guignol asumieron un carácter más independiente. En esta nueva tendencia han tenido particular importancia la creación de diversas asociaciones de titiriteros, entre las que se encuentran la UNTAC, en 1977, y la UNIMA, México, a principios de los 80's. En la actualidad funcionan numerosos grupos de teatro guiñol así como titiriteros independientes, entre los que destacan Carlos Converso, Baúl teatro, Mojiganga Arte escénico, Mijail Vasiliev, Hugo Hiriart, Serendipity, Teatro Muf, Marionetas de la Esquina, Teatro Mito, Merequetengue, la bruja, etc. Las variantes que desarrollan van desde el teatro de sombras hasta la manipulación de muñecos de funda, de hilos, y el manejo de artefactos diversos.

A la luz del siglo XXI, y a doscientos años de independencia de México, se puede decir que todos estos creadores, familias y grupos han dejado un legado histórico a todos aquellos nuevos titiriteros que siguen trabajando en pro del arte títere. Todos ellos han inventado nuevas técnicas y producciones en toda la República Mexicana con sus muñecos trashumantes, exhibiéndose en carpas, atrios de iglesias, casas y teatros, ya sea con obras de la vida real, de fantasía, de ilusiones ópticas y de variedad para el deleite de pequeños y grandes, como lo hicieran sus antecesores en el mundo y en México.

Bibliografía

- Artiles, Freddy, *Títeres: historia, teoría y tradición*, España, Teatro Arbolé, Primera edición, marzo de 1998.
- Baird, Bil, *The art of the Puppet*, New York, the Macmillan Company, 1965.
- Barreiro, Juan José y Marcela Guijosa, *Títeres mexicanos: Memoria y retrato de autómatas, fantoches y otros artistas ambulantes*, México, Grupo Roche-Syntex, Primera edición, 1997.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados: Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, SEP, 1945.
- Böhmer, Günter, *The wonderful world of puppets*, Great Britain, Plays, Inc, First American edition, 1971.
- Cueto, Mireya, *Apuntes sobre la experiencia artística*, CONACULTA, Alas y Raíces a los Niños, Hacia un país de lectores, México, Primera edición, 2001.
- Educación socialista*, México, Colegio de México, 1979.
- Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835 – 1942)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva. México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.
- Franser, Meter, *Punch and Judy*, London, BT. Bastsford Limited, 1970.
- González Dávila, Nadia, *El títere; un teatro vivo*, México, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1993.
- Iglesias Cabrera, Sonia y Guillermo Murray Prisant, *Piel de papel, manos de palo: Historia de los títeres en México*, México, CONACULTA, FONCA, Espasa Calpe, 1995.
- Jurkowski, Henrick, *Hacia un teatro de objetos: consideraciones sobre el teatro de títeres*, Trad. Penny Francis, Bilbao, Centro de documentación de títeres de Bilbao, 1990.
- Lago, Roberto, *Teatro guiñol mexicano*, edición del autor, México, 1980.
- Mcpharlin, Paul, *The puppet Theatre in America a History: 1524 to 1948, with a supplement Puppets in America since 1948* by Marjorie Batchelder Mcpharlin, E.U.A., Plays, Inc., 1949-1969.
- Puck, *el títere y las otras artes. Las marionetas y las Artes Plásticas*, España, Institut Internacional de la Marionette, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989.
- Ramírez Alvarado, Gilberto, *Teatros de títeres para niños de 3 a 80 años, "Don Ferruco"*, México, edición del autor, 1980.
- Reyna Martínez, Francisco Carlos y Laura Elena Román García, *El teatro del periquillo y la Casa del estudiante indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*, México, Tesis de Licenciatura en Literatura dramática y Teatro, UNAM, 2003, pp.162.
- Sierra, Augusto, *Las misiones culturales*, México, UNAM, 1973.
- Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900 – 1961)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva. México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.
- Thomas Y., *The world of Puppets, Hand Puppets, Marionette, Shadow Puppets. From Ancient Egypt to Modern Day America to Malaysia*, New York, Crowell Company establish 1975.
- Vela, Arqueles, *Introducción, organización e interpretación del Teatro de Muñecos "Guignol"*, México, SEP, 1936.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?: Diversiones públicas o vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, FCE, 1987.



Puppets in Mexico and the New Generations

by César Taveras translated by Miguel Trelles

The history of puppets in Mexico can be divided into several major time periods, starting with pre-Hispanic rituals involving clay figures from Teotihuacán and Cacaxtla—mere dolls or figurines to some but already puppets to others. Fray Bernardino de Sahagún, in his book *Historia General de las cosas de la Nueva España*, writes about a person in the main square who “. . . shaking his back pack would call upon those inside . . . then some figures in childlike dress would emerge. They would dance, sing, representing what his heart would dictate. Afterwards they would go back in, placed into the back pack . . . for that, he who brought them out to jump about or represent the gods, was gratified.”

Along with the conquest at the hands of Hernán Cortes, two puppeteers named Pedro López and Manuel Rodríguez arrived, as the conquistador enjoyed that sort of entertainment. Cortes himself asked Charles V to convert the natives and this proselytizing was carried out by staging religious plays with dolls.

In the so-called Colonial era, puppets were employed after a license was obtained to perform with them in yards, house patios; still others were deployed clandestinely and the more fortunate ones appeared in theaters. Representative puppets such as Don Folíás, “el negrito,” and Juan Panadero began to appear.

It is in the XIX century that the representative era of Mexican puppet history begins. The Aranda brothers began exploring this format around 1835 in the city of Tlaxcala. Later on they formed the Rosete Aranda Company, which soon gained popularity and subsequently earned them fame as they toured the Mexican Republic, spending long seasons in theaters all over the capital. By 1900 they reportedly had approximately 5000 puppets.

After the 1909 death of Leandro Rosete, this Company declined until years later, when one of its puppeteers, Carlos Espinal, acquired the name and, until his own demise in 1961, achieved even greater fame under the name “Títeres Rosete Aranda, Empresa de Carlos Espinal.”

In 1929 Bernardo Ortiz, Juan Guerrero and Julio Castellanos started the first puppet theater with glove puppets. The so-called Golden Era of Mexican Guignol Theatre took off in 1931. Then, artists such as Angelina Beloff, Leopoldo Mendez, Juvenal Fernández, Germán List Arzubide, Lola y Germán Cueto, Roberto Lago, and Gilberto Ramirez (Don Ferruco) created a puppet movement employed by literacy and health campaigns. Fine Arts and the Secretary of Education both created companies up until 1965, when a

cycle ended. These are the roots of the current puppeteers.

In the mid-seventies, Mexico hosted a great influx of South American exiles fleeing the numerous military dictatorships taking power in their countries. Among these exiles, a number of puppeteers with a different puppet aesthetic arrived and reinvigorated the national puppet theater. Among the arrivals were Nicolas Loureiro, María Cespedes, Cecilia Andres, Roberto Espina, Carlos Converso, Lucio Espíndola, Claudio Prudhome, and Leonardo Costa.

The drive to become organized took hold at the end of the seventies and the beginning of the eighties, starting with the UMTAC (Unión Mexicana de Titiriteros A.C.), where collaborators such as Virginia Ruano, Roberto Lago, Patricia Ostos, Carlos Converso Leticia Colina and Mireya Cueto edited a bulletin titled “Don folias” and organized a nine-day puppet theater event in Guadalajara, Jalisco. In 1978 this group became consolidated as the “Asociación Civil.”

UNIMA Latin America was created in 1980 and shortly thereafter, in 1981, a constituent congress carried out in Queretaro established the Mexican Center for UNIMA. A Civil Association was formalized in 1983. Its adherents included Lucio Espíndola, Raquel Barcena, Patricia Ostos, and Mireya Cueto, who struggled to project a broader appeal through the creation of new festivals, a dedicated site, governmental support and travel abroad. In almost thirty years there have been multiple meetings of the minds, disagreements, highs and lows, as well as a consolidation of various regional groups in order for puppeteers to obtain support for specific projects in their own states. Throughout this time, organizational cycles as well as members have fluctuated; backing for the institution was not unanimous.

The creation of festivals did spur puppeteer activity, which led to the 1978 creation of the first International Puppet Week. Organized by the IMSS in collaboration with the then active UMTAC, this week later became the permanent IMSS international festival, which lasted until 1992.

The Festival Internacional del Títere de Tlaxcala, celebrating its twenty-fifth anniversary this year, traces its origins to a puppet week first organized by Alejandro Jara and Guadalupe Alemán. In Mexico City, the Muf Festival has taken hold and gradually several festival organizations have become integrated, allowing for Tlaxcalan neighboring states such as Veracruz, Morelos and Hidalgo to host extensions of the Tlaxcalan event.



ROSETES EXPO 1996 PHOTO: ELVIA MANTE

LOS TITERES EN MEXICO Y LAS NUEVAS GENERACIONES

Por César Tavera Z.

La historia de los títeres en México la podemos dividir en varias épocas principales empezando por los ritos prehispánicos con las figurillas de barro articuladas de zonas como Teotihuacán y Cacaxtla que para algunos son meros muñecos y para otros nos representan los títeres, posteriormente es documentado por Fray Bernardino de Sahagún en su libro Historia General de las cosas de la Nueva España cuando nos comenta en su obra de aquel que en la plaza de los reyes remecía su morral y llamaba a los que estaban dentro... luego van saliendo los unos como niños bien ataviados. Bailan, cantan representan lo que determina su corazón de él. Luego van entrando, se colocan de nuevo en el morral... por esto se gratificaba a aquel que se llama el que hace salir, saltar o representar a los dioses “

Llega la conquista a manos de Hernán Cortés y junto a él los titiriteros Pedro López y Manuel Rodríguez, ya que al conquistador le gustaba mucho esta clase de diversión. El mismo Cortés le pide a Carlos V la evangelización de los naturales y mediante la presentación de pastorelas y autos sacramentales con muñecos se lleva a cabo esta labor de evangelización.

En la época denominada La colonia los títeres se siguieron representando pidiendo licencias, en corrales, patios de casas, otros más en forma clandestina y algunos más afortunados en teatros, empiezan a surgir títeres representativos como don folias, el negro y Juan Panadero.

Es en el siglo XIX cuando se llega a una época representativa de la historia mexicana de los títeres, es en 1835 con los primeros pasos de los hermanos Aranda en la ciudad de Tlaxcala incursionando en esta disciplina y años después se conforma oficialmente la compañía Rosete Aranda logrando tener una gran popularidad que posteriormente les crea una fama por sus representaciones y organización, viajando por la república mexicana teniendo temporadas largas en teatros de la capital y para 1900 tenían una cantidad aproximada de 5000 marionetas.

Al morir Leandro Rosete en 1909 empieza a declinar esta compañía y años más tarde se vende el nombre de la razón social a Carlos Espinal que ya antes trabajaba con sus carpas y títeres haciendo aún más grande la fama con el nombre de Títeres Rosete Aranda, empresa de Carlos Espinal, cosa que sucede hasta su muerte en 1961.

En 1929 se empezó con el primer teatro de títeres de guante con Bernardo Ortiz, Juan Guerrero, Julio Castellanos y a partir de 1931 es la llamada Época de Oro del teatro guiñol mexicano ya que con la iniciativa de artistas como Angelina Beloff, Leopoldo Méndez, Juvenal Fernández, German list Arzubide, Lola y Germán Cueto, Roberto Lago, Gilberto Ramírez “Don Ferruco”, entre muchos otros se crea un movimiento usándose el títere en campañas de alfabetización y de salud. Bellas Artes crea compañías y surgen otras en la secretaría de Educación esto hasta 1965 que termina el ciclo. Estas son las raíces de títeres actuales.

A mediados de la década de los setentas, México recibe a gran cantidad de artistas sudamericanos exiliados debido a las dictaduras militares que imperaban en esos países, llegan títeres con otras estéticas que impulsan el teatro de títeres, entre otros podemos mencionar a Nicolás Loureiro, María Cespedes, Cecilia Andrés, Roberto Espina, Carlos Converso, Lucio Espíndola, Claudio Prudhome, Leonardo Kosta.

El afán de organizarse se da a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta primero con el intento del UMTAC (Unión Mexicana de títeres A.C.) donde colaboraba Virginia Ruano, Roberto Lago, Patricia Ostos, Carlos Converso Leticia Colina, Mireya Cueto, editando un boletín llamado Don folias y organizando nueve jornadas del teatro de títeres que realizaron en 1977 en Guadalajara, Jalisco. En 1978 se consolidan como Asociación Civil.

En 1980 se crea Unima Latinoamérica y posteriormente en 1981 se crea el centro mexicano de la Unima con un congreso constituyente efectuado en la ciudad de Querétaro, es hasta 1983 cuando se conforma como A.C. entre los iniciadores están Lucio Espíndola, Raquel Barcena, Patricia Ostos, Mireya Cueto que lucharon por ver logros en esos años mediante la formación de nuevos festivales, buscar el tener un local propio, conseguir apoyo de autoridades y llevar representaciones al extranjero. En estos casi 30 años ha habido múltiples encuentros y desencuentros, altas y bajas, se ha buscado la conformación de regiones para que los títeres en sus propios estados encuentren apoyo a proyectos específicos. En todo este tiempo como todo ciclo de organización los miembros son fluctuantes y no todos apoyan en la organización.

La creación de festivales hizo que la actividad de los títeres se viera animada así en 1978 se crea la primera semana Internacional de Títeres organizada por el IMSS en colaboración con la entonces UMTAC, esta semana fue después el festival internacional del IMSS con permanencia hasta 1992.

En Tlaxcala se empieza la semana del títere organizada por Alejandro Jara y Guadalupe Aleman origen del Festival Internacional del Títere de Tlaxcala que este año 2010 llega a su XXV aniversario. En la ciudad de México se organiza el Festival Muf y poco a poco se van integrando diversos esfuerzos de organización de festivales, estados cercanos a Tlaxcala hacen extensiones a este festival como Veracruz, Morelos e Hidalgo.

En 1993 se empieza a organizar en Monterrey, N.L. el Festival de Títeres que lleva ya XVII ediciones, en el 97 surge en Sinaloa el festival que toma el nombre de uno de los títeres más emblemáticos de la región: Don Pedro Carreón, el grupo Marionetas de la esquina organiza el festival Titerías en el 2003 primero en Guanajuato y posteriormente se ha trasladado a la capital, Festival de los muñecos en Jalisco, Festival de San Miguel Allende, Festival de Chihuahua, Festiterando en la ciudad de México,

In 1993, the Festibaúl de Títeres was first organized in Monterrey. This festival has already been held twelve times. Sinaloa witnessed the emergence of a new festival in 1997, named after one of the region's most emblematic puppeteers: Don Pedro Carreón. The group, Marionetas de la Esquina organized the Titerías Festival in 2003, the first of its kind in Guanajuato, and later moved to the capital. Other recent festivals worthy of note are: Festín de los muñecos in Jalisco, Festival de San Miguel Alende, Festival de Chihuahua, Festiterando Mexico City, Festival Nacional de Morelia. Each year the same puppeteers compete to organize their own festivals.

Adultiteres, a festival organized by Francisco Beverido exclusively for an adult public, deserves to be singled out.

Regarding the spaces dedicated exclusively to puppets, the venues have been scarce, most notably Titiriglobo, an INBA space located in the forest at Chapultepec, which operated briefly during the 1970s.

In Mérida, Yucatan, the little theater Pedrito constitutes the reference point for Yucatecan puppets. Run by the Titeradas group since 1972, even scant support has not managed to close this small theater, which continues operating intermittently to this day, thanks to the enthusiasm of its creator Wilberth Herrero.

Museo Nacional del títere opened in 1991. Located in Huamantla, Tlaxcala, this space for puppet preservation has been the site of a festival for many years and constitutes the first museum dedicated to this art in the country.

A second museum opened its doors in Monterrey in 1994 under the management of Baúl Teatro A.C. Referred to as La Casa de los Títeres (The Home of the Puppets), this private space without government subsidies has exhibition halls, a theater, an archive and also serves as the site of the annual puppet festibaúles.

In the mid-nineties, Marionetas de la Esquina opened its Cuernavaca, Morelos installations. They closed after the group relocated to Mexico City. Other groups with sites include La Rana de Guanajuato, which opened a forum for 30 people and which continues despite financial difficulties. Carlos Converso in Xalapa, Veracruz opened the first school for puppeteers: CEAT, AC. This space was run for four years and was forced to shut down when its space was taken over. It has recently obtained support from the state of Veracruz to open a site elsewhere.

Also in Xalapa the Merequetengue group opened a space in 2009. Known as El rincón de los títeres (Puppet Corner), this forty-seat theater carries out Sunday programming.

In the City of Queretaro, Franco Vega created La Car telera space, where puppets

and children's theater are staged. Luz Angelica Colín has carried out various efforts to create a puppet museum in that city, even though the outcome is still pending. The most recent effort is an initiative to create a puppet school in said capital.

In 2008, Heie Boies opened a space in Guanajuato named Casa Simurgh and it continues offering weekend shows. The space exhibits the founder's significant collection of puppets from all over the world.

This year, Marionetas de la Esquina opened a new space in Mexico City, La Casa de la Titería. Other efforts by groups such as Acercarte in Puebla, Contarte in Tlaxcala, and Dragón Rojo in Veracruz have not been successful.

The country boasts 26 publications devoted to dramaturgy, 16 publications devoted to puppets and puppeteer history, and 13 periodicals which include a number dedicated exclusively to puppetry, 12 publications address manipulation techniques, 5 contain essays on the craft, and 3 catalog puppeteers or museums.

Even though the contemporary aesthetic has evolved, techniques have remained pure. String puppets succumbed to gloves, the gloves were overtaken by the *bocones* (big mouths), the black light theater arrived and the shadow theater experimented with changes but continued with shadows. Currently, visibly manipulated table-top shows are on the rise. The actor leaves the *teatrino* (booth), shows him or herself and manipulates the puppets, but narration prevails in many spectacles where it is not clear where the oral narrative begins and where the puppets end.

New generations, fortunate to be able to see so many puppets, stand on the shoulders of this history. They can also experience festivals where national and international projects are performed on stage. These relatively new advantages prove to be a vast improvement over past conditions, where puppet exchanges were jealously guarded affairs due to the necessity of traveling vast distances to meet other groups. With a click of the mouse, the "You Tube generation" can watch, analyze and copy (which, fortunately, does not occur frequently). Small tableaux and simple short stories are the most frequently observed throughout the cities in Mexico.

What has been missing is formal schooling. There have been attempts to establish it, but it usually remains at the course level or diploma program where practice laboratories are a luxury. Institutes for scenic arts in the universities still have not opened their

CONTINUED ON PAGE 52



PRE-COLUMBIAN FIGURES

* Descubrir el hilo negro is a phrase that seems unique to Mexico. While it is used in many contexts, it has its origins in the marionette theater, where to try and "find the black thread" might be seen as exposing the mechanics of the performance—particularly apropos to the plea Mr. Taveras makes, for puppeteers to turn this to their advantage! [Ed.]

Festival nacional de Morelia son de los más recientes y cada año los mismos titiriteros pugnan por lograr organizar sus propios festivales. Mencion aparte merece el festival adultiteros organizado por Francisco Beverido en Jalapa exclusivamente para propuestas dirigidas al público adulto.

En lo relativo a los espacios dedicados exclusivamente para títeres han sido pocos los esfuerzos, enumerando al Titiriglobo un espacio del INBA ubicado en el bosque de Chapultepec que dura poco tiempo a finales de los 70.

En la ciudad de Mérida, Yucatán se crea el teatrillo Pedrito del grupo Titeradas en 1972 y aun con la escasez de apoyo este teatro se ha sostenido hasta nuestros días por el entusiasmo de su creador Wilberth Herrera, cerrando algunas temporadas pero siendo un referente de los títeres yucatecos.

Es en 1991 cuando se abre por vez primera el Museo Nacional del títere ubicado en Huamantla, Tlaxcala espacio de preservación y sede del Festival por muchos años y primer museo dedicado a este arte en el país.

El segundo museo se abre en 1994 en Monterrey bajo la batuta de Baúl Teatro A.C. denominado La Casa de los Títeres y que a la fecha cuenta con salas de exhibición, sala de teatro, centro de documentación y es sede de los festivales anuales de títeres, un espacio totalmente privado sin apoyo gubernamental.

A mediados de los noventa Marionetas de la Esquina abre sus instalaciones en Cuernavaca, Morelos que son cerradas al cambiarse la agrupación a la ciudad de México. Otros grupos que han deseado tener sede ha sido La Rana de Guanajuato que abrió su foro de 30 personas y que tiene problemas para su sostenimiento pero aún así sigue en la lucha. Carlos Converso en Xalapa, Ver. tuvo la iniciativa de abrir la primera escuela de títeres CEAT, AC espacio que duró cuatro años y cerró al pedirle sus instalaciones actualmente ha obtenido un apoyo del estado de Ver. para tener una sede en comodato donde continuará su esfuerzo.

En la misma ciudad de Xalapa el grupo Merequetengue en el 2009 abrió el local para 40 personas el rincón de los títeres donde se programan funciones dominicales.

En la ciudad de Querétaro Franco Vega crea el espacio La Cartelera donde se programan títeres y teatro infantil, Luz Angelica Colín ha emprendido varios esfuerzos para crear un museo de títeres en esa ciudad cosa que aun no se logra. El más reciente caso es la iniciativa de crear una escuela de títeres en esa ciudad.

En el año 2008 Heie Boies en la ciudad de Guanajuato abre su local llamado Casa Simurgh y continúa ofreciendo funciones de fin de semana, ella cuenta con una amplia colección de títeres de varias partes del mundo.

Ahora en este año se ha abierto el más reciente local de Marionetas de la Esquina en la ciudad de México llamado La Casa de la Titería.

Otros esfuerzos que han efectuado son los grupos Acercarte en Puebla, Contarte en Tlaxcala, Dragón Rojo en Veracruz pero son espacios que no han fructificado.

En cuestión de publicaciones editadas en el país se cuentan con 26 dedicadas a dramaturgia, 16 a la historia de los títeres o titirite-

ros, 13 revistas exclusivas o algún número especial dedicado a este arte, 12 de técnicas de manipulación, 5 sobre ensayos de la profesión, y 3 sobre catálogo de títeres o sobre museo.

En la actualidad las estéticas han cambiado las técnicas no permaneces puras, la marioneta de hilos sucumbió ante el guante, el guante es vencido por los bocones, llegó el teatro de luz negra, las sombras vieron los cambios y continuaron en las sombras, en la actualidad proliferan los espectáculos sobre mesa manipulados directamente a la vista. El actor salió del teatrillo, se muestra y manipula pero sobre todo la narratología domina en muchos espectáculos donde no se sabe donde empieza la narración oral y donde terminan los títeres.

Sobre esta historia descansan las nuevas generaciones, generaciones que son afortunadas de poder ver muchos títeres, si quieren, existen festivales donde se aprecian propuestas nacionales e internacionales tienen esa ventaja a diferencia de antaño donde los intercambios títeres eran celosamente guardados y se tenía que viajar muchos kilómetros para acceder a otros grupos. Esta generación "you tube" con un click observa, analiza, y hasta pueden copiar, afortunadamente no sucede con la mayoría, cuadros pequeños, historias sencillas con poca duración es lo que vemos en ciertas ciudades del país.

Ha faltado la escuela formal, ha habido intentos pero solo se queda en los cursos y a lo mucho diplomados y son escasos los laboratorios. Las escuelas superiores de Artes Escénicas en las universidades no han abierto sus aulas aún a los títeres, con excepción en la universidad Veracruzana donde se imparte solo una materia dentro de la carrera. El esfuerzo del laboratorio Titerías quedó trunco al faltar el apoyo gubernamental. Es necesario que los jóvenes aprendan la técnica, pero también es necesario que se lleve a cabo la experimentación usando nuevos materiales, nuevas tendencias, nuevas formas de contar pero siempre conociendo de la historia para no tratar de descubrir el hilo negro sino aprender a bordar con él.

Ha faltado un festival que arriesgue con grupos de directores jóvenes para darle cabida a nuevos rumbos, o quizá han faltado esos jóvenes, son contados, que traten de cambiar la forma de hacer los títeres y sobre todo lo que se quiere contar.

Y al hablar de nuevas generaciones debemos de pensar que lo que necesitamos son también títeres de trayectoria que puedan romper esquemas y cambiar la forma de cómo se está haciendo el trabajo para llegar junto a los jóvenes a nuevas generaciones de propuestas,

Estamos en el tiempo de pasar las estafetas de las compañías familiares y que hacen de todo a las compañías profesionales organizadas que distribuyen tareas y puedan participar en un mercado cada vez más competitivo. Para eso es necesaria continuar con la profesionalización, actualización, disciplina, trabajo y más trabajo

Los jóvenes de edad y los jóvenes de pensamiento tienen la palabra.

César Tavera Z. Es Presidente de Unima-México



Native American Puppetry

by Nancy Lohman Staub

Researchers have discovered that finger, hand, rod, string, body and even found object puppets played varied roles in the religious and social life of some Native American cultures. Historically shamans used masks and puppets to aid their role as liaisons to the spirit world, to influence the spirits, and in some cases, to convey an illusion of magical powers. Puppets continue to appear in some contemporary religious and social ceremonies. Examples of Native American Puppets can be found in several museums including the National Museum of the American Indian (home to the Heye Foundation Collection) in Washington, D.C. and New York City. The Museo Nacional de Antropología in Mexico City, and the Provincial Museum of British Columbia are among the others.

The term Native American refers to the people who migrated to the Americas from Asia across the Bering land bridge during the Ice Age. Archaeologists debate the dates, with the earliest evidence of migrants estimated in a range from 12,000 to 40,000 years ago. The indigenous population has been estimated as high as 90 million in the mid 16th century. By 1990, one census claimed only 2 million and 26.3 million Native Americans lived in North America and Latin America respectively. Europeans discovered over 2000 distinct languages in the Americas, but more than half have disappeared, with many more endangered.

Puppets were documented as early as the 16th century in Mexico among the Mayans and Toltecs. The Hopi of the Southwestern United States, the Kwakiutl and others of the Northwest Coast of North America, and the Yup'ik of western Alaska still perform ceremonies with puppets. There is some evidence of puppetry among the Zuni and Navaho of the Southwest, as well as among select Native American cultures of the Plains and Woodlands of the United States.

In South America, documentation of Native American puppetry is slim. Andreo Rodolfo Sirolli attributed some archaic clay heads from Northwest Argentina as puppets, having observed Indians playing with similar ones on their fingers. He theorized that many clay figures found in South America might have been used as puppets, based on puppet traditions observed in several cultures around the world including Central America and Mexico.

Popol Vuh or *El Libro del Consejo* (The Book of Counsel), a mid-16th century document from the Quiche Mayan culture, includes an allegory describing men as manikins made of wood who had no wisdom in their heads "...before their manufacturers, their builders, their procreators, their animators." Spanish writers in Mexico observed puppetry among native populations as early as the 16th century. Bernal Díaz del Castillo described puppets in his accounting of the Cortés expeditions, *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España* (True History of the Conquest of New Spain, 1632). In his *Historia de las cosas de la Nueva España* (*History of Things of New Spain*), Friar Bernardo de Sahagún, who died in 1590, reported a performance by a Toltec shaman who made a tiny figure dance in the palm of his hand, apparently a success as some of the marketplace crowd were trampled in the rush to see it.

Some bas-relief sculptures depict men that may have been manipulating puppets. A panel from Chinkultic, Chiapis, Mexico (c.800 C.E.) shows a standing man with a doll hanging from his forearm. Alejandro Jara-Villaseñor conjectured that the scene represents puppetry or ventriloquism since there are "speech scrolls" as if the priest were speaking to the onlooker. Jara-Villaseñor also described a fire serpent from the Mexica Aubin Codex (1300-1521 C.E.) as made of feathers and paper, with a tongue that was moved up and down.

Archaeological sites revealed clay dolls with articulated limbs dated as early as 300 C.E. These figures represent Mayan, Totonaca, Teotihuacan, Tlaxcalteca, Cholteca, and Mexica cultures and range from 2 to 20 inches in height. Natural fibers connected the separate limbs, arms and/or legs, to the body. One figure ascribed to the Tonaca Culture has a hole in its head, possibly to insert a cord or rod to manipulate the doll. The movable limbs of these dolls provoked the theory that they were used as puppets in ceremonies, but they could have been simply children's toys.

In the Southwestern United States, the Hopi Indian pueblo dwellers still hold religious ceremonies with masked men personifying kachinas, who are spirits. The men carve dolls representing the kachinas and present them to all women and girls, and very young boys. The dolls, like kachina masks, are made from cottonwood. These dolls are safeguarded, because they bring benefits associated with the kachinas.

There are Hopi puppets, which like the dolls, resemble and retain the essence of kachinas. Examples of this tradition are the Corn Maiden puppets. They are designed to look like the kachina dancer S'alako. Their manipulators hide behind a screen and control the puppets with strings to grind corn in a special ceremony. At one point, the manipulator grabs a brush with his own hands to sweep the stone, but maintains the illusion that the puppet is doing it. The Corn Maiden Puppets are given artificial hearts and are considered to be living and feeling beings. Before each performance, the puppets are renewed and given new hearts.

Because the Hopi are farmers living in an arid climate, they hold a Water Serpent Ceremony, documented as early as 1881, to bring rain. According to the report, the manipulators hid behind a painted screen while poking water serpent hand puppets through holes in it. Kooyemsis (Mudhead Clowns) comically struggled to overcome the serpents. Another type of kachina dancer used one arm to wrestle with a puppet serpent worn on his other arm. A fake arm attached to the serpent completed the illusion. In the Water-Vase Serpent Ceremony, water serpent puppets emerged from pots. Concealed manipulators controlled the puppets by strings hung over rafters as the Mudheads subdued the serpents.

In both the Corn Maiden Ceremony and the Water Serpent Ceremony, sandpiper puppets scurried back and forth along a rod at the top of the screens, controlled by strings. Their heads nodded as if pecking the corn meal fed them by kachina dancers. Reportedly, the puppet ceremonies still take place in the Hopi kivas, which are underground ceremonial chambers.

Títeres Amerindios e Inuit

Nancy Lohman Staub

Los investigadores han descubierto que algunas culturas amerindias hacían desempeñar (quizás incluso ahora) diversos papeles (social, religioso) a los títeres de dedo, de guante, de varilla, de hilo, habitados o compuestos de un objeto. Se sabe que los chamanes usaban máscaras y títeres para comunicarse con los espíritus, con el fin de cambiarlos o mantener la ilusión de sus propios poderes. Podemos ver estos títeres en varios museos estadounidenses, especialmente en la Heye Foundation Collection del Museo Nacional de los Indios Americanos (Washington, D.C. y Nueva York), en el Museo Nacional de Antropología (México) y en el Museo Provincial de la Columbia Británica.

Los amerindios habitaron el continente americano al pasar por las tierras emergentes donde se encuentra actualmente el estrecho de Bering durante la última glaciación (la fecha es polémica: entre 12.000 y 40.000 años, según las tesis). Su población, estimada en 90 millones a mediados del siglo XVI, en la década de 1990 era de solo 2 y 26,3 millones en las partes Norte y Sur del continente, respectivamente. De las aproximadamente 2.000 lenguas que se hablaban al principio, más de la mitad han desaparecido y una proporción todavía mayor está en peligro.

Las fuentes documentales

Las primeras informaciones sobre los títeres mexicanos, mayas y toltecas datan del siglo XVI. En América del Norte, las ceremonias que recurren a los títeres todavía se realizan entre los hopi del Suroeste de los Estados Unidos; entre los kwakiutl de la costa Noroeste; y los inuit de las zonas árticas. También se han encontrado algunos rastros entre los zuñis y los navajos del Suroeste, y en algunas culturas amerindias de los llanos o los woodlands.

En el área de América del Sur, la información es escasa. En base a analogías con otras áreas culturales, especialmente de Mesoamérica, Andreo Rodolfo Sirolli estima que las cabezas de arcilla, arcaicas descubiertas en el Noroeste de Argentina, podrían haber pertenecido a títeres.

El *Popol Vuh* (Libro del Consejo), texto maya-quiché de mediados del siglo XVI, desarrolla una alegoría que describe a los seres humanos como los maniqués de madera, poco inteligentes, “delante de los que los fabricaron, los procrearon y animaron”.

Bernal Díaz del Castillo, conquistador y compañero de Cortés y autor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ofrece las primeras descripciones de los títeres mexicanos. Bernardo de Sahagún (fallecido en 1590) informa sobre un espectáculo de un chamán en un mercado que hacía bailar una pequeña figura en la palma de su mano, con tal éxito que las personas se pisoteaban para verlo.

Algunos bajorrelieves representan a los hombres que probablemente manipulaban los títeres, especialmente el panel de Chinkultic (Chiapas, hacia 800 d. C.), donde un hombre, de pie, sostiene un títere colgado de su antebrazo. La presencia de “filacterias” sugiere, según Alejandro Jara-Villaseñor, que se trataba de un escenario de títeres o ventriloquia, como si el sacerdote hablara con el espectador. El mismo autor describe una serpiente de fuego del Códice Aubin, que parece estar hecha de plumas y papel, con una lengua móvil que podía sacarse y meterse.

Las excavaciones han descubierto muñecos de arcilla articulados de 5 a 50 centímetros de alto que datan de más del 300 d. C., y que pertenecen a las culturas maya, totonaca, de Teotihuacán, tlaxcalteca cholteca y mexicana. Los miembros están articulados al cuerpo a través de fibra natural. Un ejemplar, atribuido a la cultura tonaca, tiene un agujero en la cabeza, tal vez para pasar un hilo o una varilla para poder manipularlo. Como

Marionnettes Amérindiennes et Inuit

Nancy Lohman Staub

Les chercheurs ont découvert que certaines cultures amérindiennes faisaient – et, parfois encore, font – jouer divers rôles (sociaux, religieux) à des marionnettes à doigts, à gaine, à tiges, à fils, habitées ou composées d'un objet. On sait que les chamans employaient des masques et des marionnettes pour entrer en communication avec les esprits, pour les infléchir ou pour entretenir l'illusion sur leurs propres pouvoirs. On peut voir de ces marionnettes dans plusieurs musées américains, notamment dans la Heye Foundation Collection du National Museum of the American Indian (Washington, DC et New York), au Museo Nacional de Antropología (Mexico) ainsi qu'au Royal British Columbia Museum (Victoria, British Columbia, Canada).

Les Amérindiens ont peuplé les Amériques en passant par les terres émergées à la place de l'actuel détroit de Béring durant la dernière glaciation (la date est controversée : entre -12 000 et -40 000 ans selon les thèses en présence). Leur population, estimée à 90 millions au milieu du XVI^e siècle, n'était plus, dans les années quatre-vingt-dix, que de 2 millions et de 26,3 millions respectivement dans les parties nord et sud du continent. Des quelque 2 000 langues parlées initialement, plus de la moitié ont disparu et une plus grande proportion encore est menacée.

Les sources documentaires

Les premières informations sur les marionnettes mexicaines, maya et tolteques datent du XVI^e siècle. En Amérique du Nord les cérémonies faisant appel aux marionnettes sont toujours accomplies chez les Hopis du Sud-Ouest des États-Unis, chez les Kwakiutls de la côte Nord-Ouest et chez les Inuits des zones arctiques. On en retrouve des traces certaines chez les Zuñis et les Navahos du Sud-Ouest, ainsi que dans quelques cultures amérindiennes des Plaines ou des Woodlands.

Pour le domaine sud-américain, l'information est rare. Se fondant sur des analogies fournies par d'autres aires culturelles, notamment méso-américaines, Andreo Rodolfo Sirolli estime que des têtes en argile, archaïques, mises au jour dans le Nord-Ouest de l'Argentine, pourraient avoir appartenu à des marionnettes.

Le *Popol Vuh* (Livre du conseil), texte maya-quiché du milieu du XVI^e siècle, développe une allégorie décrivant les humains comme des mannequins de bois, dépourvus de sagesse « devant ceux qui les fabriquèrent, les procréèrent, les animèrent ».

Bernal Díaz del Castillo, conquistador et compagnon de Cortés, auteur de la *Véridique Histoire de la conquête de la Nouvelle-Espagne* fournit les premières descriptions de marionnettes mexicaines. Bernardo de Sahagún (mort en 1590) rapporte le spectacle donné sur un marché par un chamán faisant danser une minuscule figure dans la paume de sa main, avec un succès tel que les gens se piétinaient pour le voir.

Certains bas-reliefs représentent des hommes qui probablement manipulent des marionnettes, notamment le panneau de Chinkultic (Chiapas, Mexique, vers 800 apr. J.-C.), où un homme, debout, tient une poupée suspendue à son avant-bras. La présence de phylactères semble indiquer, selon Alejandro Jara-Villaseñor, qu'il s'agirait d'une scène de marionnettes ou de ventriloquisme, comme si le prêtre s'adressait au spectateur. Le même auteur a décrit un serpent de feu du codex Aubin (1300-1521), qui semble composé de plumes et de papier, avec une langue mobile qui pouvait se redresser et s'abaisser.

Des fouilles ont mis au jour des poupées d'argile articulées, datées pour les plus anciennes de 300 apr. J.-C., hautes de 5 à 50 centimètres, et appartenant aux cultures maya, totonaque, de Teotihuacán, tlaxcaltèque, cholteca et mexicana. Les membres sont articulés au corps par de la fibre naturelle. Un exemplaire, attribué à la culture tonaca, a la tête percée d'un trou, peut-être

PUPPETRY INTERNATIONAL

The nearby Zuni, inheritors of the same culture as the Hopi, carve kachina dolls. Although the dolls' arms are articulated, there is no evidence they served in any performances. Existing illustrations document Shalakos (Zuni dancers hidden by cloth costumes while carrying masks on long poles), which may be classified as body puppets.

The Navaho is a neighboring culture of the Hopi and Zuni. In 1882, a Navaho Ceremony was reported in which an eagle feather danced upright in a basket. A manipulator synchronized the feather with a boy dancer's movements using concealed strings. A similar dance was reported to take place among the Hopi. An animated feather could be considered a found object puppet.

The Northwest Coast Native Americans inhabit the Pacific shoreline from the Alaskan panhandle to Puget Sound. The most common ceremony of the Northwest Coast Native Americans was the potlatch, which is documented as early as 1792. The potlatch validated the host's rank and privileges, which included the right to use certain masks and perform special dances and legends. A potlatch would last several days including performances, lavish feasts, and donation of gifts to the witnesses. The Canadian government banned potlatches in 1884, because officials and missionaries criticized the vast expenditures of wealth. Some, particularly among the Kwakiutl, defiantly continued their practice. The law was finally rescinded in 1951, and the United States Congress passed the American Indian Religious Freedom Act in 1978 making potlatches legal. Among others, the Lelooska family in Ariel, Washington State currently performs Kwakiutl potlatches.

Some North West Coast Native American puppets were mounted on carved wooden masks, which the masked dancers controlled with concealed strings. An octopus, a dogfish, a two-headed snake, a heron, and an owl as well as articulated human figures are among them. Figures with movable parts were worn as headdresses including some representing corpses. One corpse puppet was worn on the dancer's neck with the head of the puppet attached to swivel easily giving it incidental movement. Some articulated whales were

worn as headdress masks, and there is one type of huge articulated whale "mask" that was strapped to the dancer's back.

Other puppets were independent of masks. Puppet birds flew through the air with strings hung over rafters, and others were lowered through the smoke hole. In one ceremony reported, a bird puppet stole a person puppet's head and then returned it. A frog with rollers was pulled with strings along the ground, as was a crab that has hinged claws and legs. A salmon puppet was seen to jump out of water and a whale puppet was pulled by a canoe. With control strings hidden underground, human puppets buried in boxes popped up on cue. Some incredibly beautiful large human figures, with sophisticated movable joints, could stride across the performance area. One such figure has flaps that open to reveal an inner image hidden within its chest.

The flickering fire in the center of the huge ceremonial room left shadowy corners to hide the manipulators and make the strings virtually invisible. Underground tunnels facilitated miraculous appearances and disappearances. Because shamans used puppet trickery to enhance their power, the mechanics of puppets and masks were jealously guarded. In the past, anyone who revealed the secrets could have been put to death.

The Inuit inhabit the Arctic area of North America. Carved wooden mechanical figures were found among most Inuit groups and are still seen today among the Yup'ik speakers of Western Alaska. As early as 1842, a Russian navy lieutenant witnessed puppets near St. Michael in a village ceremony. He described owls with flapping wings, sea gulls diving for fish, and ptarmigans pecking at each

other. Descriptions by others tell of human replicas that moved, talked and even walked across the room illuminated by oil lamps and candles.

Ceremonies to celebrate important occasions and ensure successful hunting were held in community houses. One carved ivory model depicts a ceremony in which a person is manipulating a whale that was raised and lowered, attached to a string over a rafter. Figures like this would qualify as puppets, although some museum publications describe them as dance objects. Other examples include an owl with movable wings, a bird with human legs, a flying man, and a man in a kayak.

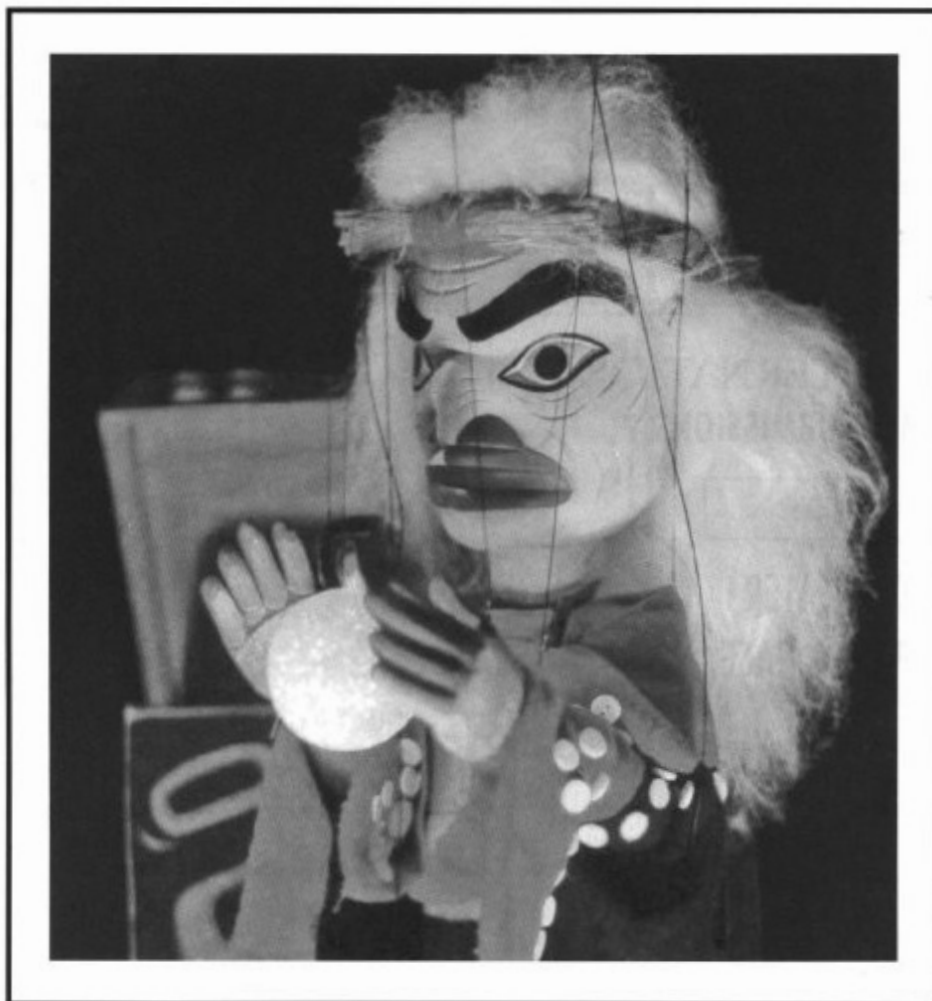


FIGURE BY GEORGE
DAVID FROM NUU-CHAH
TRIBE, VANCOUVER ISLAND
FOR CARTER FAMILY
MARIONETTES PHOTO:
DMITRI CARTER

solo se ha interpretado que estos muñecos eran títeres por la articulación de los miembros, no podemos descartar que solo fueran juguetes.

El Suroeste de los Estados Unidos

En el Suroeste de los Estados Unidos, los hopi, habitantes de los *pueblos*, todavía realizan ceremonias donde hombres enmascarados personifican a los *kachinas* o espíritus. Los hombres tallan muñecos que representan a los *kachinas*, y los mantienen en un lugar seguro debido a su valor beneficioso; solo los muestran a las mujeres, niños y a los jóvenes de corta edad.

Como los muñecos, algunos títeres hopi contienen la esencia de los *kachinas*; las Señoritas del maíz, por ejemplo están hechas a semejanza de S'alako, bailarina *kachina*. Los manipuladores, ocultos detrás de una pantalla, animan con hilos los muñecos que molen el maíz durante una ceremonia específica. En un momento dado, el manipulador pasa un cepillo para barrer la piedra de molino, pero de tal manera que parece que lo hace el muñeco. A las Señoritas del maíz se les da corazones artificiales, porque son seres dotados de vida y sentimientos. Antes de cualquier actuación, se renuevan los títeres, a los que se les da nuevos corazones.

Al igual que todos los agricultores tradicionales de los climas áridos, los hopi realizan rituales para atraer la lluvia; esta es la función de la ceremonia de la Serpiente de agua, descrita por primera vez en 1881: los manipuladores, escondidos detrás de una pantalla pintada y con agujeros, hacían surgir de ésta títeres de guante que representan las serpientes de agua a las que los *kooyemsi* (payasos Cabeza de Madera) se enfrentaban en combates cómicos. Otros bailarines *kachina* luchaban con una mano con un títere de serpiente en un brazo falso conectado al otro brazo para perfeccionar la ilusión.

Durante la ceremonia de la Serpiente de la jarra, los Cabeza de Madera vencían a las serpientes de agua que salían de recipientes: títeres de serpientes que los manipuladores ocultos animaban mediante hilos que pasaban por encima de las vigas.

Durante las ceremonias de la Serpiente de agua y la Señorita del maíz, títeres de pájaros, de hilo, daban saltos a lo largo de una pértiga en la parte superior de la pantalla. Su cabeza hacía el movimiento de picotear el maíz que los bailarines *kachina* les daban. Parece que los hopi aún realizan ceremonias de títeres en los *kivas*, sus espacios ceremoniales subterráneos.

Los *zuñi*, herederos de la misma cultura que los hopi, tallan muñecos *kachina*. Aunque sus brazos están articulados, no hay pruebas de que se hayan usado en espectáculos de títeres. Además, los documentos gráficos muestran *shalakos* (bailarines *zuñi* ocultos bajo una cubierta de tela y con máscaras al final de largas pértigas) que podemos clasificar entre los títeres habitados.

Entre los navajos, vecinos de los hopi y los *zuñi*, se describió una ceremonia en 1882, durante la cual una pluma bailaba de pie en una cesta. Con ayuda de hilos ocultos, un manipulador sincronizaba los movimientos de la pluma con los de una joven bailarina. Una danza similar se podía ver entre los hopi. La pluma animada podría considerarse como un títere-objeto.

El litoral del Noroeste

Los amerindios del Noroeste habitan en el litoral de la península de Alaska, en Puget Sound (Estado de Washington). Se les conoce sobre todo por su ceremonia "potlatch", descrita ya en 1792. El potlatch validaba el rango del anfitrión y sus privilegios, incluidos el derecho a usar ciertas máscaras, realizar algunas danzas o recitar algunas leyendas. Los potlatch, que generalmente duraban varios días e incluían espectáculos, fiestas y repartos de regalos, fueron prohibidos

pour y passer un fil ou une tringle destinés à sa manipulation. Dans la mesure où c'est seulement l'articulation des membres qui a fait interpréter ces poupées comme des marionnettes, on ne peut pas exclure qu'elles étaient simplement des jouets.

Le Sud-Ouest des États-Unis

Dans le Sud-Ouest des États-Unis, les Hopis, habitants des *pueblos*, accomplissent encore des cérémonies où des hommes masqués personnifient les *kachinas* ou esprits. Les hommes sculptent des poupées représentant ces *kachinas*, qu'ils tiennent en lieu sûr en raison de leur valeur bénéfique, et ne montrent qu'aux femmes, aux filles et aux très jeunes garçons.

Comme les poupées, certaines marionnettes hopi recèlent l'essence des *kachinas*, par exemple la Demoiselle du maïs faite à la ressemblance de S'alako, danseur *kachina*. Les manipulateurs dissimulés derrière un écran animent à l'aide de fils les marionnettes qui moulent le maïs au cours d'une cérémonie spécifique. À un moment, le manipulateur passe une brosse pour balayer la pierre de meule, mais de telle sorte qu'on croit voir la marionnette le faire. On donne aux Demoiselles du maïs des cœurs artificiels car ce sont des être doués de vie et de sentiments. Avant toute représentation, on rénove les marionnettes, auxquelles on donne des cœurs neufs.

Comme tous les agriculteurs traditionnels des climats arides, les Hopis accomplissent des rites pour faire venir la pluie ; telle est la fonction de la cérémonie du Serpent d'eau, décrite pour la première fois en 1881 : des manipulateurs, invisibles derrière un écran peint percé de trous, faisaient surgir de ceux-ci des marionnettes à gaine représentant les serpents d'eau auxquels des *kooyemsi* (clowns Tête-de-Boue) s'opposaient en combats comiques. D'autres danseurs *kachina* luttaient d'une main avec une marionnette de serpent portée sur un faux bras fixé à l'autre bras pour parfaire l'illusion.

Lors de la cérémonie du Serpent de la jarre, les Têtes-de-Boue vainquaient les serpents d'eau sortant des récipients – marionnettes de serpents que des manipulateurs cachés animaient au moyen de fils passant par-dessus des poutres.

Au cours des cérémonies du Serpent d'eau et de la Demoiselle du maïs, des marionnettes de bécasseaux, à fils, sautillaient le long d'une perche, en haut de l'écran. Leur tête faisait le mouvement de picorer le maïs que les danseurs *kachina* leur donnaient. Il semble que les Hopis accomplissent encore les cérémonies à marionnettes dans les *kivas*, qui sont leurs espaces cérémoniels souterrains.

Les *Zuñis*, héritiers de la même culture que les Hopis, sculptent des poupées *kachina*. Bien que leurs bras soient articulés, on n'a pas la preuve qu'elles aient servi à des jeux de marionnettes. Par ailleurs, des documents graphiques montrent des *shalakos* (danseurs *zuñis* dissimulés sous un habillage de tissu et portant des masques au bout de longues perches) que l'on peut classer parmi les marionnettes habitées.

Chez les Navahos, voisins des Hopis et des *Zuñis*, une cérémonie a été décrite en 1882, au cours de laquelle une plume dansait debout dans une corbeille. À l'aide de fils dissimulés, un manipulateur synchronisait les mouvements de la plume avec ceux d'un jeune danseur. Une danse semblable est attestée chez les Hopis. La plume animée pourrait être considérée comme une marionnette-objet.

Le littoral du Nord-Ouest

Les Amérindiens du Nord-Ouest habitent le littoral, de la péninsule d'Alaska au Puget Sound (État de Washington). Ils sont connus surtout pour leur cérémonie dite « potlatch », décrite dès 1792. Ce potlatch validait le rang de l'hôte et ses privilèges, parmi lesquels le droit de porter certains masques, d'exécuter certaines danses, de réciter certaines légendes. Les potlatches, qui duraient généralement plusieurs jours, avec spectacles, festins

One photo of a contemporary ceremony includes a fully clothed, life-size manikin controlled by strings. One dancer was seen manipulating an animal bladder with a painted face as if it were a hand puppet.

One Yup'ik contraption, named the "pretend" or "model universe," may be called a puppet. It consists of a number of rings connected to each other with rods. Decorated with feathers and down called snowflakes, it was shaken by cords suspended from the ceiling, to the rhythm of the songs and drums. Various wooden figures, some of which were animated, decorated the rings and also appeared on their own.

Some large masks were worn vertically, including full body carvings of whales. Other large masks including one of a salmon were hung from the rafters and dancers moved behind them. One five by five foot loon was described in which the dancer moved in the center of the suspended "mask." These masks could be considered body puppets. Women danced with small masks on their fingers to enhance their movements, and these could be called finger puppets.

In other cultural areas of North America, only a few objects collected might fit the category of puppet. Among the plains Native Americans, the Sioux had horse dance sticks that were carried by dancers to represent horses ridden into battle. Among the Woodlands people, the Ojibwa had "juggler" dolls, and the Menominee had some human figures attached by strings to sticks.

These examples enumerate a few puppetry traditions found in the multiplicity of Native American cultures. Only a few Native Americans had writing systems, and puppets often disintegrate, but we can conjecture that more traditions existed. Some Native American puppetry, particularly among the Hopi, the Kwakiutl and the Yup'ik of North America, has endured to this day having reached a high level of artistry.

Selected Bibliography

Fienup-Riordan, Ann. *The Living Tradition of Yup'ik Masks*. Trans. Marie Meade. Seattle: U of Washington P, 1996.

Geertz, Armin W. and Michael Lomatuway'ma. *Children of Cottonwood: Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Puppetry*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987.

Jara-Villaseñor, Alejandro. *Precolumbian Puppets of Mesoamerica*. Trans. Adriana Robles-Jara. Ed. Terry Tannert. Spec. issue of *Tulsa Puppetry Foundation Quarterly* (April 1994).

Jonaitis, Aldona. *Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlach*. Seattle: U of Washington P, 1991.

Lenz, Mary Jane. *The Stuff of Dreams: Native American Dolls*. NY: Museum of the American Indian, 1986.

_____. *Small Spirits: Native American Dolls from the National Museum of the American Indian*. Seattle and London: U of Washington P, 2004.

"Native Americans." Microsoft Encarta Encyclopedia, 2001 ed.

Sirolli, Antonio Rodolfo. *Titeres Prehispanicos?* Argentina: Instituto de Antropología y Ciencias Afines, 1971.

PUPPETRY INTERNATIONAL WELCOMES SUBMISSIONS

Themes for upcoming issues include:

Spring 2011 - TOY THEATER
Fall 2011 - PUPPETS & RACE



See submission guidelines on our website



Nancy Staub was the Artistic Director of the 1980 UNIMA World Puppetry Festival in Washington, DC. She has been a theatre director, and is a consultant to the Center for Puppetry Arts in Atlanta.

por el gobierno canadiense por recomendación de los funcionarios y misioneros, preocupados por el gran consumo de riquezas. Lo mismo ocurrió con los kwakiutl. La prohibición se quitó finalmente en 1951 y el Congreso de EE.UU. aprobó la Ley de Libertad Religiosa Indígena en 1978. Hoy en día, por ejemplo, los potlatch kwakiutl se celebran en la familia Lelooska, en el estado de Washington. Algunos títeres de los indios del Noroeste estaban montados en las máscaras de los bailarines que los animaban mediante hilos ocultos. Representaban el pulpo, el cazón, la garza, la lechuga, así como figuras humanas articuladas. Las figuras articuladas, algunas de las cuales representaban cadáveres, se llevaban sobre una cofia. Tenemos el ejemplo de un títere de cadáver que iba sobre la nuca de la bailarina, y cuya cabeza, montada sobre un resorte, parecía agitarse mediante movimientos involuntarios. También se emplearon ballenas articuladas en las máscaras, pero eran muy grandes, y se mantenían mediante un arnés en la parte posterior de la bailarina.

Otros títeres eran independientes de las máscaras, sobre todo aves que volaban, animadas mediante hilos que pasaban sobre una viga, y otros que bajaban por el agujero de los humos. Tenemos el ejemplo de una ceremonia en la que un títere pájaro robaba la cabeza de un títere humano y después la devolvía. Mediante el uso de hilos se tiraban ranas y patos que rodaban en el suelo. Los cangrejos tenían pinzas y patas articuladas. Se podían ver los títeres de salmones saltando fuera del agua y ballenas remolcadas por una canoa. Gracias a hilos escondidos bajo tierra, los títeres humanos surgían a voluntad de las cajas en las que estaban tumbados. Algunos de los principales personajes humanos, con articulaciones capaces de movimientos complejos y de una belleza sorprendente, podían atravesar el lugar de representación. Uno de ellos estaba equipado con componentes que, al abrirse, revelaban una imagen oculta en el pecho.

El fuego que temblaba en el centro de la gran sala ceremonial dejaba zonas con sombra que hacían invisibles a los manipuladores y que disimulaban los hilos a la vista de los espectadores. Los pasadizos inferiores permitían las milagrosas apariciones y desapariciones. Los chamanes guardaban celosamente los secretos de la animación mediante la cual títeres y máscaras les ayudaban a reforzar sus poderes. Antaño, se podía dar muerte a quien los hubiera revelado.

La zona ártica

Los inuit viven en la zona ártica de América del Norte. Se han encontrado personajes mecánicos en la mayor parte de ellos, y los grupos de lengua yupik de la Alaska occidental todavía los poseen. En 1842, un teniente de una nave rusa asistió a una ceremonia pueblerina cerca de Saint Michael, en la que mostraban lechuzas batiendo las alas, gaviotas buceando para pescar y perdices dando picotazos. Otros testimonios mencionan figuras humanas que se mueven, hablan e incluso se mueven a la luz de velas y lámparas de aceite.

Las casas comunitarias fueron el escenario de las ceremonias destinadas a conmemorar las ocasiones especiales o a asegurar una caza fructífera. Un modelo de marfil tallado describe una ceremonia en la que una ballena subía y bajaba gracias a un hilo que pasaba sobre una viga. Esto es lo que podría llamarse un títere, aunque la literatura de museo lo describe como "objetos de danza". Entre ellos, hay un búho con alas móviles, un pájaro con piernas humanas, un hombre volando y otro en su kayak. Una fotografía de una ceremonia contemporánea muestra un maniquí humano vestido a tamaño natural, animado mediante hilos. También hemos visto a una bailarina manejar una vejiga de animal con el dibujo de un rostro humano, como si fuera un títere de guante.

et distribution de cadeaux, furent interdits par le gouvernement canadien sur recommandation des fonctionnaires et des missionnaires inquiets de cette grande consommation de richesses. Chez les Kwakiutls, notamment, on passa outre. L'interdiction fut finalement levée en 1951 et le Congrès des États-Unis vota l'American Indian Religious Freedom Act en 1978. Aujourd'hui, par exemple, les potlatchs kwakiutl ont lieu dans la famille Lelooska, à Ariel dans l'État de Washington.

Certaines marionnettes des Indiens du Nord-Ouest étaient montées sur le masque de danseurs qui les animaient par des fils dissimulés. Elles représentaient la pieuvre, la roussette, le héron, la chouette ainsi que des figures humaines articulées. Les figures articulées, dont certaines représentaient des cadavres, étaient portées sur la coiffe. On a l'exemple d'une marionnette de cadavre portée sur la nuque du danseur, et dont la tête, montée sur un ressort, semblait agitée de mouvements involontaires. Des baleines articulées étaient également portées sur des masques, mais il en existait de très grandes, maintenues par un harnachement au dos du danseur.

D'autres marionnettes étaient indépendantes des masques, notamment des oiseaux qui volaient, animés par des fils passant par-dessus une poutre, et d'autres qui descendaient par le trou de fumée. On a l'exemple d'une cérémonie au cours de laquelle une marionnette d'oiseau volait la tête d'une marionnette humaine, puis la rendait. Des grenouilles et des canards sur roulement étaient tirés par des fils sur le sol. Les crabes possédaient des pinces et des pattes articulées. On pouvait voir des marionnettes de saumon sauter hors de l'eau et de baleine remorquée par un canoë. Grâce à des fils cachés sous terre, des marionnettes humaines surgissaient sur commande de boîtes dans lesquelles elles étaient couchées. Quelques grands personnages humains, d'une surprenante beauté, aux articulations capables de mouvements complexes, pouvaient parcourir l'espace de représentation. L'un d'eux était muni de volets qui, en s'ouvrant, dévoilaient une image cachée dans sa poitrine.

Le feu qui tremblait au centre de la vaste chambre cérémonielle laissait des zones d'ombre qui rendaient invisibles les manipulateurs et qui dissimulaient les fils à la vue des spectateurs. Des passages souterrains permettaient les apparitions et disparitions miraculeuses. Les chamans gardaient jalousement les secrets d'animation par lesquels les marionnettes et les masques contribuaient à renforcer leurs pouvoirs. Autrefois, on pouvait mettre à mort quiconque les avait révélés.

La zone arctique

Les Inuits habitent la zone arctique de l'Amérique du Nord. On a trouvé des personnages à mécanique chez la plupart d'entre eux, et les groupes de langue yupik de l'Alaska occidentale en possèdent encore. Dès 1842, un lieutenant de vaisseau russe assista près de Saint Michael à une cérémonie villageoise montrant des chouettes aux ailes battantes, des mouettes plongeant pour pêcher et des lagopèdes se donnant des coups de bec. D'autres témoignages mentionnent des figures humaines qui bougeaient, parlaient et même se déplaçaient dans la pièce éclairée par des chandelles et des lampes à huile.

Les maisons communautaires étaient le théâtre des cérémonies destinées à célébrer les grandes occasions ou à assurer une chasse fructueuse. Une maquette d'ivoire sculpté décrit une cérémonie au cours de laquelle une baleine montait et descendait grâce à un fil passé par-dessus une poutre. C'est là ce qu'on pourrait appeler une marionnette, bien que la littérature muséale en parle comme d'« objets de danse ». Parmi ceux-ci, on trouve une chouette aux ailes mobiles, un oiseau à jambes humaines, un homme volant et un autre dans son kayak. Une photographie de cérémonie contemporaine montre un mannequin humain grandeur nature et habillé, animé par des fils. On a vu aussi un danseur manipuler une vessie d'animal portant le dessin d'un visage humain comme s'il s'agissait d'une marionnette à gaine.

PUPPETRY INTERNATIONAL

From the Collection at the Center for Puppetry Arts, Atlanta GA

THIS PRE-COLUMBIAN FIGURE, AND THE FIGURE ON PAGE 44, ARE TWO OF THE OLDEST OBJECTS IN THE COLLECTION AND ARE PRESUMED TO HAVE TAKEN PART IN SHAMANISTIC PERFORMANCES DURING RELIGIOUS RITUALS. THEY HAVE A HOLE ON EACH OF THE SIDES THAT WOULD HAVE HELD ARMS THAT COULD BE ARTICULATED.

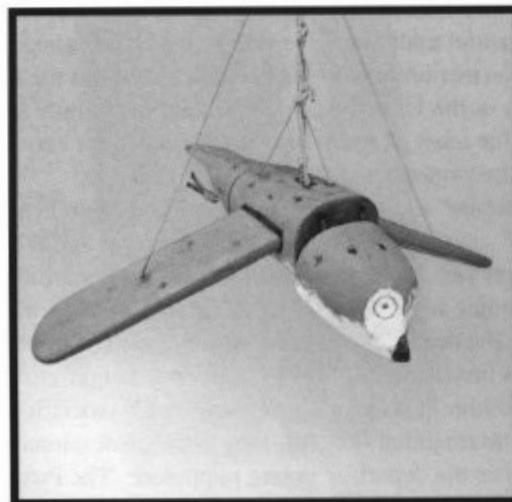
GIFT OF NANCY LOHMAN STAUB



NULU-CHAH-NULTH
TRANSFORMATION PUPPET.
FIGURE & LONGHOUSE, GEORGE DAVID
COMMISSIONED BY NANCY LOHMAN STAUB



YUPIK OWL, HAND CARVED BY AN
ESKIMO ELDER
FROM EMMONIK, AK
FOR USE IN POTLATCH CEREMONIES.
20TH CENTURY



PHOTOS: MELISSA MCCARRIAGHER

TAKE A LOOK AROUND THE CENTER'S EXHIBIT:
[www.puppet.org/museum/
VeWebsite/exhibit4/vexmain4.htm](http://www.puppet.org/museum/VeWebsite/exhibit4/vexmain4.htm)

También se le podría llamar “títere” a un objeto yupik, el “modelo” o la “maqueta del universo”, que consiste en unos anillos conectados entre sí mediante varillas. Adornado con plumas y un plumón llamado “copos de nieve”, se sacudía mediante cuerdas que colgaban del techo al ritmo de tambores y cantos, y se usaban figuras de madera para decorar los anillos, a veces animadas en sus apariciones.

Grandes máscaras que se usaban de forma vertical incluían toda una escultura de ballena entera. Otras grandes máscaras, incluido el salmón, colgaban de las vigas del techo, mientras, detrás de ellos, los bailarines evolucionaban. Se ha podido describir una “máscara” colgante ártica de 1,5 x 1,5 metros de ancho, suspendida, y en el centro de la cual había una bailarina. Estas máscaras se pueden considerar títeres habitados. Del mismo modo, podemos llamar títeres de dedos a las pequeñas máscaras que los bailarines pasaban a sus dedos para enfatizar sus movimientos.

Llanuras y bosques

En las otras áreas culturales de América del Norte, sólo algunos objetos pueden ser clasificados como títeres. Los sioux, amerindios de las praderas, llevaban caballos de bastón que representaban sus monturas de guerra en sus danzas. Los ojibwa de Canadá y los menominees tenían, respectivamente, muñecos “malabaristas” y un tipo de personajes atados a palos mediante hilos.

Cabe la posibilidad de que existieran otras artes del títere tradicionales en las numerosas culturas amerindias e inuit, más allá de los pocos ejemplos que se dan aquí. Las fuentes gráficas (escritas por los maya) son poco habituales o difíciles de interpretar, y los objetos hechos de materiales perecederos no se han conservado. Sin embargo, las fuentes gráficas de las sociedades tradicionales que han conservado y llevado a un alto nivel artístico su arte del títere, plantean el apasionante problema de saber qué técnicas de fabricación o qué funciones sociales, entre otros criterios, permiten decir si un objeto dado es un títere o no.

Bibliografía

- Bahti, Tom. *Southwestern Indian Ceremonials*. Las Vegas: KC Publications, 1974.
- Feder, Norman. *American Indian Art*. New York: Abrams, 1965.
- Fienup-Riordan, Ann. *The Living Tradition of Yup'ik Masks*. Trans. Marie Meade. Seattle: Univ. of Washington Press, 1996.
- Geertz, Armin W., and Michael Lomatuway'ma. *Children of Cottonwood: Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Puppetry*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1987.
- Hawthorn, Audrey. *Kwakiutl Art*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1967.
- Holm, Bill. *Spirit and Ancestor: A Century of N.W. Coast Indian Art at the Burke*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1987.
- Jara-Villaseñor, Alejandro. *Precolumbian Puppets of Mesoamerica*. Trans. Adriana Robles-Jara. Ed. Terry Tannert. Special issue of *Tulsa Puppetry Foundation Quarterly* (April 1994).
- Jonaitis, Aldona. *Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlatch*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1991.
- Lenz, Mary Jane. *Small Spirits: Native American Dolls from the National Museum of the American Indian*. Seattle and London: Univ. of Washington Press, 2004.
- Lenz, Mary Jane. *The Stuff of Dreams: Native American Dolls*. New York: Museum of the American Indian, 1986.

On pourrait aussi appeler « marionnette » un objet yupik, le « modèle » ou la « maquette d'univers », qui consiste en anneaux reliés les uns aux autres par des tiges. Paré de plumes et d'un duvet appelé « flocons de neige », il était secoué par des cordes pendant du plafond au rythme des percussions et des chants, et, décorant les anneaux, des figures en bois, parfois animées apparaissaient d'elles-mêmes.

Des grands masques portés verticalement comprenaient une sculpture de baleine entière. D'autres grands masques, dont un saumon, étaient suspendus aux poutres tandis que, derrière eux, des danseurs évoluaient. On a pu décrire un « masque » de plongeon arctique de 1,5 x 1,5 mètre de côté, suspendu, et au centre duquel un danseur se produisait. Ces masques peuvent être considérés comme des marionnettes habitées. De même, on peut appeler marionnettes à doigts les petits masques que les danseuses passaient à leurs doigts pour faire ressortir leurs mouvements.

Plaines et forêts

Dans les autres aires culturelles nord-américaines, quelques objets seulement peuvent être classés parmi les marionnettes. Les Sioux, Amérindiens des Plaines, portaient pour leur danse des chevaux des bâtons représentant leurs montures de guerre. Les Ojibwas du Canada et les Menominees avaient respectivement des poupées « jongleuses » et des sortes de personnages attachés à des bâtons par des fils.

Il est permis de penser qu'il existait d'autres arts traditionnels de la marionnette, au-delà des quelques exemples donnés ici, dans les nombreuses cultures amérindiennes et Inuit. Les sources graphiques (écrites chez les Mayas) sont rares ou d'une interprétation difficile, et les objets en matériaux périssables n'ont pas été conservés. Cependant, celles des sociétés traditionnelles qui ont conservé et porté à un haut niveau artistique leur art de la marionnette posent le passionnant problème de savoir quelles techniques de fabrication, quelles fonctions sociales, entre autres critères, permettent de dire qu'un objet donné est une marionnette ou non.

Bibliographie

- Bahti, Tom. *Southwestern Indian Ceremonials*. Las Vegas: KC Publications, 1974.
- Feder, Norman. *American Indian Art*. New York: Abrams, 1965.
- Fienup-Riordan, Ann. *The Living Tradition of Yup'ik Masks*. Trans. Marie Meade. Seattle: Univ. of Washington Press, 1996.
- Geertz, Armin W., and Michael Lomatuway'ma. *Children of Cottonwood: Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Puppetry*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1987.
- Hawthorn, Audrey. *Kwakiutl Art*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1967.
- Holm, Bill. *Spirit and Ancestor: A Century of N.W. Coast Indian Art at the Burke*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1987.
- Jara-Villaseñor, Alejandro. *Precolumbian Puppets of Mesoamerica*. Trans. Adriana Robles-Jara. Ed. Terry Tannert. Special issue of *Tulsa Puppetry Foundation Quarterly* (April 1994).
- Jonaitis, Aldona. *Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlatch*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1991.
- Lenz, Mary Jane. *Small Spirits: Native American Dolls from the National Museum of the American Indian*. Seattle and London: Univ. of Washington Press, 2004.
- Lenz, Mary Jane. *The Stuff of Dreams: Native American Dolls*. New York: Museum of the American Indian, 1986.

For some, puppetry is a passion.

For others, entertainment and enlightenment.

For most, it's magic.

To us, it's everything.

Come experience Our world.

Make it Yours.



CENTER
FOR PUPPETRY Arts®

1404 Spring Street, NW, Atlanta, Georgia 30309

puppet.org

“Native Americans”. Microsoft Encarta Encyclopedia. 2001 ed.

Ray, Dorothy Jean. *Eskimo Masks: Art and Ceremony*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1967.

Sirolli, Antonio Rodolfo. *Titeres Prehispanicos?*. Argentina: Instituto de Antropología y Ciencias Afines, 1971.

Wardwell, Allen. *Objects of Great Pride: Northwest Coast Indian Art from the American Museum of Natural History*. NY: The Center for Interamerican Relations & the American Federation of the Arts, 1978.

Wright, Barton. *Hopi Kachinas: The Complete Guide to Collecting Kachina Dolls*. Flagstaff: Northland Press, 1977.



« Native Americans ». Microsoft Encarta Encyclopedia. 2001 ed.

Ray, Dorothy Jean. *Eskimo Masks: Art and Ceremony*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1967.

Sirolli, Antonio Rodolfo. *Titeres Prehispanicos?* Argentina: Instituto de Antropología y Ciencias Afines, 1971.

Wardwell, Allen. *Objects of Great Pride: Northwest Coast Indian Art from the American Museum of Natural History*. NY: The Center for Interamerican Relations & the American Federation of the Arts, 1978.

Wright, Barton. *Hopi Kachinas: The Complete Guide to Collecting Kachina Dolls*. Flagstaff: Northland Press, 1977.

