

LA HOJA TITIRITI

BOLETÍN ELECTRÓNICO
DE LA COMISIÓN
UNIMA 3 AMÉRICAS

TERCERA ÉPOCA
SEPTIEMBRE - DICIEMBRE / 2020

03

**TÍTERES EN LOS ESTADOS UNIDOS,
EL CONSTANTE RETO DE INTERCAMBIAR CULTURAS**

**PUPPETS IN THE UNITED STATES,
THE CONSTANT CHALLENGE OF CULTURAL EXCHANGE**



- 03 ENCABEZADO**
· Aires del norte. **Northern winds**
Dr. Manuel Antonio Morán, Ph.D.
- 05 LETRA CAPITAL**
· Introducción a la historia de Unima en los Estados Unidos de América. **UNIMA-USA: An Introduction**
Kristin Haverty
- 11 EN GRAN FORMATO**
· Breve resumen del teatro de títeres en Estados Unidos. **Brief Overview of Puppetry in the United States**
Steve Abrams
- 16** · Jim Henson y el arte de los títeres **Jim Henson and the Art of Puppetry**
Cheryl Henson
- 21** · Bread and Puppet Theater, colaboraciones con América Latina. **Bread and Puppet Theater Collaborations with Latin America**
John Bell, Ph.D.
- 26 CUADRO DE TEXTOS**
· Quiénes somos?Cuál es nuestra historia? Repensar una representación en Estados Unidos alrededor del títere en 2020. **Who are we? What is our history? Rethinking representation in U.S. Puppetry Circa 2020**
Kathy Foley, Ph.D.

- 31** · “Latinizar” a Shakespeare **“Latinizing” Shakespeare**
Manuel Morán, Ph.D.
- 37** · Debe decir La representación de los Estados Unidos en la WEPA (Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta). **Representation of the United States of America in the World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)**
Karen Smith
- 42** · Sandglass: un teatro en transición **Sandglass: A Theater in Transition**
Andrew Periale
- PÁGINAS REVELADAS**
- 47** · Unas palabras con Vincent Anthony y otros datos de interés sobre los títeres en Estados Unidos. **A brief interview with Vincent Anthony and other facts about puppetry in the United States**
Manuel Morán, Ph.D.
- DE BUENA FUENTE:**
- 51** · Saliendo detrás de las sombras. Los Festivales Henson y su impacto en el teatro contemporáneo de títeres **Out of the Shadows: The Henson Festivals and their impact on contemporary puppet theater**
Leslee Asch

LA HOJA DEL TITIRITERO

El boletín electrónico *La Hoja del Titiritero*, de la Comisión UNIMA 3 Américas, sale con frecuencia cuatrienal, con cierre los días 15 de abril, agosto y diciembre. Las normas editoriales, teniendo en cuenta el formato de boletín, son de una hoja para las noticias e informaciones, dos hojas para las entrevistas y tres hojas para los artículos de fondo, investigaciones o reseñas críticas. De ser posible acompañar los materiales con imágenes.

Director

Dr. Manuel A. Morán

Editor

Rubén Darío Salazar

Redactores

Yudd Favier

María Laura Germán

Diseño

Abdel de la Campa Escaig

Editor invitado

Manuel Morán

Agradecemos la labor de los traductores

Gara Roda, Yara Meléndez Ordoñez,

Richard Marino y Gilberto Subiaurt.

Foto de portada

The Jim Henson Company. Jim and Jane Henson with the cast of *Sam and Friends*, circa 1960.

Photo by Del Ankers.



Aires del norte Northern winds

◆ ¡Les saludo a todes desde un Nueva York frío, distinto y ahora con esperanza! Frío porque ya el invierno está en todo su esplendor. Distinto, porque ya saben cómo ha cambiado la pandemia nuestras vidas durante esta cuarentena que ya alcanza 9 meses. Se imaginarán la transformación de esta ciudad, luego del duro y mortal embate que enfrenta la llamada “Capital del Mundo.” Esperanza, porque esperamos que el cambio en el liderazgo del país sea positivo para todes, aquí y en todo el mundo.

Si algo positivo ha logrado esta situación mundial, ha sido acercarnos por las redes. La actividad titeril ha crecido de manera inesperada. Funciones, talleres, conferencias y reuniones han sido el pan nuestro de cada día. Esto ha ayudado a que nuestro arte tenga una exposición y presencia importante. Mi deseo es que todes se encuentren bien y saludables y que, dentro de todo, esta temporada haya sido una época de aprendizaje, reflexión, creatividad y mucho más.

Esta nueva edición de *La Hoja del Titiritero*, se dedica a mi segunda casa: los Estados Unidos de América. La historia y el movimiento del teatro de títeres en esta nación es grande, imposible de reseñar completamente en este boletín. Sin



◆ Sending you a warm hello from a cold and different New York, however a hopeful New York! Cold because winter has arrived in all its beauty. Different because, as you know, the pandemic has changed all our lives with these ongoing 9 months quarantine. You cannot imagine how much this city has changed after the tough and deadly onslaught that this, so-called, “capital of the world” faced. We are also hopeful, because we believe, that the leadership change in our country, will be a positive one for everyone, here and all over the world.

If there has been any positive aspect of this worldwide situation, it would be that it has brought us closer. Puppetry has grown in an unexpected way: shows, workshops, lectures and meetings have been our bread and butter on the web. This has helped to feature our art significantly. I wish that everyone is feeling well and healthy and that, taking the circumstances into account, this has been a time for learning, reflection, creativity and more.

This new edition of *La Hoja del Titiritero* is dedicated to my second home, the United States of America. The history and the puppetry movement in this country is broad, diverse and impossible to capture in this publication. However, we are including a selection of articles and resources that might be of service to you as a reference. I hope that through these “Northern winds” of American puppetry, you will be able to acquaint yourself with puppetry in this vast and diverse nation, full of contrasts and colors.

With this issue, I also want to say goodbye to my role as Director of *La Hoja del Titiritero*, since my term as a leader in UNIMA has come to an end. It has been a real pleasure to serve being able to work with the entire team, masterfully led by my brother and *compadre*, Rubén Darío Salazar, Editor-in-Chief, and by the talented, Abdel de la Campa,



embargo, les incluimos una selección de artículos y materiales que pueden servir como referente. Espero que a través de estos "Aires del Norte" puedan conocer un poco más de la actividad en esta inmensa y diversa nación, llena de contrastes y colores.

Con este nuevo número, me despido también de mi rol como Director de *La Hoja del Titiritero*, ya que finalizan mis funciones en el liderato de la UNIMA. Ha sido un placer enorme el haber trabajado con todo el equipo, guiado magistralmente por mi hermano y compadre Rubén Darío Salazar y diseñado por el talentosísimo Abdel de La Campa. A ellos y a todos los editores invitados y colaboradores, vaya mi profundo agradecimiento y admiración. Mil gracias a todos nuestros lectores. Esperamos que la cuarta época de nuestro querido boletín sea estupenda, que continúe documentando e informando el arte de los títeres en las Américas.

Les recuerdo que #UNIMAsomostodos y nos encanta recibir preguntas, opiniones y sugerencias. Para ello escribannos a: three-americas@unima.org, Pueden igualmente suscribirse a nuestra página en Facebook: [unima3americas](https://www.facebook.com/unima3americas).

Disfruten de esta nueva edición, tanto como nosotros disfrutamos en hacerla. ¡Les deseo a todos felices fiestas y un próspero año 2021, sobre todo lleno de mucha salud, paz, amor y títeres!



Graphic Designer. To them, and to all the guest editors and collaborators, I owe my deepest gratitude and admiration. A big thank you to all our readers. We hope the fourth season of our beloved *Hoja* will be splendid, and that it keeps documenting and informing us about the art of puppetry in the Americas.

I would also like to remind you about #UNIMAsomostodos, and that we love receiving your questions, opinions and suggestions. To this effect, you can write to us to: three-americas@unima.org. You can also subscribe to our Facebook page: [unima3americas](https://www.facebook.com/unima3americas).

I hope you enjoy reading this new edition as much as we enjoyed creating it. I wish you all Happy Holidays and a very successful 2021, specially filled with good health, peace, love, and puppets!

Dr. Manuel A. Morán, Ph.D.

Presidente, Comisión Tres Américas

Jim Henson y
Allelu Kurten,
miembros
fundadores de
UNIMA-USA



Introducción a la historia de Unima en los Estados Unidos de América

por KRISTIN HAVERTY (con la ayuda del Manual de Procedimientos de UNIMA-USA)*

UNIMA-USA se estableció el 25 de junio de 1966, gracias a los esfuerzos de los fundadores Romain Proctor, Nancy H. Cole, Mollie Falkenstein y el presidente fundador Jim Henson. Unida a los centros UNIMA en todo el mundo, su misión principal es promover el entendimiento y la amistad internacional, a través del arte de los títeres. Con sede en el Center for Puppetry Arts, en Atlanta, Georgia, los más de 400 miembros de UNIMA-USA, provienen de los Estados Unidos contiguos, Hawái, Alaska, Puerto Rico y varios países extranjeros. Dirigida por una junta voluntaria de titiriteros apasionados, UNIMA-USA funciona a través de actividades organizadas y dirigidas por diferentes comités. Dado que la

UNIMA-USA: An Introduction

by KRISTIN HAVERTY (with assistance from UNIMA-USA's Procedures Manual)*

UNIMA-USA was established June 25, 1966 through the efforts of founders Romain Proctor, Nancy H. Cole, Mollie Falkenstein and founding chairman Jim Henson. Joining UNIMA Centers from across the globe, UNIMA's mission is to promote international understanding and friendship through the art of puppetry. Headquartered at the Center for Puppetry Arts in Atlanta, GA, UNIMA-USA's 400+ members hail from across the contiguous United States, Hawaii, Alaska, Puerto Rico and several foreign countries. Led by a volunteer board of passionate puppeteers, UNIMA-USA serves the field through activities shaped and led by committees. As the organization relies on these committees to achieve its greater vision, it seems only fitting to introduce the whole as a sum of its many parts.

Academic Liaison/Puppet Training

The Academic Liaison encourages teaching of puppetry at all levels, including in college programs that might introduce those who will in the future be teachers and scholars as well as performers. The Liaison consults with the board on final planning for symposia, conferences, or their associated exhibits which promote understanding of puppetry as an art and as cultural heritage.

Archives

With a 54-year rich history of scholarship, the Archives committee is tasked with maintaining this trove of information. Recent efforts have been underway to digitize all issues of Puppetry International to be available to UNIMA-USA's members and the broader community. In response the Covid-19 pandemic and its impact on the field, the board voted unanimously to offer the most recent issue as a free digital download. <http://www.unima-usa.org/pi-index>

Bylaws/Procedures

Essential to any working organization, UNIMA-USA's Bylaws and Procedures are living documents that are shaped by the decisions of the board and contain a history of UNIMA-USA's activities.

organización depende de estos comités para lograr su visión más amplia, nos parece apropiado presentar el todo como una suma de sus muchas partes.

El Coordinador de la Academia y Educación/Entrenamiento

El coordinador académico fomenta la enseñanza de títeres en todos los niveles, incluso en los programas universitarios que podrían presentar a quienes en el futuro serán maestros, académicos y artistas. Este coordinador consulta con la junta directiva la creación de simposios, conferencias o sus exhibiciones asociadas que promueven la comprensión de los títeres como arte y herencia cultural.

Comité de Archivos

Con una rica historia de becas en 54 años, el comité de Archivos tiene la tarea de mantener este tesoro de información. Se han realizado esfuerzos recientes para digitalizar todos los números de la revista *Puppetry International*, para que estén disponibles para los miembros de UNIMA-USA y la comunidad en general. En respuesta a la pandemia de Covid-19 y su impacto en el mundo, la junta votó unánimemente para ofrecer la posibilidad de que el número digital más reciente pueda ser descargado de forma gratuita: <http://www.UNIMA-usa.org/pi-index>

De los Estatutos y sus procedimientos

Es esencial para cualquier organización de trabajo, la existencia de los Estatutos y Procedimientos. En UNIMA-USA estos son documentos vivos, moldeados por las decisiones de la junta y con un amplio historial de las actividades del centro nacional.

Premios a la Excelencia

Desde 1975, UNIMA-USA ha otorgado Premios a la Excelencia que reconocen lo mejor de las artes de títeres en los Estados Unidos. Además de alentar a los titiriteros, el objetivo del comité de premios es brindar un reconocimiento creíble, que ayude a los titiriteros en su búsqueda de audiencias en este país y el extranjero. Los premios se otorgan a producciones que cautivan profundamente al público. UNIMA-USA cuenta con un comité de aproximadamente 40 jueces para tomar decisiones en América del Norte. Los jueces envían nominaciones sobre la base de las actuaciones que han



Headquarters of
UNIMA-USA

Citations

Since 1975 UNIMA-USA has awarded Citations of Excellence that recognize and reward the best of the puppetry arts in the U.S. In addition to encouraging puppeteers, the goal of the Citations program is to provide credible recognition that will aid puppeteers as they seek audiences in this country and abroad. The Citations are awarded to shows that touch audiences deeply, that totally engage, enchant and enthrall. UNIMA-USA retains a committee of approximately 40 review panelists throughout North America. Reviewers submit nominations on the basis of performances they have seen during the year. Shows receiving enough nominations are awarded a citation. Since 1975 UNIMA-USA has awarded more than 120 Citations to more than 80 companies representing virtually every aspect of live performance. In 1992 the UNIMA-USA Board of Directors voted to expand the Citations program to include puppetry in film and video. A separate panel of approximately 20 experts in film, TV, and video puppetry assist in choosing the Citation recipients in the Recorded Media category.



visto durante el año. Los programas que reciben las nominaciones suficientes reciben una mención. Desde 1975, UNIMA-USA ha otorgado más de 120 Premios a más de 80 compañías, que representan prácticamente todos los aspectos de la representación teatral. En 1992, la Junta Directiva de UNIMA-USA votó para expandir el programa de Premios e incluir películas y videos con títeres. Un panel de aproximadamente 20 expertos en cine, televisión y marionetas en video, ayuda a elegir a los destinatarios del Premio en la categoría Medios Audiovisuales.

Conferencias, Simposios y Festivales

En consulta con el coordinador académico, este comité activa conferencias y simposios en eventos claves de los títeres en Estados Unidos. Como parte de los Festivales Nacionales de Puppeteers of America 2015 y 2017, UNIMA-USA copatrocinó un programa de Intercambio Crítico, que reunió a artistas y académicos en las presentaciones y discusiones sobre temas de interés para la marioneta contemporánea, para así fomentar la reflexión y un compromiso mayor con nuestro arte. Los participantes incluyen a académicos y titiriteros de todo el mundo.

Kristin Haverty en el Día UNIMA 2019, en el Festival National de Puppeteers of America.

Foto de Claudia Orenstein



Desarrollo

Un punto clave para cualquier organización es la salud y visión financieras, y con la ayuda y orientación del Secretario General, este comité mira hacia el futuro. En 2019, el comité se entregó al desarrollo de un nuevo plan estratégico para solidificar los objetivos y visión de UNIMA-USA en los próximos años.

Información electrónica (redes sociales y sitio web)

La comunicación electrónica ha abierto el mundo de una forma sin precedentes. Este comité sirve como un puente esencial. A medida que nuestro mundo comenzó a cerrarse debido a los impactos de la Covid-19, este comité continuó sus esfuerzos para conectar a los miembros de UNIMA-USA



Image from Citation Winner 2010 *La Muela del Rey Farfán* por Teatro SEA

Conferences/Symposia/Festival Liaison

In consultation with the Academic Liaison, this committee activates conferences and symposia at key puppetry events in the United States. As part of the 2015 and 2017 Puppeteers of America National Festivals, UNIMA-USA co-sponsored a Critical Exchange program, bringing together performers and scholars for presentations and discussions on topics of critical interest to contemporary puppetry, to encourage thoughtful contemplation and enhanced engagement with our art. Participants included scholars and puppeteers from around the globe.

Development

A key to any organization is financial health and vision, and together with the guidance of the General Secretary, this committee looks to the future of the organization. In 2019, the committee embarked on developing a new strategic plan to solidify UNIMA-USA's goals and vision for the future.

Electronic Information (social media and website)

Electronic communication has opened the world in unprecedented ways and this committee serves as an essential bridge. As our world began to shutdown

con la comunidad más amplia de titiriteros. En el verano de 2020, la página de Facebook de UNIMA-USA mostró un aumento del 90%, en la cantidad de personas a las que se llegó, un aumento del 147% en las interacciones, y un aumento del 133% en los me gusta de la página con casi 5,000 visitantes conectados al sitio web solo en el verano.

Hands Across the Sea (Manos al otro lado del mar)

En apoyo a la misión de UNIMA-USA de vincular a los titiriteros a nivel nacional e internacional, el comité Hands Across the Sea se estableció inicialmente para desarrollar asociaciones culturales entre titiriteros. En los últimos años, el comité ha buscado conectar a los titiriteros itinerantes con contactos locales, tanto en los Estados como en el extranjero, fortaleciendo las oportunidades de conexión. De cara al futuro, el comité busca fortalecer los lazos con la gran comunidad de UNIMA, mientras busca cruzar nuestras fronteras en busca de conexiones y comunión. Oportunidades como la iniciativa RésiliArt de UNIMA en asociación con la UNESCO han unido a los titiriteros mientras se lidia con los impactos del Covid-19 en el mundo.

Enlace con los Puppeteers of America

Mientras UNIMA-USA busca fomentar la conexión con el campo internacional de los títeres, la organización Puppeteers of America sirve para fortalecer y apoyar a los titiriteros a nivel local. Con la pasión por los títeres como vínculo común, las organizaciones han buscado una mayor cooperación. Individuos y empresas de la membresía tanto de UNIMA-USA como de Puppeteers of America, han celebrado el Día Mundial de la Marioneta el 21 de marzo en todas las ciudades, lo que ha traído mayor conciencia sobre este hecho en la nación y el mundo. En 2017 y 2019, UNIMA-USA patrocinó el Día de UNIMA en el Festival Nacional de Titiriteros de Estados Unidos, durante el cual se presentaron artistas internacionales.

Afiliación

Con más de 400 miembros de UNIMA-USA en 2020, la membresía representa las innumerables vías para participar en el campo. Están representados titiriteros profesionales y aficionados, estudiantes de teatro y títeres e interesados en el mundo de los títeres. Este comité busca ampliar el alcance y el impacto de la organización.

due to Covid-19's impacts, this committee continued its efforts to connect UNIMA-USA members with the broader community of puppeteers. In the summer of 2020, the UNIMA-USA Facebook page showed a 90% jump in the number of people being reached, 147% increase in engagements, and 133% jump in page likes and nearly 5,000 visitors connected to the website in the summer of 2020 alone.

Hands across the Sea

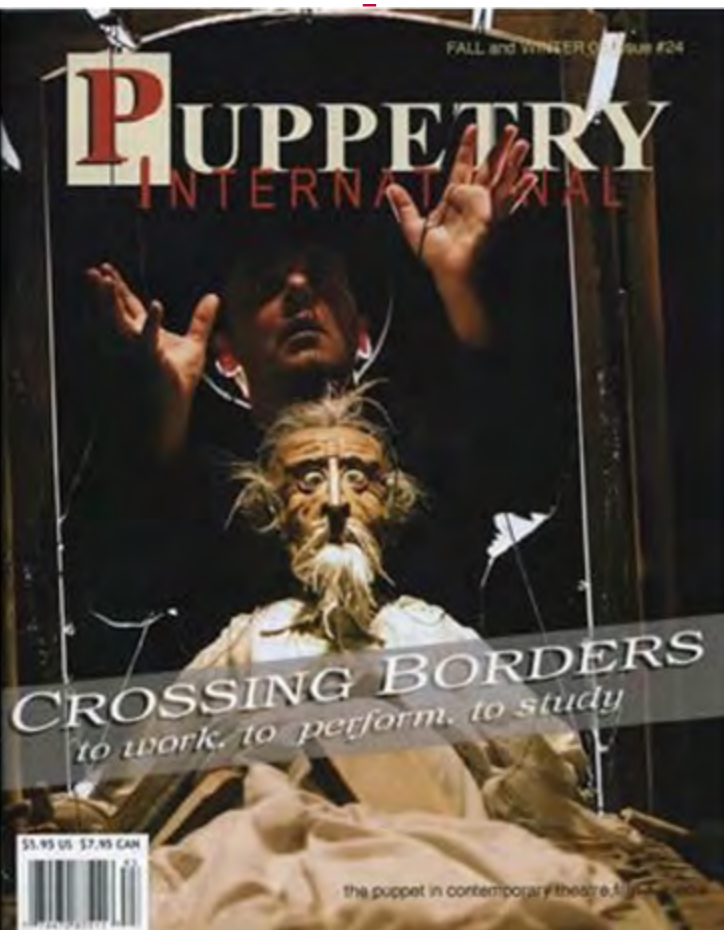
Supporting UNIMA-USA's mission to link puppeteers nationally and internationally, the Hands Across the Sea committee was established initially to develop cultural partnerships among puppeteers. In recent years, the committee has sought to connect traveling puppeteers with local contacts both in the States and abroad, strengthening opportunities for connection. Looking forward, the committee seeks to strengthen ties with the greater UNIMA community as it seeks to reach across our borders for connections and communion. Opportunities such as UNIMA's RésiliArt initiative in partnership with UNESCO have brought puppeteers together as we all grapple with the impacts of Covid-19 on the field.

Liaison to Puppeteers of America

As UNIMA-USA looks to foster connection with the international field of puppetry, the Puppeteers of America serves to strengthen and support puppeteers locally. With a passion for puppetry as a common tie, the organizations have sought greater cooperation. Individuals and companies within the membership of both UNIMA-USA and Puppeteers of American have celebrated World Puppetry Day on March 21st in cities, bringing greater awareness to the field. In 2017 and 2019, UNIMA-USA sponsored UNIMA Day at the Puppeteers of America's National Puppetry Festival during which international performers were featured among the lineup.

Membership

With over 400 members of UNIMA-USA in 2020, the membership represents the myriad avenues to engage in the field. Professional and amateur puppeteers, scholars of puppetry and theater studies and others interested in the greater world of puppetry are represented. This committee seeks to broaden the organization's reach and impact.



Publicaciones

La publicación de la revista *Puppetry International* (actualmente 2 números por año) es un elemento esencial en el papel de UNIMA-USA como defensora del desarrollo del titiritero estadounidense dentro de la comunidad mundial de artistas. Contiene investigaciones, artículos, informes y reseñas originales, así como traducciones de investigaciones del extranjero al inglés. Se distribuye a los miembros de los centros de UNIMA y se vende al público en librerías especializadas. Los números recientes han cubierto temas tan variados como *Títeres y Shakespeare*, *Patrimonio Cultural Inmaterial*, *Justicia Social*, *Materiales: El Material de los Títeres* y muchos otros. En 2016, los editores de *Puppetry International*, Andrew y Bonnie Periale, fueron elegidos como miembros de honor de UNIMA, por su incansable y ejemplar trabajo para la publicación y UNIMA-USA

Becas

UNIMA-USA continúa apoyando la formación internacional de títeres a través del programa de becas. Los becarios han estudiado en la República Checa, Francia, Alemania,

Taiwán, Japón, Reino Unido, entre otros. Muchos beneficiarios atribuyen la transformación de sus prácticas a los estudios y al fomento de conexiones de por vida con sus anfitriones internacionales.

En 2019, la junta de UNIMA-USA se entregó al desarrollo de un nuevo plan estratégico, estableciendo cuatro vías esenciales para el éxito futuro de la organización:

- Aumento de la membresía
- Conectar a los títeres de Estados Unidos con el mundo
- Desarrollar y preservar el arte de los títeres
- Garantizar la sostenibilidad a largo plazo del arte de los títeres

Publications

The publication of *Puppetry International* (currently 2 issues per year) is an essential element in UNIMA-USA's role as an advocate for the development of the American puppeteer within a world community of artists. It contains original research, articles, reports and reviews, as well as translations of research from abroad into English. It is distributed to Members, UNIMA centers, and is sold to the public at select bookstores. Recent issues have covered such varied topics as *Puppets and Shakespeare*, *Intangible Cultural Heritage*, *Social Justice*, *Materials: The Stuff of Puppetry* and many others. In 2016, the longtime editors of *Puppetry International*, Andrew and Bonnie Periale, were elected as UNIMA Members of Honor for their tireless and exemplary work for the publication and

Scholarships

UNIMA-USA continues to support international puppetry training through the scholarship program.

Scholarship recipients have studied internationally in the Czech Republic, France, Germany, Taiwan, Japan, the U.K among others. Many recipients credit their study with transforming their practice and fostering life-long connections with their international hosts.

In 2019, the board of UNIMA-USA embarked on developing a new strategic plan, setting in place four essential avenues to future success for the organization:

- Grow Membership
- Connect Puppeteers-US & Internationally
- Elevate and Preserve Puppetry
- Ensure Long-term Sustainability



Becaria Valerie Meiss durante sus estudios en Japón con Koryu Nishikawa V. Kuruma Ningyō en 2018.

Foto cortesía de Valerie Meiss

El proyecto se arma sobre la increíble base lograda por los muchos voluntarios de la organización, que han fomentado un inmenso legado de defensa y acción del arte de los títeres. En última instancia, los vínculos de UNIMA-USA con los numerosos centros de UNIMA de todo el mundo son su mayor valor. Es a través del fortalecimiento de estos lazos que se podrá cumplir verdaderamente, la misión de fomentar el entendimiento y la amistad internacionales a través del arte de los títeres. **HT**

*Es productora en el Center for Puppetry Arts en Atlanta, Georgia. Miembro de la Junta Directiva de Unima USA y Consejera Internacional. kristinhaverty@puppet.org

The plan seeks to build on the incredible foundation built by the organization's many volunteers who together have fostered an incredible legacy of advocacy and action for the art of puppetry and those who practice it. Ultimately, UNIMA-USA's ties to the many UNIMA Centers around the world are its greatest asset. It is through strengthening these ties that will allow us to truly meet the mission of fostering international understanding and friendship through the art of puppetry. **HT**

*Kristin Haverty currently serves as Producer at the Center for Puppetry Arts in Atlanta, GA. She is also a Unima-USA Board Member and Councilor. kristinhaverty@puppet.org



Consejeros de UNIMA-USA (de izquierda a derecha: Kristin Haverty, Manuel Morán, Karen Smith y Kurt Hunter) en la noche de apertura del Congreso y Festival UNIMA 2016 en San Sebastián, España.

Foto cortesía de Kristin Haverty

Breve resumen del teatro de títeres en Estados Unidos

por STEVE ABRAMS*

La historia de los Estados Unidos es la historia de la llegada de gente muy variada que intentó adaptarse a una nueva tierra y los nativos a aquellos visitantes. Fue la inmigración prehistórica desde Asia, la que desarrolló los primeros títeres del continente. Los españoles, los franceses y los portugueses trajeron la tradición europea del Mardi Gras (Martes de Carnaval) hasta América, donde las máscaras y los disfraces coloridos se transformaban a veces en títeres. El Carnaval mezcló el paganismo cristiano con la artesanía y los símbolos de los nativos americanos y de los esclavos africanos.

Títeres de Harry Burnett (1901-1933)
Colección

foto Alan Cook



Punch y Judy, o los títeres de cachiporra, llegaron a la parte inglesa de las colonias a mitad del siglo XVIII. El teatro de sombras de estilo europeo llegó a finales del siglo XVIII. Después de la guerra civil los titiriteros presentaron obras ligeras y entretenidas en pequeños teatros, tiendas de circo y plazas del pueblo para niños y adultos. En 1874, la compañía *The Royal Marionettes of England* viajó hasta los Estados Unidos para hacer una gira de éxito abrumador y abrió paso a otras compañías que hicieron lo mismo. En el siglo XIX y principios del siglo XX, los inmigrantes que se instalaban en los Estados Unidos trajeron con ellos los títeres desde Gran Bretaña, Alemania, Italia, Grecia, Checoslovaquia y China.



Tony Sarg

1915: El teatro de marionetas moderno

En Chicago, Cleveland, Nueva York y San Francisco, el teatro de títeres empezó a florecer entre el 1915 y el 1920. Las obras de Tony Sarg, Remo Bufano y Sue Hastings fueron representadas

Brief Overview of Puppetry in the United States

by STEVE ABRAMS*

The history the United States is a history of arrivals of diverse peoples trying to adapt to a new land and to each other. The pre-historic immigration from Asia became the population of Native American Indians who developed the first puppetry on the continent. The Spanish, French, and Portuguese brought the European tradition Mardi Gras to America where masks and colorful costumes sometimes crossed over into puppetry. Carnival blended Christian pageantry with the crafts and symbols of Native Americans and enslaved Africans as well.

Punch and Judy came to the English speaking part of the colonies in the mid-18th century. European style shadow puppets arrived in the late 18th century. After the Civil War in small theatres, circus tents, and town squares puppeteers presented light, entertaining performances for children and adults. In 1874, the Royal Marionettes of England travelled to the United States for a spectacularly successful tour followed by other companies. In the 19th century and early 20th century as immigrants settled in the United States they brought puppets with them from Great Britain, Germany, Italy, Greece, Czechoslovakia, and China.

1915 Modern Puppetry

In Chicago, Cleveland, New York and San Francisco puppetry began to blossom from 1915 to 1920. Puppetry by Tony Sarg, Remo Bufano, and Sue Hastings appeared on Broadway. The Tony Sarg Company toured the nation and generated great interest in marionettes. At least 12 puppeteers who worked with Sarg went on to start their own companies;

en Broadway. La compañía de Tony Sarg giraba por toda nación y generaba un gran interés por los títeres. Al menos 12 titiriteros que trabajaron con Sarg, acabaron formando sus propias compañías; los más notables fueron Rufus y Margo Rose, y Bil Baird. *The Puppet Theatre in America* de Paul McPharlin (1969) es la guía más completa que existe del teatro de títeres en América.



Oedipus Rex (Remo Bufano 1894-1948)
Detroit Institute of Arts.
Foto Alan Cook

1945 y los años posteriores

En el 1946 los titiriteros empezaron a aparecer en televisión y acercaron su trabajo a millones de personas. Rufus Rose trabajó en el programa infantil *Howdy Doody*, Burr Tillstrom y sus títeres de guante, Kukla y Ollie se convirtieron en estrellas nacionales y en 1949 *Puppeteers of America* arrancó

la publicación de la revista *Puppetry Journal*. En los años 60, Bill Baird hizo una gira internacional. A mediados de los 60, Jim Henson y Peter Schumann emprendieron sus impresionantes trayectorias laborales, *Barrio Sésamo* empezó en 1969 y despertó el interés internacional por el estilo *Muppet* del títere de varilla. UNIMA-USA fue fundada en 1966 y comenzó a publicar una revista en 1970. En los años 70 y 80 alrededor de unos 200 titiriteros de la generación del *Baby-Boom*, nacidos entre 1946 y 1960 empezaron a producir espectáculos. A día de hoy, las generaciones nacidas en los 60, 70, 80 y 90 siguen



Rod Puppets for *The death of Tintagiles*.
Marjorie Batchelder McPharlin 1937

the most prominent were Rufus and Margo Rose, and Bil Baird. *The Puppet Theatre in America* by Paul McPharlin is the most comprehensive record of American puppetry. Research reveals that from 1880-1940 there were approximately 700 people were born who were active in puppetry. In his chapter covering 1920 to 1940 McPharlin chose to profile the work of 100 puppeteers. He organized the first American puppetry festival in 1936, which led to the second festival in 1937 where *Puppeteers of America* was founded. *Puppeteers of America* produced national or regional festivals every year from 1937 to 2020.

1945 and After

In 1946 puppeteers began appearing on television bringing their work to audiences of millions. Rufus Rose worked on the children's program *Howdy Doody*, and Burr Tillstrom's hand puppets, Kukla and Ollie became national celebrities, In 1949 *Puppeteers of America* began publishing the magazine *Puppetry Journal*. In the 1960s Bil Baird toured internationally. In the mid-1960s Jim Henson and Peter Schumann were launched on their amazing careers, *Sesame Street* began in 1969 and created worldwide interest in the Muppet style of rod puppet. UNIMA-USA was found 1966 and began producing a magazine in 1970. In the 1970s and 1980s about 200 "baby boom" puppeteers, born 1946-1960 began producing work. Now generations born in the 1960s, 70s, 80s



Rufus and Margo Rose

nutriendo el arte de los títeres, pero no hay tiempo para hablar de todos ellos en un resumen tan breve.

El intercambio de ideas creativas entre titiriteros de otros países ha enriquecido el teatro de títeres en los E.E.U.U. En los años 20 y 30, las giras de la compañía italiana *Teatro Dei Piccoli* pasaban por los Estados Unidos. En los años 50 el mexicano Roberto Lago, las *Salzburg Marionettes* y una visita de Yves Joly tuvieron un gran impacto. En 1962 nos visitó por primera vez el teatro *Bunraku* de Japón. Las visitas de Albrecht Roser y Richard Bradshaw que empezaron en los 70 han inspirado a muchos titiriteros así como las visitas de los titiriteros canadienses. El *World Puppetry Festival* en 1980 en Washington DC fue un evento de referencia en la historia del teatro de títeres americano. Entre el año 1992 y el 2000 los cinco festivales de teatro de títeres producidos por la fundación Jim Henson dieron voz a excelentes artistas americanos e internacionales.

Durante un breve período en los años 30, los Estados Unidos proporcionaron fondos para el teatro de títeres a través de, por ejemplo, el WPA (Work Projects Administration). Después del 1966, el NEA (National

Endowment for the Arts) ha ofrecido financiación de manera ocasional. Generalmente hablando, los Estados Unidos nunca han tenido nada parecido al teatro de títeres histórico que, en Europa del Este, es financiado por el estado. El apoyo viene a través de diversas fuentes. A partir del 1982, las becas de la fundación Jim Henson han tenido un gran impacto en el desarrollo de los artistas, así como de los teatros y otros espacios



The Lion King

dedicados a los títeres. Algunas universidades ofrecen ayudas introduciendo los títeres en el currículum. Las organizaciones de titiriteros, los teatros y los festivales acercan los títeres al gran público.

Incluso después del gran éxito televisivo de los programas para niños y de los *hits* de Broadway; *El Rey León* y *Avenue Q*, el teatro de títeres sigue siendo considerado un tanto oscuro y misterioso. La cantidad de público americano que va a ver actuaciones de jazz o de música clásica en vivo sigue siendo muy pequeña. La cantidad de público que va a ver teatro de títeres es incluso menor. Muy pocos titiriteros alcanzan a tener reconocimiento internacional o nacional. La mayoría de los titiriteros en los Estados Unidos consigue lograr un reconocimiento local o regional. La palabra "titiritero" puede referirse a la persona que crea los títeres, a la persona que los manipula o a los dos. El término "titiritero profesional" es impreciso, ya que puede referirse a alguien que cobra para actuar de manera ocasional, o a alguien que consiga la mayor parte de sus ingresos gracias a los títeres. Hay maestros, bibliotecarios y profesores de universidad que usan títeres de manera habitual. Hay una iglesia relacionada

and 90s are nourishing the art of puppetry, far too many to profile in a brief overview.

Exchanging creative ideas with puppeteers from other countries has nourished puppetry in the USA. In the 1920s and 1930s tours by Teatro Dei Piccoli from Italy toured the USA. In the 1950s Robert Lago from Mexico, and the Salzburg Marionettes and a brief visit by Yves Joly all had an impact, The Bunraku Theater of Japan first visited in 1962. Visits by Albrecht Roser and Richard Bradshaw starting in the 1970s inspired many puppeteers, as did visits by puppeteers from Canada. The World Puppetry Festival 1980, in Washington DC was a landmark event in American puppetry. From 1992 to 2000 the five International Festivals of Puppet Theater produced by the Jim Henson Foundation featured excellent international artists and USA puppeteers.

For a short time in the 1930s the United States provided some funds for puppetry through, for example, the WPA (Work Projects Administration). After 1966 very occasional funding has come from the NEA (National Endowment for the Arts). Generally the United States did not have anything like the historical state supported puppetry of Eastern Europe. Support comes from diverse sources. Starting in 1982 grants from Jim Henson Foundation had a major impact stimulating the development of puppetry artists as well as venues for puppetry. Some universities provide support by adding puppetry to the curriculum. Puppetry organizations, theatres and festivals provide way to keep puppetry in the public eye.

Even with the vast television audience for children's shows and the Broadway hits, *Lion King* and *Avenue Q*, puppetry is still considered somewhat obscure and mysterious. The American audience for live performances of jazz or classical music is very small in terms of the entire population. The audience for puppet theatre is even smaller. Very few puppeteers achieve international or national attention. Most puppeteers in the

Paul Vincent Davis





con el teatro de títeres y protestas relacionadas con el teatro de títeres. Es imposible encontrar ningún tipo de estimación remotamente científica del número de titiriteros profesionales en los Estados Unidos, pero una conjetura bien fundamentada podría estimar como máximo unas 5.000 personas. Los hábiles constructores de títeres y los actores que les dan vida en películas, teatros y estudios de televisión, suelen quedarse en las sombras. Los escasos titiriteros de carretera, tan consagrados, normalmente trabajan en compañías de dos, tres o cuatro intérpretes, o a veces incluso en solitario.

En los Estados Unidos las formas tradicionales de guante, hilos, varillas y sombras coexisten con adaptaciones que usan nuevas tecnologías. Existe una moda que deja ver al titiritero a través de distintos métodos como los títeres de mesa, el teatro de objetos y el estilo *Bunraku* japonés. Los artistas siguen inventando nuevos métodos anónimos de manipular títeres y siguen explorando nuevos materiales para esculpirlos. El público tiene gustos muy fluctuantes. El teatro de títeres puede ser entretenimiento ligero o intelectualmente estimulante. El guion puede ser simbólico, político, didáctico, o profundamente emocional. Los títeres pueden ser complejos o simples, elaborados delicadamente

Bread and Puppet, 1980



United States reach a local or regional audience. The word “puppeteer” can refer to people who make puppets, people who perform with puppets or both. The term “professional puppeteer” is imprecise, as it may refer to a person who is occasionally paid to perform, or someone who derives most of their income from puppetry. There are teachers, librarians and college professors who regularly use puppets. There is church related puppetry and protest related puppetry. It is impossible to offer any kind of remotely scientific estimate of the number of professionally involved puppeteers in the United States, but an educated guess would place the number at 5,000 or less. The skilled puppet builders and actors who bring puppets to life in films, theatres, and television studios tend to remain invisible. The rare and dedicated puppeteers on the road most typically work in companies of two, three, or four performers, or sometimes as solo artists.

In United States the traditional forms of glove, string, rod, and shadow puppet exist side-by-side with adaptations using new technologies. There is a trend towards work with the visible puppeteer using a variety of methods including: tabletop puppetry, found objects and Bunraku-style. Puppeteers continue to invent entirely new and un-named methods of manipulating puppets, just as they continue to explore new sculptural materials. Audiences have widely ranging tastes. Puppetry can be light entertainment or intellectually challenging. Texts can be symbolic, political, instructive, or deeply emotional. Puppets can be complex or simple, finely crafted or rough, realistic or abstract. At recent puppet festivals (and also online performances during the time of COVID) it was possible to sample work from many diverse styles. The large number of puppeteers living and working in New York City provides a unique opportunity for audiences and artists to enjoy a wide spectrum of performances. The Center for Puppetry Arts in Atlanta is

o toscos, realistas o abstractos. En festivales recientes (y también en actuaciones online durante los tiempos del COVID) ha sido posible ver una muestra de muchos estilos diferentes. El gran número de titiriteros que viven en la ciudad de Nueva York ofrece una oportunidad única para que el público pueda disfrutar un gran abanico de espectáculos. El *Center for Puppetry Arts* en Atlanta es el espacio permanente dedicado exclusivamente a los títeres más grande que existe en los Estados Unidos. En Seattle, Phoenix, Detroit y Chicago, y en pequeñas localidades de Connecticut, Vermont y Iowa, uno puede encontrar teatro de títeres de primera clase a pesar de que la concientización, apreciación y las ayudas económicas para este tipo de arte suelen llegar de forma dispersa e irregular.

Hoy en día, autores famosos, compositores, coreógrafos y directores de teatro eligen, a veces, colaborar con titiriteros para expandir su rango expresivo. Un director de teatro que combine títeres con actores de máscara y otros elementos escénicos, puede elegir (o no) usar la etiqueta de "titiritero". Sea en televisión, cine o teatro, las producciones con títeres pueden generar empleo para equipos enteros que incluyen diseñadores, escultores, figurinistas, autores, compositores, dobladores, manipuladores y un director. Normalmente, pero no siempre, es este director el que es considerado el *auteur*, o animador, o titiritero. A menudo en el pasado, la prensa en los Estados Unidos ha calificado



Frank Ballard: *Roots and Branches* exhibition at the Ballard Institute. Photo by Richard Termine

el teatro de títeres como una curiosidad excéntrica o como entretenimiento para niños, pero recientemente, los medios de comunicación han descubierto que el teatro de títeres puede expresar un rango impresionante de emociones adultas que satisface a un público altamente sofisticado. **HT**

*Es editor de la revista *Puppetry Journal*, así como el editor norteamericano de la *Enciclopedia Mundial del Arte de los Títeres de UNIMA*. También se ha desempeñado como Presidente de *Puppeteers of America* y ha actuado como delegado en el congreso de *UNIMA Internacional* en Australia. journal@puppeteers.org,

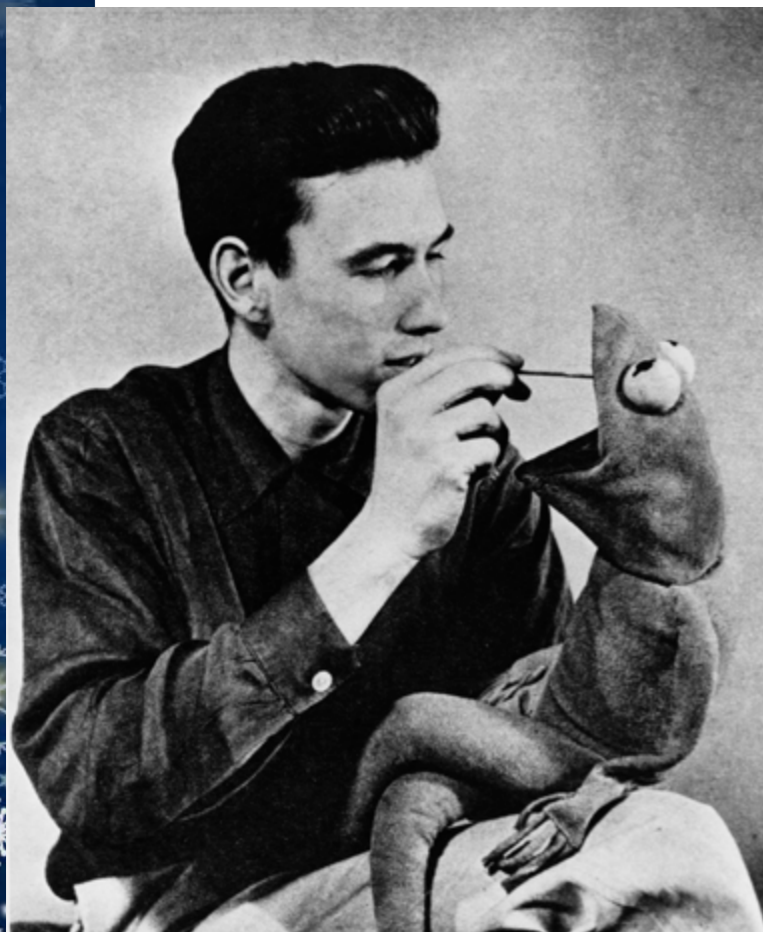
the largest permanent venue in the United States devoted exclusively to puppetry. In Seattle, Phoenix, Detroit, and Chicago, and in little towns in Connecticut, Vermont, and Iowa one can find world-class puppetry even though awareness, appreciation, and financial support for the art form tend to be scattered and inconsistent.

Now major authors, composers, choreographers, and theatre directors sometimes choose to collaborate with puppeteers to widen their expressive range. A theatre director who blends puppets with masked actors and other elements of spectacle might or might not choose to use the label "puppeteer." In television, film, or theatre, productions with puppets may employ a whole team including designers, sculptors, costumers, authors, composers, voice actors, puppet manipulators, and a director. It is the director who is frequently, but not always, considered the "auteur" or "animator" or "puppeteer." In the past, the press in the United States has often treated puppetry as an eccentric curiosity, or as entertainment for children, but very recently the media has discovered that puppetry can express an impressive range of adult emotions for highly sophisticated audiences. **HT**

*Is the editor of *Puppetry Journal* as well as the North American Editor of *Unima's World Encyclopedia of Puppetry Arts*. He has also served as the President of *Puppeteers of America*, and acted as a delegate to the *International Puppetry Congress* in Australia. journal@puppeteers.org,

Jim Henson y el arte de los títeres

por CHERYL HENSON*



Jim Henson y la Rana René (Kermit the frog) original, en 1955

Jim Henson fundó los Muppets hace más de 60 años, cuando del abrigo verde de verano de su madre hizo un simple títere bocón, usó una pelota de ping pong cortada por la mitad para hacer los ojos, y le llamó Kermit (la Rana René en Latinoamérica). Él y mi madre, Jane, consolidaron un estilo único de títeres en la televisión y, en sus años universitarios, actuaron cada noche en un programa de la televisión local en Washington D.C. Con el paso del tiempo, mi padre tuvo éxito en el mundo de la publicidad, creando títeres para el programa de niños y niñas en edad preescolar, *Plaza/Barrio Sésamo*, y poco después llegó el éxito internacional del *Show de los Muppets*. Sus innovaciones en el mundo de los títeres siguieron creciendo con las películas fantásticas *The Dark Crystal (El cristal oscuro)* y *Labyrinth (Laberinto)* y la co-producción de *Fraggle Rock*. A lo largo de su carrera estuvo comprometido con el mundo de los títeres y los titiriteros.

A mi padre le importaba el futuro del mundo del títere. Siempre estaba interesado en cuál sería el siguiente paso respecto a las ideas, las técnicas de manipulación y la tecnología, los nuevos intérpretes y los nuevos directores. Pero también sabía que la base de todo buen teatro de títeres se encuentra en dos elementos esenciales, la mano y el corazón. La mano, como la herramienta más extraordinaria del cuerpo humano. El corazón, como una reserva profunda e infinita de emoción. La manipulación a través de la mano, da vida al títere, pero es el corazón del intérprete el que le da alma y conecta al títere con su historia. Dar vida a un títere es un acto generoso. Requiere concentración y técnica y un tipo especial de empatía que bordea el amor por crear una ilusión de vida.

Jim Henson and the Art of Puppetry

by CHERYL HENSON*

Jim Henson founded the Muppets over 60 years ago when he built a simple hand and mouth puppet out of his mother's green spring coat, used a ping pong ball cut in half for its eyes and named it Kermit. He and my mother, Jane, established a unique style of puppetry for the television screen and performed a nightly show on local television in Washington D.C. when they were college students. Over the years, my father found success in advertising, creating puppet characters for the preschool show *Sesame Street* and then with the international success of *The Muppet Show*. His innovations in puppetry continued to grow with his fantasy films *The Dark Crystal* and *Labyrinth* and the international co-productions of *Fraggle Rock*. Throughout his career, he was engaged with puppetry and with other puppeteers.

My father cared about the future of puppetry. He was always interested in the next new thing - ideas, techniques, technology, new performers, new directions. But he also knew that at the core of all good puppetry are two essential elements - a human hand and a human heart. The human hand - the most extraordinary of tools. The human heart - a deep and endless pool of emotion. The manipulation of the

puppet, by the performer's hand, brings it to life, but it is the performer's heart that gives it a soul and connects the puppet to its story. The act of bringing a puppet to life is a generous act. It takes focus and skill and a kind of empathy that verges on love to create the illusion of life.



Jim Henson with the cast of *Sam and Friends*, circa 1960



Jim Henson y los protagonistas de *Fraggle Rock* en 1980

El teatro de títeres ha existido a lo largo de la historia de la humanidad y continuará existiendo. Entonces, ¿por qué nos preocupamos por su futuro? ¿Es posible que la tecnología reemplace al humano detrás del títere? ¿Seguirá yendo el público a ver espectáculos de títeres en vivo? ¿Cómo pueden los titiriteros abogar mejor por su arte? Estas son algunas de las preguntas que nos hacemos.

La ilusión de la vida, por sí sola, no capta la atención del público por mucho tiempo. Personajes, historias, diseños, sonidos, luces, músicas, voces, humor, ingenio, lenguajes, emociones, mensajes, sentidos, todo eso se necesita para crear un buen espectáculo. Incluso teniendo todo esto, ¿por qué querría el público pasar tiempo en la imaginación creativa de otra persona? El buen teatro de títeres necesita tener buen teatro, así de rotundo, y buenos títeres.

A veces, incluso el mejor teatro de títeres, es ignorado por algunos críticos teatrales. El teatro de títeres excepcional es reconocido de un modo subconsciente. Para disfrutarlo



The Dark Crystal, 1982

es necesario sumergirse en lo inverosímil, y eso a veces va reñido con un pensamiento crítico. Con demasiada frecuencia, los títeres son considerados entretenimiento solo para niños. Creemos que el público y los críticos necesitan ver más producciones buenas. Si les exponemos a más teatro de títeres bueno, un teatro que les llegue de una manera personal, entonces comenzarán a aceptarlo como una forma del arte.

¿Por qué importa tanto? Nos importa a nosotros. Nosotros hacemos que importe. Tenemos que ser defensores de los títeres. Este fue el mensaje que mi padre dejó a otros titiriteros: "respetad vuestro oficio, respetad vuestro arte." Los titiriteros deberían tomarse en serio su trabajo, como una profesión, como una forma de arte. Él siempre decía esto con suavidad, sentido del humor y una sonrisa. Poco después, se ponía manos a la obra para cumplir su parte del plan.

Jim fue presidente de Puppeteers of America de 1962 a 1963, con solo 26 años de edad. Hizo campaña para abrir una delegación de UNIMA, aquí en los Estados Unidos. Fue

Puppetry has existed throughout human history and will continue to exist. Why then do we worry about the future of puppetry?

Will technology replace the human behind the puppet? Will audiences continue to come to see live puppet theater? How can puppeteers be better advocates for their art? These are some of the questions that we ask ourselves.

The illusion of life alone does not engage an audience for long. Character, story, design; sound, lights, music, voices; humor, wit, language; emotion, message, meaning; it takes so many things to make a good show. Even then, why should an audience want to spend time in the creative imagination of another person? Good puppet theater needs to be good theater as well as good puppetry.

At times, even good puppetry gets dismissed by some theater critics. Excellent puppetry is recognized on a subconscious level. It requires a suspension of disbelief that can be hard to access in tandem with critical thinking. Too often puppetry is still thought of as only children's entertainment. We believe that audiences and critics need to see more good work. If they are exposed to more and better puppet theater, theater that touches them on a personal level, then they will come to embrace puppetry as an art form.

Why does it matter? It matters to us. We make it matter. We must be advocates for puppetry. This was my father's message to other puppeteers, "Respect your craft, respect your art." Puppeteers should take puppetry seriously as a profession and as an art form. He said this with a light touch, a sense of humor and a smile. Then he worked hard to do his part in making it happen.

Jim was president of Puppeteers of America from 1962-63, when he was only 26. He campaigned to open a chapter of UNIMA here in the US. He served as president of UNIMA - USA from its inception in 1966 through 1980, officially



Cheryl Henson opening the Jim Henson Collection at the Center for Puppetry Arts, 2015

presidente de UNIMA-USA desde su creación en 1966 hasta el 1980, e incorporó la entidad oficialmente en 1979. Junto con Nancy Staub y otros, organizó el festival UNIMA, en 1980 en Washington, D.C. y cubrió muchos de los costos para asegurarse de que fuera un evento espectacular. En 1982, estableció la Fundación Jim Henson para apoyar a los titiriteros en América que trabajaban con su propio estilo único. En 1984, produjo una serie de especiales televisivos de una hora que se llamaron *Jim Henson Presents*. Cada uno de ellos presentaba a seis de los mejores titiriteros de la época. Mi padre asistió a festivales de teatro y conferencias. Mantenía el contacto con intérpretes de alrededor del mundo. Trabajó para construir esta comunidad y para dar voz a este tipo de arte.

Mi madre también amaba el teatro de títeres y a los jóvenes titiriteros. Mi padre y mi madre fundaron juntos los *Muppets*. Fueron compañeros de escenario durante años y, antes de casarse, ya diseñaban, construían e interpretaban juntos en el teatro de títeres. El humor de mi madre era atrevido y anárquico. Era una artista excelente con una risa afable. El interés de mi madre por los títeres nunca menguó. Siguió asistiendo a festivales y conferencias, enseñando a nuevos intérpretes de los *Muppets* y descubriendo nuevos talentos emergentes. Estaba en la junta directiva de la *Henson Foundation* con nosotros, evaluando y seleccionando a los receptores de las becas. Estuvo involucrada en la creación de la Conferencia Nacional de Títeres en el *O'Neill Theatre Center*, un espacio de experimentación y desarrollo de nuevos trabajos.



Jane Henson at the National Puppetry Conference

Ya de pequeña, yo iba a festivales de títeres con mis padres, visitaba titiriteros y asistía a espectáculos. En 1989 hablé con mi padre acerca de producir un festival en Nueva York para hacer una exhibición del mejor teatro de títeres del mundo. Al parecer, Nancy Staub también le había hablado de un concepto similar, así que decidimos crear juntas un festival en Nueva York.

Cheryl Henson, Leslee Asch, Allelu Kurten and Anne Dennin at the 1996 Henson Festival



incorporating the entity in 1979. Together with Nancy Staub and others, he brought the 1980 UNIMA festival to Washington, D.C. and underwrote many of the costs to be sure that it was a spectacular event. In 1982 he set up the Jim Henson Foundation to support American puppeteers working in their own unique styles. In 1984, he produced a series of one-hour television specials called "Jim Henson Presents," each of which featured six of the best individual puppeteers of that time. My father attended puppet festivals and conferences. He stayed in touch with performers around the world. He worked to build this community and to bring attention to this art form.

My mother, too, had a love for puppetry and for young puppeteers. My mother and father founded the Muppets together. They were performing partners, designing, building and performing puppets as a team for years, before they were married. Her humor was gutsy and anarchic. She was an excellent artist with a hearty laugh. My mother's interest in puppetry never waned. She continued to attend festivals and conferences, to train new Muppet performers, and to look out for emerging talent. She was on the board of the Henson Foundation with us, reviewing and selecting grant recipients. She was involved in the creation of the National Puppetry Conference at the O'Neill Theater Center, a space for experimentation and the development of new work.

I grew up going to puppet festivals with my parents, visiting puppeteers and watching shows. In 1989, I spoke with my father about producing a festival in New York to showcase the best puppet theater in the world. It turned out that Nancy Staub had also approached him with a similar concept, so we decided to create a festival in New York.

Although my father passed away the next year, I worked with Producing Director, Leslee Asch, to present five festivals in his honor. Together, we brought more than 120 companies from 31 countries to 13 stages in New York City over a decade.

Aunque mi padre falleció el año siguiente, trabajé con la productora Leslee Asch para organizar cinco festivales en su honor. Juntos, durante una década, conseguimos reunir a más de 120 compañías de 31 países diferentes en 13 escenarios en Nueva York. Creíamos en la idea de enseñar al mundo lo maravilloso que es el mundo de los títeres, para así poder cambiar su percepción sobre este tipo de arte. Nos asociamos con teatros muy importantes para poder encontrar el espacio indicado para cada tipo de espectáculo, y organizamos jornadas de simposios para hablar de títeres, motivando a donantes y críticos a encontrar respuesta a la pregunta "¿qué hace que el teatro de títeres sea especial?". Algunas de las compañías que presentamos son *Diablo Mundo* y *El Periférico de Objetos* de Argentina, *Teatro Tinglado* de México y *Teatro de Las Estaciones* de Cuba.

La visión de Jim sobre el futuro del teatro de títeres vive a través del trabajo que hace la *Jim Henson Foundation*, la *Jim Henson Company* y en las exposiciones permanentes en el *Center for Puppetry Arts* en Atlanta y en el *Museum of the Moving Image* en Nueva York.

La *Henson Foundation*, de la que he sido presidente desde 1992, sigue apoyando el desarrollo del teatro de títeres innovador y contemporáneo en América. Desde 1982, hemos otorgado más de 900 becas para respaldar

el trabajo de más de 350 artistas, y hemos ofrecido un espacio en Nueva York para que más de 150 compañías puedan presentar su trabajo. Abogamos por el arte de los títeres y apoyamos la comunidad titiritera.

La *Jim Henson Company* sigue innovando para rendir homenaje al amor de Jim por

los títeres. Gracias a su fascinación con la tecnología, se creó el *Henson Digital Performance System*, un sistema que captura el movimiento de manos y cuerpo del titiritero y los traslada a unos personajes generados por computadora. De esta manera convertimos el teatro de títeres en animación, como podemos ver en producciones como *Sid the Science Kid* y *Word Party*. También podemos ver una muestra del amor de mi padre por los títeres y los efectos prácticos en la nueva serie de Netflix, ganadora de un Emmy: *El cristal oscuro: la era de la resistencia* (*The Dark Crystal: Age of Resistance*).

Así mismo, los personajes del *Show de los Muppets*, siguen apareciendo en nuevas películas y programas de Disney, y *Plaza/Barrio Sésamo* sigue emitiéndose después de cincuenta años sin ningún parón, además de estar en muchas coproducciones internacionales con personajes de títeres diseñados y contruidos especialmente para cada ubicación.

En 2015, el *Center for Puppetry Arts* de Atlanta, estrenó una exposición preciosa con la mayor colección de títeres originales creados por nuestro padre. Bajo la supervisión del fundador Vince Anthony, se agregó un edificio nuevo al museo para albergar la colección Jim Henson y la colección *The Worlds of Puppetry*, que siguen inspirando a nuevas generaciones de



Word Party



Sid the Science Kid created in the Henson Digital Puppetry Studio

We believed that we could change the perception of the art form by showing the world what great puppetry can be. We partnered with important theaters to find the right venues for each show and held symposium sessions on puppet theater, engaging funders and critics in the question of what made puppet theater special. Among the companies that we presented were *Diablo Mundo* and *El Periférico de Objetos* from Argentina, *Teatro Tinglado* from Mexico, and *Teatro de Las Estaciones* from Cuba.

Jim's vision for the future of puppetry lives on in the work of the *Jim Henson Foundation*, the *Jim Henson Company*, and in permanent museum exhibitions at the *Center for Puppetry Arts* in Atlanta and at the *Museum of the Moving Image* in New York.

The *Henson Foundation*, of which I have been the President since 1992, continues to support the development of innovative, contemporary American puppet theater. Since 1982, we have made more than 900 grants to support the work of more than 350 artists and have made more than 150 grants to NYC presenting organizations to present this work. We advocate for the art of puppetry and support the puppet community.

The *Jim Henson Company* continues to honor Jim's love of puppetry by continuing to innovate. His fascination with technology led to creation of the *Henson Digital Performance System*, which captures a puppeteer's hand and body movements and translates them to computer generated characters, turning puppetry into animation as seen in television productions such as "*Sid the Science Kid*" and "*Word Party*". My father's love of puppetry and practical effects can be seen in the *Henson Company's* Emmy Award winning Netflix series "*The Dark Crystal: Age of Resistance*". In addition, the *Muppet Show* characters continue to be featured in new films and shows on Disney and *Sesame Street* is in its 50th



Jim Henson and Albrecht Roser, "Jim Henson Presents", 1980

entusiastas de los títeres. En 2017, se inauguró una segunda exhibición permanente de la obra de Jim en el *Museum of the Moving Image* en Queens, Nueva York, una versión de la cuál, está de gira nacional. La obra de Jim sigue siendo comprometida e inspiradora.

Estamos muy contentos de saber que el legado de Jim seguirá viviendo a través de estas exposiciones, a través de producciones de la *Jim Henson Company*, Disney y el *Sesame Workshop*, y a través de las becas ofrecidas por la *Jim Henson*

Foundation para apoyar a los artistas titiriteros que crean sus propios estilos.

La visión que tenía mi padre para el futuro del teatro de títeres sigue viva y coleando en la obra de muchas personas, porque nunca fue únicamente su visión: siempre fue una visión compartida. **HT**

*Cheryl Henson es presidenta de la *Jim Henson Foundation*, desde 1992 hasta el presente. www.hensonfoundation.org

year of continuous production, including many international co-productions with puppet characters designed and build especially for each location.

In 2015, the Center for Puppetry Arts in Atlanta opened a beautiful exhibition of the largest collection of our father's original puppets. Under the guidance of founder Vince Anthony, a new museum building was added to the Center to house both The Jim Henson Collection and The Worlds of Puppetry Collection, both of which inspire new generations of puppet enthusiasts. In 2017, a second permanent interactive exhibition of Jim's work opened at the Museum of the Moving Image in Queens, New York, a version of which tours nationally. Jim's work continues to engage and inspire.

We are thrilled to know that Jim's legacy will live on through these exhibitions, through new productions by the Jim Henson Company, Disney and Sesame

Workshop and through the grants given by the Jim Henson Foundation to support puppet theater artists creating in their own unique styles.

My father's vision for the future of puppetry is alive and well in the work of so many people because it was never just his vision; it was always a vision that he shared. **HT**

*President of the Jim Henson Foundation 1992 – present www.hensonfoundation.org

Opening of "The Worlds of Puppetry Museum" at the Center for Puppetry Arts, 2015



Bread and Puppet Theater, colaboraciones con América Latina

por JOHN BELL, Ph.D.*



Desfile comunitario en el Lower East Side de Nueva York a principios de los años 60. Foto cortesía de *Bread and Puppet Theater*.

La compañía de Peter Schumann, *Bread and Puppet Theatre*, ha estado conectada con Latino América y el teatro de esta región, desde sus inicios en el Lower East Side de Nueva York, en 1963. Esta conexión ha ido cambiando a través de los años, pero siempre ha sido consistente, especialmente cuando hablamos del número de intérpretes y titiriteros puertorriqueños y latinos que han actuado o colaborado con *Bread and Puppet*, desarrollando varias funciones. Los espectáculos, tanto grandes como pequeños, de *Bread and Puppet* se centran más en la imagen y el movimiento que en el lenguaje y la interpretación. Gracias a ello, siempre han sido relativamente fáciles de traducir y de ser representados delante del público de América del Norte, Central, del Sur y del Caribe. *Bread and Puppet* introduce su labor como teatro político y eso ha creado una conexión con todos los creadores de teatro con conciencia social de América Latina.

Schumann comenzó sus experimentos de máscara y danza a principios de los años sesenta en la ciudad de Nueva York, en un contexto más de *performance avantgarde* que de teatro de títeres *mainstream* estadounidense. Por ese motivo, *Bread and Puppet* desarrolló una extensa combinación de danza, objetos y música combinados con otros artistas que organizaban *Happenings* y *Performance Art*. Sin embargo, el interés de Schumann en conectar con el activismo de la comunidad local, le condujo a sacar sus títeres a las calles de la ciudad de Nueva York y a acoger, con los brazos abiertos, la idea de que sus títeres podían reflejar y conectar con lo que sus vecinos estaban experimentando. Como consecuencia, Schumann y sus compañeros de *Bread and Puppet Theatre*, ayudaron a registrar votantes y participaron en manifestaciones a favor de la huelga en los alquileres, especialmente junto a activistas puertorriqueños (o *nuyorriqueños*, *Nuyorican*) en el Lower East Side. Estas conexiones se intensificaron cuando *Bread and Puppet* comenzó a usar estas formas de teatro de títeres para tomar parte en las protestas contra la guerra de

Bread and Puppet Theater Collaborations with Latin America

by JOHN BELL, Ph.D.*

Peter Schumann's *Bread and Puppet Theater* has had ongoing connections with Latin America and Latin American theater ever since its beginnings in New York City's Lower East Side in 1963. These connections have changed over the years, but have been consistent, especially in terms of the numbers of Puerto Rican and other Latinx puppeteers and performers who have performed with and collaborated with *Bread and Puppet* in a variety of capacities. Since *Bread and Puppet* shows, both giant and small, depend more on image and movement rather than language and acting, they have been relatively easy to translate, and to be performed for Spanish-speaking audiences in North, Central, and South America, and the Caribbean. The fact that *Bread and Puppet* sees its work as political theater has caused it to connect above all with socially conscious theater makers across Latin America.

Schumann began his mask and dance experiments in New York City in the early 1960s in the context of avant-garde performance rather than the world of mainstream U.S. puppetry. Because of this, *Bread and Puppet* developed as an expansive combination of dance, objects, and music in the company of other artists making *Happenings* and performance art. But Schumann's interest in connecting with local community activism led him to bring his puppets to the streets of New York City, and to embrace the idea that his puppetry could reflect and connect with what his neighbors were experiencing. Consequently, Schumann and his *Bread and Puppet Theater* colleagues took part in voter registration and rent-strike parades, particularly with Puerto Rican (or *Nuyorican*) activists on the Lower East Side. When *Bread and Puppet* began to use these forms of puppetry to take part in

Vietnam. Un taller en *El Barrio*, en el Upper East Side de Manhattan, con madres puertorriqueñas de reclutas del ejército estadounidense, concluyó con la creación de uno de los espectáculos de calle más celebrados de la compañía, *A Man Says Goodbye to His Mother* (Un hombre dice adiós a su madre), que denunciaba los números desproporcionados de hombres latinos que eran sacrificados en esa guerra. Uno de los colaboradores de Schumann en Nueva York, Enrique Vargas, regresó a Colombia para crear el Teatro de los Sentidos, que a menudo usa títeres en sus obras; y Schumann conoció el trabajo de una de sus compañeras creadoras de teatro de *downtown*, la dramaturga cubana Maria Irene Fornés, a la cual admiraba. Las colaboraciones de *Bread and Puppet* con compañías de teatro latino eran muy limitadas entonces, pero en 1969, en el festival de teatro del *State College* de San Francisco, el Teatro Campesino de Luis Valdéz y la *San Francisco Mime Troupe*, intercambiaron talleres y representaron versiones de *A Man Says Goodbye to His Mother*.

Los talleres comunitarios de *Bread and Puppet*, los desfiles y las actuaciones en los barrios de la ciudad de Nueva York, les pusieron en contacto con los jóvenes afroamericanos y latinos (sobre todo puertorriqueños), pero la compañía *Bread and Puppet* siguió siendo compuesta mayoritariamente por artistas blancos y europeos.

Schumann, su familia y miembros de su compañía, se mudaron a Vermont en 1969, como parte del movimiento "back-to-the-land" (regreso al campo), que estaba en auge en ese momento y que veía la vida rural como una alternativa más razonable al penoso ambiente de la ciudad. El activismo de *Bread and Puppet* se centró en producciones y manifestaciones que protestaban contra la guerra de Vietnam y su reconocimiento internacional fue en auge, especialmente en Europa, donde la compañía hizo muchas giras. La sensibilización de los activistas norteamericanos de



The Story of the Mountain Man from Chile, a finales de los 70. Fotografía de Etienne George.

los eventos latinoamericanos incluyó el *coup* de 1973 en Chile y la creciente represión neoliberal a través de América Central y del Sur. En 1976, la compañía creó un show con muñecos recortables planos, *The Mountain Man of Chile* (el hombre de la montaña de Chile), que hablaba sobre el asesinato del activista y cantante de folk chileno, Víctor Jara.

La conferencia de Connecticut College de 1979, organizada conjuntamente con el primer festival *Theatre in the Americas*, significó un momento muy importante para la compañía. Fue ahí donde Schumann y la compañía *Bread and Puppet*, conocieron al dramaturgo Osvaldo Dragún y al director Augusto Boal de Brasil, a la actriz y directora argentina Norma Aleandro, al Teatro Ictus de Chile, al Teatro La Candelaria de Colombia y, aún más importante, a la directora Rosa Luisa

protests against the Vietnam War, such connections continued. A workshop in El Barrio on Manhattan's Upper East Side, with Puerto Rican mothers of U.S. Army draftees, led to the creation of one of the company's most celebrated street shows, *A Man Says Goodbye to His Mother*, showing how disproportionately high numbers of Latino men were being sacrificed in that war. One of Schumann's New York City collaborators, Enrique Vargas, returned to Colombia to start *Teatro de los Sentidos*, which often uses puppets in its work; and Schumann came to know and respect the work of a fellow downtown theater maker, Cuban émigré playwright Maria Irene Fornés. Bread and Puppet's collaborations with Latino theater groups were limited, but in 1969, at a Radical Theater Festival at San Francisco State College, Luis Valdez's Teatro Campesino and the San Francisco Mime Troupe all traded workshops and performed versions of *A Man Says Goodbye to His Mother*. Bread and Puppet's community workshops, parades, and performances in New York City neighborhoods brought them into contact with African American and Latino (mostly Puerto Rican) kids and adults, but with a few notable exceptions the Bread and Puppet company itself remained a largely white group of U.S. and European artists.

Schumann, his family, and members of his company moved to Vermont in 1969, part of the "back-to-the-land" movement of the time that saw rural life as more reasonable than the difficult environment of the city. Bread and Puppet's activism focused on anti-Vietnam War productions and demonstrations, and its international renown grew, especially in Europe, where the company toured extensively. North American activists' awareness of Latin American events included the 1973 coup in Chile and growing neoliberal repression across South and Central America. In 1976 the company created a street show with flat cut-out puppets, *The Mountain Man of Chile*, about the murder of activist Chilean folksinger Victor Jara.



Titiriteros de Bolivia, Chile, Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, Guatemala, y Puerto Rico en agosto de 1984 en el *Bread and Puppet Theatre*, Glover, Vermont. Foto de George Lange.

Márques, de Puerto Rico. El frente Sandinista de Liberación Nacional acababa de derrocar al dictador Anastasio Somoza y existía una fuerte sensación, entre los participantes, de que el teatro tenía que responder de manera directa a los problemas sociales del momento. En 1981, durante una apertura momentánea de la frontera entre los Estados Unidos y Cuba, *Bread and Puppet* representó en la Havana, una versión de workshop de *Swords and Ploughshares*¹ (Espadas y Arados), que hablaba de los manifestantes antinucleares de la resistencia pacífica Católica.

¹ Expresión que deriva del modismo inglés *turn swords into ploughshares* que significa, convertir espadas en arados. Se dice cuando un período de guerra se acaba y comienza un período de paz.



The Crucifixion and Resurrection of Archbishop Oscar Romero of El Salvador, Catedral de León, Nicaragua, 1985. Photo by *Bread and Puppet Theatre*.

Ronald Reagan se convirtió en Presidente de los Estados Unidos en 1981, y la oleada de violencia militar que se desató en América Central durante esos años impulsó a *Bread and Puppet* a poner el foco de atención de sus trabajos teatrales en las acciones de los Estados Unidos en esa región, a intentar entender la "opción preferencial por los pobres" de la Teología de la Liberación. En 1981, Schumann desarrolló la exhibición de pintura y escultura, *The Sumpul River Massacre* (La masacre del río Sumpul), que hablaba de la matanza de civiles en El Salvador, llevada a cabo por el ejército y organizaciones paramilitares del país. En 1984, *Bread and Puppet* creó una producción teatral para interiores, *The Door* (La puerta), una historia política de la intervención de los Estados Unidos en Guatemala, inspirada en parte por el libro *I, Rigoberta Menchú* (Yo, Rigoberta Menchú). Ese mismo año, la compañía produjo un espectáculo gigante de exterior, *The Crucifixion and Resurrection of Archbishop Oscar Romero of El Salvador* (La crucifixión y resurrección del Arzobispo Oscar Romero de El Salvador), un Auto de Pasión sobre el asesinato del sacerdote de la Teología de la Liberación de El Salvador.

An important moment for the company was a 1979 conference at Connecticut College, held in conjunction with the first Theatre in the Americas Festival. There, Schumann and the Bread and Puppet company met Argentinian playwright Osvaldo Dragún, director Augusto Boal from Brazil, Argentinian director and actress Norma Aleandro, Chile's Teatro Ictus, Colombia's Teatro La Candelaria, and perhaps most importantly, director Rosa Luisa Márquez from Puerto Rico. The Sandinista National Liberation Front had just overthrown dictator Anastasio Somoza, and among the participants there was a strong sense that theater needed to respond directly to the social issues of the moment. In 1981, during a momentary U.S. opening to Cuba, Bread and Puppet performed a workshop version of *Swords and Ploughshares* in Havana, telling the story of the non-violent resistance of Catholic anti-nuclear protesters in the U.S.

Ronald Reagan became President in 1981, and the surge of military violence he unleashed in Central America in the years to come compelled Bread and Puppet to focus more of its theater work about U.S. actions in the region, and to try to understand Liberation Theology's "preferential option for the poor." In 1981 Schumann created a painting and sculpture exhibition, *The Sumpul River Massacre*, about the slaughter of civilians in El Salvador by that country's army and paramilitary organizations. In 1984, Bread and Puppet created an indoor theater production, *The Door*, a political history of Guatemala and U.S. intervention inspired in part by the book *I, Rigoberta Menchú*. In the same year, the company created an outdoor giant spectacle, *The Crucifixion and Resurrection of Archbishop Oscar Romero of El Salvador*, a passion play about the assassinated Liberation Theology priest from El Salvador.

The increasingly destructive U.S. wars in Central America spurred the growth of a Central American solidarity movement across the country, to which Bread and Puppet linked its

Las guerras estadounidenses en América Central, cada vez más destructivas, estimularon el crecimiento de un movimiento solidario a través de todo el país, con el cual *Bread and Puppet* vinculó su teatro activista. En 1984, la compañía dedicó su *Domestic Resurrection Circus* anual (un festival al aire libre de un día que se celebraba en el hogar de la compañía en Glover, Vermont), a la "Teología Liberacional de América Central". El *Circus*



Ángeles de *A Nicaraguan Passion Play in the Village of San José de Masatepe*, 1987.
Photo by Michael Romansyshyn.

incluyó una producción sobre Oscar Romero, así como dieciséis pequeñas representaciones de títeres diferentes y una exhibición del arte de Schumann que se titulaba *Liberation Theology Matters*. Participaron titiriteros de Bolivia, Chile, Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, Guatemala y Puerto Rico. Ese mismo año, la producción sobre Romero giró por los Estados Unidos y Colombia y en 1985 se fue a Nicaragua, donde fue representada por una compañía de dieciocho norteamericanos, veinticinco nicaragüenses y ocho costarricenses, con Rosa Luisa Márquez de traductora. Ahí fue donde Bread and Puppet solidificó sus conexiones con MECATE, una organización cultural encabezada por Nidia Bustos. Esas conexiones facilitaron el retorno a Nicaragua durante la primavera de 1987 con el fin de crear una producción comunitaria; *A Nicaraguan Passion Play in the Village of San José de Masatepe* (Un Auto de pasión nicaragüense en el pueblo de San José de Masatepe).

Las conexiones de Bread and Puppet con el teatro latinoamericano siguieron creciendo. En 1985, el tema

principal del festival *Domestic Resurrection Circus* fue "Bach y Nicaragua" y Schumann dirigió la cantata de Bach *Christ Lag in Todesbanden*, relacionándola con la violencia continua del lugar. En 1987 se estrenó *The Story of Ben Linder* (La historia de Ben Linder), que hablaba sobre la muerte del joven ingeniero norteamericano en manos de los rebeldes de la Contra, apoyados por los Estados Unidos. En 1989, Schumann creó otro auto de pasión político, *The Same Boat: the Passion of Chico Mendes*, (En el mismo barco: la pasión de Chico Mendes), que trataba del recolector de caucho y activista medioambiental brasileiro que había sido asesinado por terratenientes durante el año anterior. Asimismo, *Bread and Puppet* viajó a la Universidad de Puerto Rico para colaborar con Rosa Luisa Márquez (que era profesora de teatro ahí) y su compañía Teatros Ambulantes, en la creación de *La Pasión y Muerte de Adolfin Villanueva*, sobre el asesinato de una mujer de Loíza que se resistió al desahucio forzado de su familia en 1980. Recientemente, en 2016, Bread and Puppet desarrolló y representó *The Seditious Conspiracy Theater Presents: A*

activist theater work. In 1984 the company devoted its annual *Domestic Resurrection Circus* (a day-long outdoor festival held at the theater's home in Glover, Vermont) to the theme "Central America and Liberation Theology." The *Circus* included the Oscar Romero production, as well as sixteen different smaller puppet shows, and an exhibition of Schumann's artwork entitled *Liberation Theology Martyrs*. Puppeteers from Bolivia, Chile, Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, Guatemala, and Puerto Rico took part. The *Romero* production toured in the U.S. and Colombia that year, and then traveled to Nicaragua in 1985, where it was performed by a company of eighteen North Americans, twenty-five Nicaraguans, and eight Costa Ricans, with Rosa Luisa Márquez as translator. There, Bread and Puppet solidified connections with MECATE, a campesino cultural organization headed by Nidia Bustos, which led to the theater's return to Nicaragua in the spring of 1987 to create a community production, *A Nicaraguan Passion Play in the Village of San José de Masatepe*.

Bread and Puppet's connections to Latin American theater continued to build. The 1985 *Domestic Resurrection Circus* had "Bach and Nicaragua" as its theme, and Schumann directed Bach's cantata *Christ Lag in Todesbanden* as a story about the continuing violence there. *The Story of Ben Linder*, about the death of a young North American engineer at the hands of U.S.-supported Contra rebels was performed in 1987. In 1989, Schumann created another political passion play, *The Same Boat: the Passion of Chico Mendes*, about the Brazilian rubber tapper and environmental activist murdered by landowners the previous year. In addition, Bread and Puppet travelled to the University of Puerto Rico to collaborate with Rosa Luisa Márquez (a theater professor there) and her company Teatros Ambulantes in the creation of *La Pasión y Muerte de Adolfin Villanueva*, about the 1980 assassination of a woman from Loíza who resisted her family's forced eviction. Most recently, in

Monument to the Political Prisoner Oscar López Rivera (El teatro sedicioso conspiratorio presenta: un monumento al prisionero político Oscar López Rivera) sobre el militante puertorriqueño encarcelado que fue liberado al año siguiente.

Aunque el teatro radical activista de las Américas en los años setenta y ochenta se ha ido disipando, *Bread and Puppet Theatre* ha continuado colaborando con titiriteros y artistas latinoamericanos. Bread and Puppet ha mantenido relaciones ininterrumpidas con prestigiosos artistas puertorriqueños como Antonio Martorell; el colectivo teatral E.E.U./Puerto Rico Papel Machete; y el colectivo de artistas Poncili Creación de Pablo y Efrain Del Hierro. Las contribuciones colaborativas de los que se han unido a la compañía para crear y representar espectáculos son, seguramente, lo más importante para *Bread and Puppet Theatre*. Montones de jóvenes titiriteros (muchos de Puerto Rico), han trabajado como miembros de la compañía, participado en los talleres de verano, o han ido de gira con *Bread and Puppet*, incluyendo miembros de la compañía antiguos como Pati Hernandez, originaria de Chile; Gustavo Boada, de Perú; Pedro Adorno y Cathy Vido, de Agua, Sol y Sereno de Puerto Rico; la creadora teatral y cinematográfica mexicana Teresa Crmou; los titiriteros puertorriqueños Maru Martínez y Luis Sanabria; la titiritera chilena Amelia Castillo; el titiritero ecuatoriano Daniel Guayasamin Inga; y docenas de otros intérpretes y artistas latinos increíblemente talentosos cuya energía e inspiración han hecho posible el trabajo de *Bread and Puppet*.

Aunque Peter Schumann no habla español, sus raíces están firmemente establecidas en sus orígenes alemanes; su estilo teatral fuertemente visual, su pasión y su anhelo por la justicia se encuentran fuertemente ligados a la cultura visual latinoamericana, a sus rituales y a su activismo. El lenguaje de objetos y gestos de Bread and Puppet, su



Cantastoria de *The Seditious Conspiracy Theater Presents: A Monument to the Political Prisoner Oscar Lopez Rivera*, 2016. Photo by Greg Cook.

compromiso por una colaboración a través de culturas y su creencia en una forma de hacer teatro en comunidad, le ha permitido conectar, interpretar y celebrar las alegrías y las aspiraciones del día a día y los valores trascendentales que la gente aún comparte en todas las Américas. **HT**

*El Dr. John Bell es un titiritero e historiador del teatro que comenzó a trabajar en títeres con Bread and Puppet Theatre en la década de 1970. Es miembro fundador de la compañía de teatro Great Small Works, con sede en Brooklyn, y autor de muchos libros y artículos sobre títeres. Es el Director del Instituto Ballard y Museo de Títeres. john.bell@uconn.edu

*Dr. John Bell is a puppeteer and theater historian who began working in puppetry with Bread and Puppet Theater in the 1970s. He is a founding member of the Brooklyn-based theater company Great Small Works, and the author of many books and articles about puppetry. He is the Director of the Ballard Institute and Museum of Puppetry. john.bell@uconn.edu

2016, Bread and Puppet created and performed *The Seditious Conspiracy Theater Presents: A Monument to the Political Prisoner Oscar Lopez Rivera*, about the jailed Puerto Rican militant who was released the following year.

While the radical theater activism of the Americas in the 1970s and 80s may have subsided, Bread and Puppet Theater has continued to collaborate with Latin American puppeteers and artists. Bread and Puppet has sustained ongoing relationships with acclaimed Puerto Rican artist Antonio Martorell; the U.S./ Puerto Rican theater and puppetry collective Papel Machete; and Pablo and Efrain Del Hierro's art collective Poncili Creación. Perhaps most important for Bread and Puppet Theater are the collaborative contributions of those who have joined the company to help it build and perform its shows. Scores of young puppeteers (many from Puerto Rico) have worked as company members, participated in summer workshops, or toured with Bread and Puppet, including longtime company member Pati Hernandez, originally from Chile; Gustavo Boada from Peru; Pedro Adorno and Cathy Vigo of Puerto Rico's Agua, Sol, y Sereno; Mexican theater- and film-maker Teresa Camou; Puerto Rican puppeteers Maru Martinez and Luis Sanabria; Chilean puppeteer Amelia Castillo; and Ecuadoran puppeteer Daniel Guayasamin Inga; and dozens of other amazingly gifted Latinx artists and performers whose energies and inspiration make Bread and Puppet's work possible.

Although Peter Schumann does not speak Spanish, and his roots are strongly set in his German origins, his theater's strong visual style, passion, and desire for justice have found strong links to Latin American visual culture, ritual, and activism. Bread and Puppet's language of object and gesture, its commitment to cross-cultural collaboration, and its belief in community-based theater making, have allowed it to connect with, perform, and celebrate the joys and aspirations of everyday life and transcendent values that people share in all the Americas. **HT**



Taller para construir una comunidad de títeres que aborde la vida de los negros en Colorado. Julio 2020. Foto cortesía de Concrete couch, Colorado Springs

Quiénes somos?Cuál es nuestra historia? Repensar una representación en Estados Unidos alrededor del títere

por KATHY FOLEY, Ph.D.*

La realidad de la vida de los negros (Black Lives Matter-BLM) en los Estados Unidos, estimuló el trabajo de los titiriteros que crearon acciones como las de Rocky Mountain Puppet Guild and Concrete couch en Colorado, donde ellos mismos construyeron sus figuras. Según Toni Cade Bambarayou en el correo electrónico de Sophie Thumberg, el 19 de septiembre de 2020 "El papel del artista es hacer la revolución... hacer algo bello, poderoso e imposible de ignorar".

Who are we? What is our history? Rethinking representation in U.S. Puppetry Circa 2020

by KATHY FOLEY, Ph.D.*

The Black Lives Matter (BLM) movement brought attention of the US, puppeteers. As just a single example, Rocky Mountain Puppet Guild and Concrete Couch in Colorado (images above) began building figures. They noted " words of Toni Cade Bambarayou, 'The role of the artist is to make the revolution irresistible'. . . . To make something beautiful, powerful and impossible to ignore." (email, Sophie Thunberg, Sept. 19, 2020)

The design was from Patti Smithsonian, the poetry from writing workshops hosted by Ashley Cornelius of Poetry 719 (see <https://www.poetry719.com/about-us>, accessed 23 Sept. 2020), and the project included teens in Restorative Justice program. Taking the Bread and Puppet model in Vermont and In the Heart of the Beast example in Minneapolis, these Colorado collaborators explored the theme of BLM. Planned to culminate in a community wide protest procession set for May 25, 2021 on the anniversary of George Floyd's murder. Gaia represents Mother Earth mourning her lost children as a Black woman. Her hair will be designed by a team of femme BIPOC folks in the spring.

Aside from immediate responses like this in groups across the country, protests



also raised the question about "who" and "what" American puppetry is as reflected in our writing of our history. In June Paulette Richards, who co-curated *Living Objects: African American Puppetry* at the Ballard Institute and Museum of Puppetry at UConn in 2019 (see <https://bimp-exhibitions.org/livingobjects/>, accessed 23 Sept. 2020), posed the question as to why puppeteers of color

El diseño fue de Patti Smithsonian, la literatura provino de los talleres de escritura Poesía 719, que guió Ashley Cornelli (Ver: <https://www.poetry719.com/about-us>, del 23 de sept. 2020). El proyecto incluyó “dieciañeros” (Adolescentes) de un programa de regeneración judicial. Partiendo del modelo de grupo teatral Bread and Puppet, en Vermont y del colectivo En el Corazón de la Bestia, de Minneapolis, ellos abordaron el tema del BLM. Planificaron culminar las acciones con una procesión de protesta por la comunidad, el 25 de mayo de 2021, coincidiendo con el aniversario del asesinato del afronorteamericano George Floyd. Se presentará a la Madre Tierra a través de una mujer negra que entierra a sus hijos perdidos. El cabello estará diseñado por un equipo de la cultura BIPOC.

Las protestas crearan cuestionamientos sobre el “Quién” y “Qué”, con títeres que reflejarán la cotidianidad de Norteamérica, acorde a las respuestas inmediatas que han ocurrido en los grupos de otros países. En Junio, Paulette Richard, quién co-creó el Living Objects y el African American Puppetry, en el instituto Ballard y Museo del Títere en UConn, en 2019 (Ver: <http://bimp-exhibition.org/living-objects> con acceso el 23 de sept. 2020) se cuestionó el por qué los titiriteros de color han sido modestamente representados en la publicación digital de la Enciclopedia del Arte del Títere (WEPA). En agosto Richard y Edna Blond, quienes guían la iniciativa para diversidad en UNIMA-USA y en la organización Titiriteros de América, convocaron el 22

de agosto de 2020, un Simposio sobre justicia social y títeres, allí se discutió una propuesta de Bruce Cannon, que significó un primer paso para archivar la información correspondiente con este asunto racial.

La versión on line de la WEPA, fue presentada en septiembre de 2017 por la osada editora Karen Smith. Durante una década ella trabajó para que los países que no son del oeste estuvieran representados de la mejor manera posible. Smith amplió la WEPA, intentando que esta dejara de ser una enciclopedia eurocéntrica, por lo que propició la publicación en 2009 de trabajos traducidos al español, el inglés y el francés. Sin embargo en las publicaciones sobre los Estados Unidos el trabajo de importantes aprendices del títere como Steven Abraham y Mark Levenson, no ha sido reconocida como si ocurre con los artículos que atienden el desarrollo de las tradiciones folklóricas europeas (ejemplo Punch and Judy), los trabajos televisivos (entre los que se encuentran la obra de Edgar Bergen y Jim Henson) y de cine de la 20TH Century, los esfuerzos de la vanguardia titiritera (Robert Anton, Roman Paska), más trabajos de justicia social (Bread and Puppet Theater, en Vermont. En el Corazón de la Bestia, en Minneapolis), todos generalmente liderados por artistas euroamericanos. ¿Y dónde están nuestras importantes figuras negras? (Ver el artículo de Karen Smith en la nueva edición de la WEPA, la cual tiene detalles incluidos en esta nueva edición on line). La publicación referida solo abarcó varios aspectos de la historia

were only modestly represented in the now online *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)*. In August Richards and Edna Bland who are guiding diversity initiative for both UNIMA-USA and Puppeteers of America, produced a Puppetry and Social Justice symposium on August 22, 2020 discussing the work of Bruce Cannon as a first step toward filling the information gap. The current version of *WEPA* was launched in September 2017 under the valiant editorship of Australian American Karen Smith, who over the course of a decade worked to better represent non-Western countries. Smith expanded *WEPA* from a more Eurocentric print encyclopedia

published in 2009 and managed to get the work translated into Spanish and English as well as French, making it available online internationally for free. However many of those original US entries still reflect the severely space-constrained 2009 French version. The work of important puppet scholars Steven Abrams and Mark Levenson had not been fundamentally recast in the light of the more expansive representation that an online version might allow. The original articles attended well to the development of European “folk” traditions (for example, Punch and Judy), major TV and film work (for example, Edgar Bergen, Jim Henson), 20th Century contemporary avant-garde efforts (for example, Robert Anton, Roman Paska), and social justice work (for example, Bread and Puppet Theater in Vermont, In the Heart of the Beast in Minneapolis). Such groups of course are generally led by Euro-American artist. Where were our entries on important Black figures? (See Karen Smith’s article in this issue which details what is included at present.)

The limited space had meant many aspects of US puppet history were only mentioned, and diversity was covered in just a few hundred words. The entries did not always deal with inter-hemispheric flows, the cultural specificities that were shifting over time, nor fully theorize the realities of the animated object that might not fit a pre-conceived European understanding of “puppet”. For example, many cultures do not see the mask, puppet, or giant figure as substantively



La artista y activista social Edna Blond, responsable de la enseñanza de los titiriteros de América Board. Foto Shay Albert, Cortesía del Instituto Ballard y el Museo del Títere.

del títere en Estados Unidos. La diversidad quedó expresada en pocas palabras. En lo publicado no aparecen las confluencias inter-hemisféricas, ni las especificidades culturales que se fueron combinando en el tiempo, ni las realidades de los objetos animados tratadas de forma teórica, temas y tendencias que pueden no estar pre-concebidas en el modo europeo de entender el "Títere". Por ejemplo; muchas culturas no ven las máscaras y las figuras gigantes, como técnicas diferentes, sucede también con las ideas afrocéntricas acerca de los objetos animados, cuyas connotaciones difieren de los conceptos europeos de animación.

La pregunta de Richard sobre el trabajo de los artistas negros importantes fue discutida. Richard, junto a Jhon Bell, director del Ballard Museo, trabajó en la exhibición e impacto de títeres históricos y contemporáneos, junto a máscaras y objetos de representación, que reflejan el trabajo titiritero afroamericano. El trabajo en la actualidad de los titiriteros negros, está en el centro de los debates norteamericanos contemporáneos. Uno de los artistas presentes en la exhibición del Living Object, fue Tarish Jeghetto Pipkins, quien a través del personaje Fred Rogers del programa televisivo "El vecindario de Mr. Rogers" mostró como los objetos animados pueden servir para iniciativas de justicia social.

El trabajo reciente de Jeghetto (Ver <https://www.jeghetto.com>, con acceso el 23 de Sept. 2020) incluye Conversación con Frederick Douglass, de 2018, creada en el 200 Aniversario del natalicio de Douglass.

Se utilizan las palabras sobre justicia racial de ese importante pensador. También *Otro linchamiento justo, una historia horrorosa americana*, de Jeghetto, (Ver; <http://www.puppetshowplace.org/jeghetto> con acceso el 23 de Sept. 2020), donde se confronta el racismo y se provocan diálogos necesarios en los Estados Unidos de la actualidad. El Performance del reciente taller en la Plaza del Show del Títere en Boston, también estimuló este tipo de diálogo. Este tipo de temática es la que se aborda en *Otro linchamiento justo*; donde se acusa falsamente a un hombre blanco y es linchado un hombre negro por ser testigo. "En una sociedad falta de ley como la



Conversación con Frederick Douglass, por Jeghetto Pipkins. Foto. Shay Albert, Cortesía del Museo del Títere del Instituto Ballard

different, and Afrocentric ideas of objects as animated in themselves may have had different connotations than European concepts of animation.

The nub of Richard's June query was that the work of important Black artists was little discussed. Richards, along with Ballard museum director John Bell, brought together above mentioned exhibit of historical and contemporary puppets, masks, and performing objects by African American artists-puppeteers past and present for the UConn exhibit in 2019. That work helps lay a groundwork for the research that still needs to be undertaken for fuller representation of African American work and its impacts. The work Black puppeteers are doing right now is at the core of contemporary American debates. For example, one of the featured artists at the *Living Object* exhibition was Tarish "Jeghetto" Pipkins whose choice of puppetry as a medium was affected by meeting TV puppeteer Fred Rogers of "Mr. Rogers Neighborhood" and realizing that animated objects can serve social justice initiatives.

Jeghetto's recent work (see <https://www.jeghetto.com>, accessed 23 Sept. 2020) includes *A Conversation with Frederick Douglass* created for the 200th birth anniversary of Douglass in 2018, using the words of that important thinker on racial justice. Jeghetto's *Just Another Lynching - An American Horror Story* (see <https://www.puppetshowplace.org/jeghetto>, accessed 23 Sept. 2020) confronts racism and provokes



Eugene O'Neill's Emperor Jones, Ralph Chessé, Federal Theatre Project in California in 1937

dialogues that are desperately needed in the contemporary USA. The recent workshop performance of it at Puppet Showplace in Boston provided such a conversation. This is art that matters: in the narrative of *Just Another Lynching*, a white friend of a falsely accused and lynched Black man bears testimony, calling for the rejection of this "murderous and heinous sort of crime in a just and lawful society such as ours, and we must not tolerate these actions—neither

nuestra, no podemos tolerar estas acciones. Ni aquí ni en ningún lugar de este gran país” (Así acotó Anthony Ngaga (Ver <http://www.newsobserver.com/living/article212289599.html>, publicado el 15 Sept. 2020).

Los titiriteros de color del pasado, merecen más representaciones en la WEPA. Artistas como Ralph Chesse sólo fue mencionado con una cita biográfica, aunque desde 1953 a 1964, él tuvo la más larga permanencia en el Show del Títere de la TV Americana *Hermanos Buzz*, en San Francisco. La versión para marionetas de Chesse, sobre la obra *Emperador Jones*, de Eugene O’Neill, para el Proyecto Federal de Teatro en California, en 1937, fue un adelanto significativo en lo que a producción de arte se refiere. Su *Hamlet* fue otro gran esfuerzo. Fue un importante artista



Hamlet, títere de hilo realizado por el titiritero, escultor y pintor estadounidense Ralph Chesse (1900-1991) para su espectáculo de 1928, basado en Hamlet, de William Shakespeare.

Foto: Dimitri Carter

visual de sangre negra y criolla, toda su vida la dedicó a desarrollar un sensible estilo que refleja la clase de la cultura negra.

La presencia de artistas modernos como Bruce Cannon, quien desde 1997 está a la cabeza de la Compañía de marionetas de la Cabaña Sueca, en Central Park de New York, estaba faltando en la WEPA. Este grupo que ha trabajado por 80 años y mantiene ahora técnicas en peligro de vida como la marioneta, se destaca por sus producciones “multiamigables” y multiculturales. (Ver; <http://www.amsterdamnews.com/news/2013/may/31/bruce-cannons-puppet-magic> publicado el 15 de sept. 2020) Los artistas latinos también aparecieron en la WEPA con una presencia modesta, como Manuel A Morán, del Teatro SEA, en New York, el que por supuesto está mencionado junto a su compañía, pero ha alcanzado un gran impacto en la UNIMA de Norteamérica por su trabajo documental sobre el títere caribeño, pero aún así es una información que necesita actualizarse.

Las preguntas de Richard “¿Dónde están los Afronorteamericanos?” y “¿Cómo WEPA define un Títere?”, incluyen también nuestros intereses acerca de la necesaria y justa documentación del teatro de títeres en esa plataforma, más su consideración como una Herencia Cultural Intangible de los Estados Unidos. Estamos discutiendo para expandir el tema del Carnaval y su relación con el teatro de títeres (el cual en la WEPA mucho tiene que ver con la perspectiva europea). Richard señala que esta festividad exhibe costumbres y objetos animados en el Carnaval

here nor anywhere in this great country” (as quoted by Anthony Ngaga in “Just Another Lynching’ Not Just Another Show for Chapel Hill Puppeteer Jeghetto,” <https://www.newsobserver.com/living/article212289599.html>, accessed 15 Sept. 2020).

The puppeteers of color of the past deserve fuller representation. In WEPA, for example, Ralph Chesse was only mentioned in passing—with no solo biographical entry, although from 1953 to 1969 he had the longest lasting puppet TV show in American television—*Brother Buzz* in San Francisco. Chesse’s marionette version of Eugene



Bruce Cannon de la Compañía de Marionetas de La Cabaña Sueca. Foto Shay Albert, Cortesía del Museo del Títere del Instituto de Ballard.

O’Neill’s *Emperor Jones* was a significant early marionette “art” production and was remounted as part of the Federal Theatre Project in California in 1937. His *Hamlet* (above) was another significant puppet endeavor. He was a significant visual artist of Black and Creole blood who spent his life “passing” but in subject and style was sensitive to Black culture and issues.

Modern artists such as Bruce Cannon, since 1997 the head of the Swedish Cottage marionette company in Central Park New York were missing from WEPA: Swedish Cottage that has been running for eighty years and keeps the now endangered technique of the marionette alive in multicultural friendly productions) (see <http://www.amsterdamnews.com/news/2013/may/31/bruce-cannons-puppet-magic/>, accessed 15 Sept 2020 for more on his work). Latinix artist too saw only modest page space: Manuel A. Morán at Teatro SEA in New York was of course mentioned in the entry on his company. But given his impact on North American UNIMA his documentary work on Caribbean puppetry and so on, even this entry needs updating.

Richards’ simple questions, “where are the African Americans?” and “how does WEPA define a puppet?” have also caused those of us interested in documenting puppetry who consider this as U. S. Intangible Cultural Heritage to think. We are discussing expanding the discussion of Carnival (which in the current WEPA largely deals with European perspective). Richard’s noted that elaborate

Latino, que han sido importadas dentro de las celebraciones de los Estados Unidos. La Float/parade/giant figures (Flota de desfiles con gigantes figuras) puede tener que ver con Macy Desfile Balloms, pero no incluye todo lo Afro ni las figuras latinas. Nuestro estudio de los títeres necesita incluir también los Leones Chinos, los cuales proliferan en las celebraciones nuestras del Nuevo Año Chino. Importaciones recientes del estilo del Títere Chino son discutidas en la actualidad, y aun así se descuida la mención de las figuras de sombras chinas, que fueron el entretenimiento de quienes vinieron a Gold Mountain para edificar el ferrocarril Trans- Continental, en 1860, o aquellos que trabajaron fuera de contrato para laborar en las plantaciones de Hawái. Las colecciones de figuras en nuestros museos y barrios chinos atestiguan esa influencia en nuestra historia. Necesitamos saber sobre estas tradiciones y su actualización, tal como sucede con el trabajo de los titiriteros de origen japonés/ chinos americanos. Annie Katsura Rollings y su *There's nothing to tell (No hay nada que decir)* explora la persecución de los títeres de sombras chinos y su necesaria preservación. El coreano americano Andrews Kims GOTAMA, a través de *A Journey to the Buddha (Un viaje al Buda)*, de 2006, muestra a través de una caligrafía hecha por Aditi Breynen Kapil, la vida de Buda. Bonnie Kim, un coreano americano titiritero de hilos, asentado en Hawai, muestra figuras delicadas de hilos en *Long, Long Ago. (Muy... muy atrás)* y en *When Tiger smokes (Cuando el tigre fuma)*

entre otras leyendas como la de Zal, el héroe de pelo blanco, incorporado por un pájaro, y el episodio épico de *Shahnameh*, el cual comenzó con una colaboración con teatro de sombra y luz en San Francisco. Claramente hay una cantidad de actualizaciones y diversificaciones que necesitan ser mostradas para completar con justicia la trayectoria del teatro de títeres en los Estados Unidos.

Smith piensa que habrá que pensar en los "próximos pasos" de la WEPA. Nadie quiere minimizar el material de las tradiciones europeas, ni todo lo que se necesita para actualizar este arte, pero hay que mirar también hacia nosotros mismos, sobre los bordes de una cultura que subyace a pesar de todo porque tiene especiales valores. Necesitamos pensar en el futuro de nuestra disciplina artística. Los artistas del mundo y de nuestra nación son y continuarán siendo diversos. Tenemos que estar abiertos a las múltiples fuentes e historias de títeres, máscaras, y objetos teatrales de los artistas. Como mismo debemos notificar la diversidad de los maestros en nuestro país procedentes de todos los continentes. Revisar, repasar y rescatar el arte titiritero de nuestro país nos permitirá una mejor reflexión acerca de nuestro pasado, la cual nos preparará para el futuro. **HT**

*La Dra Kathy Foley es profesora distinguida de artes teatrales en la Universidad de California, Santa Cruz. Es actual presidente de la UNIMA-USA. kfoley@ucsc.edu



Feathers of Fire, Hamid Rahmanian. Zal and a dragon. Photo Courtesy of Hamid Rahmanian

costumes are animated objects in latinx Carnival and these traditions are imported into the celebrations in the US. The current float/parade/giant figures, we mention may deal with Macy Parade balloons, but do not include all the Afro- or latinx figures. Our body puppets need also to include the Chinese lions that proliferated in our Chinese New Year celebrations. We discuss recent imports of Chinese style puppetry but neglect to mention the Chinese shadow figures that were the entertainments of those who came to Gold Mountain to build the trans-continental railway in the 1860s or those who worked off contracts to labor in Hawaii's plantations. The figures in our museum collections and Chinatowns attest to our past. We need to tell these stories and to also update the contemporary explorations, such as the work of Japanese/Chinese American puppeteer Annie Katsura Rollins. Her *There's Nothing to Tell (没有什么可说)* (2010) explored her pursuit of Chinese shadow puppetry and its preservation. Korean American Andrew Kim's *Gotama: A Journey to the Buddha* (2006)



Hamid Rahmanian con títeres de sombra. Foto Cortesía de Hamid Rahmanian

with a script by Aditi Brennen Kapil shared the Buddha's life. Bonnie Kim, a Korean American puppeteer from Hilo, Hawaii shares Korean tales with delicate string figures in *Long, Long Ago, When Tiger Smokes: Animal Tales from Korea*. Iranian American Hamid Rahmanian has moved into puppetry with *Feathers of Fire* (2015) telling the story of Zal, the white-haired hero raised by a bird, an episode from the *Shahnameh* epic: the show began as a collaboration with ShadowLight Theatre in San Francisco. Clearly, there is lots of updating and diversification that is needed to tell a fuller story of U.S. puppetry. **HT**

* Kathy Foley is a Distinguished Professor of The Arts at the University of California, Santa Cruz. She is the President of UNIMA-USA. kfoley@ucsc.edu



“Latinizar” a Shakespeare

por MANUEL ANTONIO MORÁN, Ph.D.*

Siempre quise dirigir una obra de William Shakespeare. Creo que la primera obra de ese autor que vi fue *El Rey Lear* y quedé muy impresionado con la interpretación del actor protagonista y la escenografía, eran muchos niveles creados con plataformas y sobre ellas había un mapa gigantesco. Luego de eso me di a la tarea de conocer al dramaturgo inglés, leer y ver todas las obras tuyas que pude. Fueron muchas producciones, aficionadas y profesionales. Recuerdo en especial producciones del Teatro Universitario de la Casa de altos estudios de Puerto Rico, en San Juan; otra de *Sueño de una Noche de Verano* por estudiantes del Instituto

Superior de Arte, en La Habana, Cuba, las maravillosas puestas en escena del Public Theater, en el teatro al aire libre Delacort Theater, en el Central Park de Nueva York, y hasta las producciones modernas y clásicas del Royal Shakespeare Company, en Londres y en Stratford-upon-Avon, su lugar de origen, espacio que amé por su magia, belleza e historia. Todas estas experiencias teatrales con la obra del galés, confirmaron en mí aquel primer deseo de dirigir alguna vez una obra con sus maravillosos textos.

Mi trabajo artístico y el de mi compañía Teatro SEA (www.teatrosea.org), se ha caracterizado por estar dedicado a públicos específicos: Teatro para público infantil, juvenil, familiar, latino y bilingüe. Producimos mayormente teatro musical, mediante una combinación de actores y la utilización de

Latinizing Shakespeare

by MANUEL ANTONIO MORÁN, Ph.D.*

The first play I saw by the renowned Englishman was *King Lear*, and I was very impressed with the actor who played the old king. I also vividly remember the stage design: many levels created with platforms and on them, a gigantic map. After that, I gave myself the task of getting to know Shakespeare, reading and seeing all the works I could. I especially remember productions at the University of Puerto Rico in San Juan; a production of *A Midsummer Night's Dream* by ISA students in Havana, Cuba; by the Public Theater in the open-air Delacorte Theater in Central Park, New York; and even the modern and classic productions of the Royal Shakespeare Company in London and Stratford-upon-Avon. All of these theatrical experiences nurtured that original desire, and I was certain I would direct a play by Shakespeare.

My career, my artistic work and that of my company, Teatro SEA (www.teatrosea.org) has been characterized as being dedicated to theater for children, youth, family, Latino and bilingual audiences. We produce, mostly, musical theater with a combination of actors and all kinds of puppets. Our mission is to promote development and self-esteem in children, and to disseminate, strengthen and preserve Latino culture through theater. This is why we perform in two languages (English and Spanish) and showcase original works

and adaptations of “Latinized” classic stories. What is a “Latinized” classic story? The answer is simple: We take a classic text (usually very well-known) and add cultural elements of different Latin American idiosyncrasies. In our repertoire, you may find a Cinderella who loves to tango or a Pinocchio (Pino Nacho) who is a Mexican immigrant.

I decided I would celebrate the thirtieth anniversary of my company with a play by Shakespeare.

I chose *A Midsummer Night's Dream*—a fantasy that includes a variety of characters and a plurality of fantastic worlds: humans (humble artisans and aristocrats), fairies, beings from pagan mythology and animals—the same sort of characters as those used in Children's Theater. My concept was to bring to the production all the elements that define my work: Latino culture, puppets and original music converging with different spatial and stage elements. I also wanted to experiment with other scenic resources I rarely use, such as dance theater and modern dance. I wanted to tell the already-famous story in a different way, in the form of a celebration—a party. This is how I decided to set it in a carnival atmosphere in the Caribbean, and more specifically, adapting the piece to an Afro-Caribbean environment. I decided to “Latinize” the Englishman William Shakespeare as “Guillermo.”

I recruited a creative team that reflected and understood this cultural reality. Productions dealing with a specific culture or ethnicity are regularly staged by creative teams that do not

múltiples técnicas titiriteras. Nuestra misión fundamental es fomentar el desarrollo y la autoestima en la niñez y diseminar, fortalecer y preservar la cultura latina a través del teatro. Es por esto que insistimos en presentar nuestro trabajo en dos idiomas (español e inglés), ya sea mediante textos originales o adaptaciones de historias clásicas "Latinizadas." Se preguntarán ¿y eso qué es?, pues esencialmente se trata de añadir elementos culturales de las diferentes idiosincrasias latinoamericanas, por ejemplo una Cenicienta que baila tango o un Pinocho que es inmigrante mexicano, por solo mencionar dos de nuestras producciones.

Decidí que sería con una obra de Shakespeare la celebración del trigésimo aniversario de mi compañía. Escogí *Sueño de una noche de verano*, por ser una fantasía que incluía humanos, hadas y hasta animales, personajes que existen en muchas de las puestas del teatro para niños y niñas, además de ser de una de mis piezas favoritas. Mi concepto fue llevar todos los elementos que caracterizan mi trabajo artístico a esta puesta en escena, la cultura latina, los títeres, música original, entre otros elementos. También quise aventurarme con otros recursos escénicos que rara vez uso, como la danza-teatro y la danza moderna. Obviamente, presentarla para un público juvenil o familiar también fue un reto. Quería contar la famosa historia de una forma distinta, a manera de celebración, de fiesta. Decidí llevarla a un ambiente carnavalesco en el Caribe, específicamente de la cultura afro-caribeña. Al "Latinizar" al dramaturgo

inglés William Shakespeare, lo bauticé como "Guillermo" Shakespeare.

Para lograr esta "extravaganza" que había formulado en mi mente, me di a la tarea de reclutar y agrupar a un equipo creativo que reflejara y entendiera esa realidad cultural, algo que, desafortunadamente, no se practica mucho en los teatros y escenarios neoyorquinos. Se hacen producciones que tratan sobre una cultura o etnia específica y pasa de forma regular que en los equipos creativos de esas producciones no existen representantes de estas culturas. Es por esto que se cometen errores garrafales en los diseños y en las puestas, muchas veces prolongando estereotipos y prejuicios que tanto daño hacen.

Comisioné la adaptación del texto al poeta y crítico teatral Norge Espinosa, uno de los grandes dramaturgos contemporáneos de Cuba, quien en su vasta lista de obras, ha escrito con mucho éxito para el teatro de títeres. Recluté también a dos extraordinarios compositores, Alejandro Zuleta (Colombia) y al Dr. Manuel Calzada (Puerto Rico), ambos con amplio conocimiento de los ritmos musicales afro-caribeños y sinfónicos-clásicos, la combinación que buscaba para la puesta escénica. Invité a Daniel Fetecua (Colombia), coreógrafo y miembro de la gran compañía estadounidense de danza moderna y de fama mundial *José Limón Dance Company*. Mi gran colaborador por años, José López (Puerto Rico), Maestro titiritero y dos veces ganador del premio a la excelencia en el teatro de títeres de la UNIMA-USA, se encargaría de

include people from the cultures represented. This is how monumental mistakes end up in the production and design, often promoting the stereotypes and prejudices that cause so much damage.

Norge Espinosa—poet, theater critic and one of Cuba’s great contemporary playwrights—would adapt the text. I recruited two extraordinary composers: Alejandro Zuleta (Colombia) and Dr. Manuel Calzada (Puerto Rico), both with extensive knowledge of Afro-Caribbean and symphonic-classical rhythms, the combination I envisioned for this production. I invited Daniel Fetecua (Colombia), choreographer and member



of the world famous José Limón Dance Company. My great collaborator for years, José López (Puerto Rico), would be puppet and stage designer, and Ingrid Hamster-Harris (Dutch-Canadian) would design the costumes of both actors and puppets.

The dreams of "Sueño"

The story would take place in a tropical forest, on a Caribbean island. I wanted that universe to be completely white—scenery, the props, costumes— everything as white as snow. The only exception would be the actors-puppeteers-dancers and the puppets, who would be mulatto or Black, representing the Afro- descent of the region. The final production had over 65 puppets, masks, big-heads, "vejigantes" and body puppets combined with actors, modern dancers and live music. Together they represented the story and additional dreams set in a Caribbean and Latin magical realism environment.

In our version, Puck is going to look for the auspicious flower at the bottom of the sea, among mermaids and marine animals. In this scene, in addition to Puck (a human-sized puppet attached to the puppeteer’s body and animated with head and arm rods), seven other rod puppets join him, ranging from 2’to 5’ puppets: schools of fish, a manatee, an octopus, a swordfish and a shark, the magic flower and a mermaid. They all move to the rhythm of a sweet, playful and dreamy melody, in a choreography where Puck swims among the marine animals and plays with the mermaid, until he manages to get the

diseñar los títeres y la escenografía, e Ingrid Hamster-Harris (Holandesa-Canadiense) diseñaría el vestuario de los actores y títeres.



Los sueños de “Sueño”

Decidí representar los diálogos y escenas de Shakespeare en un bosque tropical, ubicado en una isla del Caribe. Quise que ese universo fuera todo blanco, la escenografía, la utilería y el vestuario, menos la tez de la piel de los actores-titiriteros-bailarines y de los títeres, que sería mulata o negra, representando la afrodescendencia de la región. A pesar de que el dramaturgo inglés propone en su pieza varios sueños: el de los amantes confundidos y el de Titania con su nuevo amor, un asno, decidí representar también los demás sueños sugeridos por el autor. Con 65 títeres en la técnica de máscaras, cabezudos, vejigantes y esperpentos, combinados con actores, bailarines de danza moderna y música en vivo, representé finalmente la gustada historia.

En nuestra versión Puck va a buscar la venturosa flor en el fondo del mar. En la escena, además del Puck, un títere de tamaño humano, sujetado al cuerpo del titiritero y animado con varillas por la cabeza y los brazos, se le unen otros 7 títeres de varilla, en diferentes dimensiones, más masas de peces, un manatí, un pulpo, un pez espada, un tiburón, la mágica flor y una sirena. Todos se desplazan al ritmo de una melodía dulce, juguetona, de ensueño, en una coreografía donde Puck no solo nada entre los animales marinos y juega con la sirena hasta conseguir la flor que ella sostiene, sino que también consigue un beso tierno del mítico personaje. El beso es el agente catalizador para el estallido de un cambio de ritmo en la música “Bomba,” la primera música autóctona de Puerto Rico, creada en las haciendas azucareras por los esclavos, hace más de 400 años. Todo se transforma mediante un baile explosivo y sensual, con movimientos que casi llevan al trance, anticipando los momentos confusos que se avecinan en esta historia de enredos en donde finalmente triunfa el amor.

El elenco...

Para representar *Sueño de una noche de verano* se necesita tener un elenco vasto. En nuestra producción los personajes serían títeres y de esta forma se podía reducir el número de actores. En mi concepto de crear un espectáculo visual con todos los aspectos antes expuestos, me encontré con el reto de conseguir actores-titiriteros-bailarines mulatos o afro-latinos, que encima de todas

flower she carries and even gets a tender and magical kiss from her. The kiss is the catalyst for a change in rhythm into Bomba music, the first autochthonous music of Puerto Rico, created in the sugar plantations by slaves more than 400 years ago. The scene is transformed into an explosive and sensual dance, with movements that almost lead to trance, anticipating the confusing moments that lie ahead in this comedy of errors, where in the end, love triumphs.

The cast

To represent *A Midsummer Night’s Dream*, you need to have a vast cast. In our production, the characters would be puppets, reducing the number of actors required. However, my concept was to create a visual spectacle where, through dance, music and puppets, the Shakespearean text would come to life: a Latino life. Then there was the challenge of finding mulatto or Afro-Latino actors-puppeteers-dancers who were also bilingual. That’s when I decided to rethink the production. The result of my reflection: two actor-readers would interpret the voices of the almost 30 characters in the story, while the puppeteer-dancers would animate the puppets, interpreting the story via movement and dance. The result was a highly talented, inclusive and diverse cast—26 people: 2 actor-readers, 8 puppeteer-dancers, 2 stilt walkers, 2 singers and 12 musicians representing eleven Latin American countries, Ibero-Americans and African-Americans. Likewise, the creative and production team consisted of a diverse staff.

This contributed an abundance of creative wealth and exchange of ideas to the process.

The puppets of “Sueño”

As I said, this production had 65 puppets. The human characters were mostly depicted with rod puppets of various sizes, ranging from 1’6” to 5’ tall. There were two versions for each of the four lovers, a human-sized puppet and a small puppet. We also included puppets used during the Caribbean carnivals, giant body puppets 18’ high and “big-heads.” Oberon and Titania, our protagonist gods, are represented in several ways, each with its own big-head and another giant puppet version. Giants and big heads are a popular tradition celebrated in many festivals in Spain and Latin America. The big heads are commonly called “cabets” around Valencia, “muñecons” in Cuba.

López designed Oberon after Spain’s “gigantones” or giants: rigid and tall, worked much of the time by a single puppeteer. Titania, on the other hand, is a giant puppet with many articulations in arms, torso, head and legs, requiring six puppeteers. The limbs entered as independent objects, joining to form, right in front of the spectators, a giant naked Titania, eliciting applause and a chorus of “Bravo!”

We included masks of animals, divine beings and fairies, designed in the tradition of “vejigantes,” (Puerto Rico) or “diablos cojuelos,” (Dominican Republic). These hail from a Spanish tradition dating back to the 17th century—demons used in processions for the purpose of terrorizing people into returning

estas cualidades, fueran bilingües. Soy bendecido que en el Teatro SEA contamos con unos cuantos de estos talentos, pero no para poder hacer una obra de Shakespeare, con sus elencos multitudinarios. Es ahí cuando decido descomponer mi idea y repensar la producción. El resultado de mi reflexión fue uno efectivo, pero no menos retador, dos actores-lectores interpretarían las voces de los casi 30 personajes de la historia, mientras los titiriteros-bailarines harían la representación animando los títeres e interpretando los movimientos danzarios.

El resultado del casting fue un elenco talentosísimo, inclusivo y diverso, algo necesario y que lamentablemente no se ve muy a menudo en los escenarios. La producción contó con un elenco de 26 personas: 2 actores-lectores, 8 titiriteros-bailarines, 2 zanqueros, 2 cantantes y una orquesta de 12 músicos. Estos artistas representaban a 11 países pertenecientes a España, junto a otros de origen afroamericanos y latinos. De igual manera el equipo creativo y de producción se componía de un personal diverso, lo cual aportó mucha riqueza creativa al proceso.

Los títeres de “Sueño”

En los 65 títeres de diferentes técnicas, destacan los esperpentos gigantes con 18 pies de altura, y los llamados “cabezudos” que incorporan a Oberón y Titania, dioses protagonistas. Los gigantes y cabezudos son una tradición popular celebrada en muchas fiestas locales, mayormente en

España que llegaron a América Latina. La tradición consiste en hacer desfilan ciertas figuras bailando y animando los gigantes, o persiguiendo a la gente que acude a la celebración, los cabezudos más comúnmente llamados en la zona de Valencia *Cabets*, son conocidos en Cuba como “Muñecons.”

López diseñó a Oberón siguiendo el citado formato de los Gigantones de España; rígidos y altos. Sólo un titiritero manejaba a Oberón y en algunas escenas era asistido por 2 más, quienes le daban movimiento a sus enormes brazos. Titania, por el contrario, es un títere gigante con todas sus extremidades fragmentadas: brazos, torso, cabeza, piernas. Se necesitaron 6 titiriteros para darle movilidad. Las extremidades entraban a la escena como objetos propios e independientes y de un momento a otro, se unían y formaban, ante los ojos de los espectadores a una Titania gigante, desnuda, momento que impresionaba a la audiencia y que arrancaba aplausos y bravos.

Incluimos también máscaras de animales, seres divinos y hadas, todos presentes en el texto de Shakespeare, pero esta vez diseñadas siguiendo la tradición de “vejigantes,” como se le conocen en Puerto Rico o “diablos cojuelos,” en la República Dominicana. Estos vienen de una tradición española que data del siglo XVII. Se usaban mayormente en procesiones y escenificaban demonios con el propósito de aterrorizar para que la gente regresara a la iglesia. Al llegar al Caribe esta tradición es influenciada por las costumbres, taínas, africanas y criollas.



to Church. In the Caribbean, this tradition was influenced by Taíno, African and Creole customs. Since the original Shakespeare story includes animals, gods and fairies living among humans, these Caribbean carnival beings could enrich the stage with their movement and dance.

Even the hand or glove puppet tradition is integrated into the play. “Títere de cachiporra” is the popular name in Spain for glove puppets. In the fun scenes with the “mechanicals,” where Bottom is the main

character, I decided to alter the scene order and open the show on a tableau with glove puppets. The tableau, supported by two stilt walkers, arrives in a parade of actors, dancers and musicians: Lucrecia Novoa (Chile), Chris Williams (USA), Keith Sarri (USA), Daisy Payero (Dominican Republic), Edward Cardenales and Luis Villafaña, both from Puerto Rico.

Materials, storms and shipwrecks

The original idea to create this “army” of puppets, of many sizes and styles, was to

Hasta la tradición del “títere de cachiporra” es integrada a la pieza teatral. Títeres de cachiporra es el nombre popular que reciben en España los muñecos de guante del teatro de guiñol, con antepasados en la Comedia del arte como Pulcinella, en Italia, o Punch en Inglaterra. El origen de este nombre lo dio la porra o cachiporra con la que el protagonista de las historias se defiende o ataca a sus contrincantes en escena.

Escenas importantes y divertidas en *Sueño de una noche de verano*, son los ensayos y la representación teatral de los actores o cómicos que se presenta al final de la pieza original. En nuestra versión, decidí alterar el orden y abrir el espectáculo con esa escena. Con un retablo y títeres de guante, incluyendo la mencionada cachiporra, representamos ese momento. El retablo es sostenido por dos zanqueros, los cuales llegan al lugar donde se encuentra el público mediante una comparsa de actores, bailarines y músicos.

Además de José e Ingrid, diseñadores de la producción, integramos también a otros artistas, artesanos, mascareros y titiriteros, para la construcción de los títeres y de la escenografía: Lucrecia Novoa (Chile), Chris Williams (USA), Keith Sarri (USA), Daisy Payero (República Dominicana), Edward Cardenales y Luis Villafaña, ambos de Puerto Rico.

Materiales, tormentas, naufragios ...

La idea original para crear este “ejército” de títeres de muchos tamaños y estilos, era utilizar el cartón regular corrugado, el que se usa para cajas. El diseñador, José López y yo,

buscando definir el concepto de la producción, nos topamos con unas fotografías de piezas escultóricas que se habían confeccionado con pedazos de cartón y eso nos encantó. La simpleza del cartón para lograr unas piezas de arte, se acercaba con el concepto de lo que quería transmitir en la pieza. Hacerles ver a los que piensan que el Caribe es una región simple y pobre, que se puede llegar con cartón a expresar lo extraordinario y lo sublime.

El cartón permitió que los títeres fueran livianos y tuvieran textura. La idea de hacer esta producción era poder llevarla a escenarios-espacios no convencionales y presentarla al aire libre. Esto representaba otro reto; las piezas no podían ser con un material frágil, por eso de las inclemencias del tiempo, lluvia, humedad, etc. La alternativa sería bañar las piezas de cartón en plástico líquido, una técnica que no habíamos utilizado en nuestras producciones y que ayudaría a que el cartón fuera más duradero. Esto también ayudaría al transportar las piezas desde nuestro estudio en San Juan, Puerto Rico, en donde se construyó la mayoría de la producción, hasta nuestro teatro en Nueva York. Luego de que teníamos todo esto claro, nos dimos cuenta de que todas las piezas no se iban a poder lograr por limitaciones de tiempo y presupuesto. Decidimos hacer las piezas con espuma de goma, material que José dominaba casi a la perfección y manejaba de manera rápida. El producto final no dejó de tener su belleza propia y fue muy aplaudido, pero nunca estuve complacido. No era lo que había visualizado.



use regular corrugated cardboard. Many mistakenly think that the Caribbean is a simple and poor region or ethnic group, however, it accomplishes much and expresses itself culturally achieving the extraordinary, the sublime. That analogy made a lot of sense to me and was part of what I wanted to express. We also chose corrugated cardboard because we wanted the puppets to be light and textured. But the pieces could not be made of fragile materials, due to the possibility of inclement weather during a show. We decided to give the cardboard pieces a liquid plastic bath, a technique we had not used before, but that would help make the cardboard more durable. However, we realized that not all pieces would be achieved because of time and budget constraints. We decided then to use foam rubber, a material José dominates almost perfectly and manages quite quickly. The final product had its own specific beauty and was applauded, but it was not what I had visualized; I was never satisfied with the final result.

The presentations

The piece premiered with great success in the summer of 2015, outdoors, in the parking lot where SEA Theatre, is located in Lower Manhattan. Thousands of people attended and the reviews were highly favorable. The production won 14 awards from the Asociación de Cronistas de Espectáculos (ACE), the Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA) and the Asociación de Artistas Independientes (ATI).



Within a few months, the production was selected to be part of the 51st International Theater Festival of Puerto Rico. The festival was going to be dedicated to the celebration of our company’s 30th anniversary and would pay tribute to my career. We traveled from New York and were fortunate to have actors from the Island and the Puerto Rico Philharmonic Orchestra join us. Thousands of



Las presentaciones

La pieza se estrenó con mucho éxito en el verano del 2015 y se presentó por 4 fines de semana, al aire libre, en el estacionamiento del Centro Cultural y Educativo Clemente Soto Vélez, donde se encuentra nuestra sala, en el Bajo Manhattan de la Ciudad de Nueva York. Con esta pieza denominamos ese espacio como La Plaza, y desde entonces funciona como un espacio cultural veraniego en donde se continúa presentando teatro, conciertos y festivales comunitarios. Nos presentamos en un escenario gigantesco que heredamos, pues anteriormente fue utilizado para las giras veraniegas del renombrado Teatro Rodante Puertorriqueño, fundado por la ya fenecida actriz puertorriqueña de teatro, televisión y cine, Miriam Colón. Miles de personas asistieron y las críticas fueron estupendas. La producción ganó 14 premios de la Asociación de Cronistas de Espectáculos (ACE), del Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA) y de la Asociación de Artistas Independiente (ATI).

A pocos meses de estrenada, la producción fue seleccionada para formar parte del 51 Festival de Teatro Internacional de Puerto Rico, uno de los tres grandes festivales del teatro en la isla, el cual lleva a cabo el Instituto de Cultura Puertorriqueña, agencia gubernamental dedicada a promover y subvencionar el arte. Estábamos felices por partida doble, por la participación y además porque el festival iba a ser dedicado a mi persona y a la celebración de los 30 años de nuestra compañía. *Sueño* se presentó en los predios de El Morro en el Viejo San Juan. El

lugar más visitado en la isla e icónico sitio histórico, patrimonio de nuestro Puerto Rico. La producción viajó desde Nueva York y fuimos muy afortunados de que también se integraron actores de la isla y la Orquesta Filarmónica de Puerto Rico. Miles de espectadores se dieron cita a las 3 funciones que se ofrecieron gratuitamente.

En el regreso a Nueva York, la compañía de transportes perdió dos de las 5 cajas gigantes que contenía la producción. Desafortunadamente esas cajas contenían el 65% de los títeres de la producción, perdidos no se sabe dónde. Yo prefiero pensar que como venían en barco se perdieron en el mar, una forma dramática y shakesperiana. Tres años más tarde, estrenando la edición inaugural de nuestro International Puppet Fringe Festival de Nueva York, volvimos a presentar la pieza con el éxito anterior, ahora con los títeres hechos en cartón con plástico líquido como se habían pensado originalmente. Esta vez quedé muy complacido. **HT**

*Dr Manuel Antonio Morán Martínez (San Juan, Puerto Rico) Actualmente es Vice-Presidente de UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), en donde también preside la Comisión Tres Américas. Fue también presidente de UNIMA-USA. Hace más de 35 años Morán fundó el Teatro SEA (Sociedad Educativa de las Artes) en Puerto Rico y Nueva York. mmoran@teatrosea.org



spectators accompanied us in the three shows (offered free of charge).

On our return to New York, the shipping company lost two of the five giant boxes transporting the production. Unfortunately, these boxes contained 65% of the puppets. Lost, nobody knows where. I prefer to think that, as they came by boat, my puppets are celebrating a similar carnival somewhere in those beautiful waters.

Three years later, on the premiere of our inaugural edition of the *International Puppet*

Fringe Festival of New York, we took *Sueño* to the stage once again with puppets of cardboard and liquid plastic, as originally conceived. This time, I was very pleased. **HT**

*Dr Manuel Antonio Morán Martínez (San Juan, Puerto Rico), former President of UNIMA-USA, is currently Vice-President of UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), where he also chairs the Three Americas Commission. More than 35 years ago, Morán founded SEA, Society of the Educational Arts, Inc. in Puerto Rico and New York.

La representación de los Estados Unidos en la WEPA (Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta)

Representation of the United States of America in the World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)

por KAREN SMITH*

En este artículo me enfocaré en la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta (World Encyclopedia of Puppetry Arts-WEPA**), iniciado por UNIMA en 1978 y financiado completamente por el gobierno francés. La enciclopedia apareció por primera vez en 2009, en una edición de gran formato en idioma francés con 864 páginas. Posteriormente, la 2da edición corregida, actualizada y ampliada, apareció en septiembre del 2017 como publicación en línea, en los tres idiomas oficiales de UNIMA, francés, inglés, y español, y con la capacidad de traducciones generadas por las propias computadoras en 97 idiomas adicionales. Cientos de académicos, autores, traductores y editores - la mayoría europeos - contribuyeron a la realización de la enciclopedia, que en el momento de su primera publicación contaba con alrededor de 1,100 entradas. Hoy en día hay aproximadamente 1,300 entradas, que representan a 123 naciones y las principales regiones geográficas, además de entradas temáticas y técnicas sobre el arte de los



Nancy Lohman Staub

títeres y los campos relacionados con esta manifestación.

Actualmente, la representación de los Estados Unidos de América en la *WEPA* es eficaz, pero en la mayoría de los casos no es tan representativa de nuestra nación como debería ser. Ahora presentaré las entradas que actualmente comprenden la representación de EE. UU. en la *WEPA*.

Dos entradas, "North America" ("América del Norte") de Steve Abrams (2009) y "Native American Puppetry" ("Títeres Amerindios e Inuit") de Nancy Lohman Staub (actualizado

by KAREN SMITH*

In this article I will focus on the encyclopedia of world puppetry arts initiated by UNIMA in 1978 and fully financed by the French government. The encyclopedia first appeared in an 864-page French-language large-format print edition in 2009. Subsequently, the corrected, updated, and expanded second edition appeared in September 2017 as an online publication in UNIMA's three official languages, French, English and Spanish, with the capacity of machine-generated translations in 97 additional languages. Many hundreds of scholars and authors, translators and editors—the majority European—contributed to the encyclopedia, which at the time of its first publication numbered around 1,100 entries. Today there are approximately 1,300 entries representing 123 nations and the major geographical regions, plus thematic and technical entries on the art of puppetry and related fields.

The term "WEPA" is the abbreviated name for the English version—*World Encyclopedia of*

Puppetry Arts. I recommend that you all check out the online *WEPA* at <https://wepa.unima.org>

Currently, the representation in the *WEPA* of the United States of America is effective but in most cases is dated and certainly not as representative of our nation as it should be. I will now introduce the entries that currently comprise the US's representation in the *WEPA*.

Two entries, "North America" by Steve Abrams (2009) and "Native American Puppetry" by Nancy Lohman Staub (updated 2012), attempt an overview of the Americas, touching upon, respectively, native origins and later European, Asian and other influences on this vast region's puppetry, while the second entry reflects some of the Americas' native puppetry, masking, and their ritual underpinnings.

Specifically representing the puppetry of the United States of America, in the 2017 online edition there are currently 60 entries (an increase of 15 entries since the 2009 French print edition).

If you will bear with me, I will list the titles of all 60 entries. This should alert the interested reader to the scope of US representation in

en 2012), intentan una descripción general de los Estados Unidos, tocando respectivamente los orígenes nativos y más tarde las influencias europeas y asiáticas entre otras, acerca de los títeres de esta vasta región, mientras que la segunda entrada refleja algunos de los títeres nativos de las Américas, las máscaras y sus fundamentos rituales.

En representación específica de los títeres de los Estados Unidos, en la edición en línea de 2017 hay actualmente 60 entradas (un aumento de 15 entradas desde la edición impresa francesa de 2009).

Si tiene paciencia conmigo, enumeraré los títulos de las 60 entradas. Esto debería alertar al lector interesado sobre el alcance de la representación de Estados Unidos en la *WEPA*. Esta lista también ayudará a resaltar dónde hay brechas en la representación de esta nación vasta, multicultural, multirracial y multiétnica, y también destacará la escasez de representación de las generaciones más jóvenes, sus estilos de actuación y su profundo impacto social y artístico, preocupaciones, todas las cuales deben reflejarse en la actualización y el enriquecimiento de la enciclopedia.

Estas entradas incluyen la nombrada "United States of America" ("Estados Unidos"), un resumen informativo escrito por Mark Levenson y Steve Abrams (actualizado en 2014). Esta entrada (como lo menciona Kathy Foley en su propio artículo que aparece en este número, *¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestra historia? Repensar una representación en Estados Unidos alrededor del títere* (*Who*



Ruth and the Green Book (2012) by Center for Puppetry Arts (Atlanta, Georgia, United States).

are we? What is our history? Rethinking representation in U.S. Puppetry Circa 2020) es solo una de las muchas entradas actuales de *WEPA*, que con el tiempo requerirá una mayor actualización y expansión.

Hay una entrada de *WEPA* sobre el llamado estilo de títeres estadounidense: el "Muppet". Me pregunto: ¿Hay otros estilos representativos, influyentes, específicamente estadounidenses de títeres, técnicas o personajes icónicos de títeres que deban destacarse con sus propias entradas?

Una sección fuerte, pero sin embargo subrepresentada en la *WEPA*, son las biografías

the *WEPA*. This listing will also help highlight where there are gaps in the representation of this vast, multi-cultural, multi-racial, multi-ethnic nation, and will also spotlight the scarcity of representation of younger generations, their performance styles and deep social and artistic concerns, all of which need to be reflected in the further updating and enrichment of the encyclopedia.

These 60 entries include the "United States of America" national entry, an informative overview written by Mark Levenson and Steve Abrams (updated 2014). This entry (as mentioned by Kathy Foley in her own article featured in this issue, "WHO ARE WE? WHAT IS OUR HISTORY? RETHINKING REPRESENTATION IN U.S. PUPPETRY CIRCA 2020") is just one of the many current *WEPA* entries that, over time, will require further updating and expansion.

There is one *WEPA* entry on a so-called American puppetry style—the "Muppet". Are there other representative, influential, specifically American puppetry styles, techniques, or iconic puppet characters that should be highlighted with their own entries?

A strong, but nevertheless underrepresented, section in the *WEPA* are the individual biographies. These include entries on Robert Anton, Bill Baird, Frank Ballard, Eric Bass, Marjorie Batchelder, Edgar Bergen, Remo Bufano, Alexander Calder, Kevin Clash, Paul Vincent Davis, Wayland Flowers, Kathy Foley, Janie Geiser, Sue Hastings, Brian Henson, Jim Henson, Phillip Huber, George Latshaw, Shari Lewis, Paul McPharlin, Dick Myers, Frank Oz, George Pal, Roman Paska, Larry Reed, Rufus and Margo Rose, Tony Sarg, Peter Schumann, Bruce D. Schwartz, Theodora Skipitares, Caroll Spinney, Nancy Lohman Staub, Martin and Olga Stevens, Julie Taymor, Burr Tillstrom, Basil Twist, Paul Zaloom. Again here, as articulated in Foley's article in this issue, where is the breadth of representation that the United States of America deserves? Where are the artists of colour? Why are there so few women artists represented? And where are the dynamic younger generations? They too need to be there in the *WEPA* in order to more truly reflect the wealth of our country's puppetry and masking arts.



Bil Baird and Charlemagne, 1963



Julie Taymor

individuales. Estas incluyen entradas sobre Robert Anton, Bil Baird, Frank Ballard, Eric Bass, Marjorie Batchelder, Edgar Bergen, Remo Bufano, Alexander Calder, Kevin Clash, Paul Vincent Davis, Wayland Flowers, Kathy Foley, Janie Geiser, Sue Hastings, Brian Henson, Jim Henson, Phillip Huber, George Latshaw, Shari Lewis, Paul McPharlin, Dick Myers, Frank Oz, George Pal, Roman Paska, Larry Reed, Rufus y Margo Rose, Tony Sarg, Peter Schumann, Bruce D. Schwartz, Theodora Skipitares, Caroll Spinney, Nancy Lohman Staub, Martin y Olga Stevens, Julie Taymor, Burr Tillstrom, Basil Twist y Paul Zaloom. Nuevamente aquí, como aparece en el artículo de Foley en este número, la pregunta es ¿dónde está la amplitud de representación que merecen los Estados Unidos? ¿Dónde están los artistas de color? ¿Por qué hay tan pocas mujeres artistas representadas? ¿Y dónde están las dinámicas generaciones más jóvenes? Creo que ellos también deben estar presentes en la *WEPA*, para reflejar de manera más fiel la riqueza de las artes de títeres y máscaras de nuestro país.

Las entradas sobre compañías de teatro estadounidenses, pasadas y presentes, son mucho menos en la *WEPA*. La lista incluye Bread and Puppet Theatre, con sede en Vermont; Carter Family Marionettes y su Northwest Puppet Center, en Seattle, estado de Washington; el colectivo Great Small Works, con sede en la ciudad de Nueva York; In the Heart of the Beast Puppet and Mask Theatre (HOBT), de Minneapolis, Minnesota; Tatterman Marionettes, anteriormente de Ohio; Teatro SEA (Society of the Educational



Pinocho, Teatro SEA

Arts, Inc.) de la ciudad de Nueva York; Yale Puppeteers, anteriormente de Los Angeles. Todas menos una – Teatro SEA, una compañía de teatro bilingüe - realizan predominantemente espectáculos en inglés y reflejan una nación predominantemente “blanca”, aunque sus obras a menudo reflejan serias preocupaciones locales, nacionales o internacionales. La propia entrada de Manuel Morán en la *WEPA*, “Puerto Rico” (2011), explora el arte del titiritero en este territorio estadounidense, ubicado en el noreste del Caribe donde el español y el inglés son los



Remo Bufano

Entries on US theatre companies, past and present, are far fewer in the *WEPA*. The list includes Bread and Puppet Theater, based in Vermont; Carter Family Marionettes and its Northwest Puppet Center in Seattle, Washington State; Great Small Works collective based in New York City; In the Heart of the Beast Puppet and Mask Theatre (HOBT) of Minneapolis, Minnesota; Tatterman Marionettes, formerly of Ohio; Teatro SEA (Society of the Educational Arts, Inc.) of New York City; Yale Puppeteers, formerly of Los Angeles. All but one company—Teatro SEA, a



George Latshaw

bilingual theatre company directed by Manuel Morán—predominantly perform English-language shows and reflect a predominantly “White” America, although their works more often than not reflect serious local, national, or international concerns. Manuel Morán’s entry in the *WEPA*, “Puerto Rico” (2011), explores the puppetry of this US territory located in the northeastern Caribbean where Spanish and English are the official languages. The four other US territories—American Samoa, Guam, Northern Mariana Islands, and the US Virgin Islands—still need to be researched for their puppetry traditions and then, too, be represented in the *WEPA*.



Theodora Skipitares

idiomas oficiales. Los otros cuatro territorios de EE. UU. - Samoa Americana, Guam, Islas Marianas del Norte, y las Islas Vírgenes – aún deben ser investigados por sus tradiciones de títeres y también estar representados en la WEPA.

Y finalmente, hay entradas en la WEPA sobre instituciones educativas, compañías de entretenimiento, fundaciones, gremios, museos públicos y privados de EE.UU. con colecciones de títeres. Esta lista incluye entradas sobre American Museum of Natural History, con sede en la ciudad de Nueva York; Ballard Institute and Museum of Puppetry (BIMP) en la Universidad de Connecticut en Storrs; Center for Puppetry Arts (CPA) en Atlanta, Georgia; Cotsen Center for Puppetry and the Arts en el California Institute of the Arts (CalArts) en Valencia, condado de Los Angeles; Detroit Institute of Arts en Michigan; Harvard Theater Collection, en Cambridge, Massachusetts; International Puppetry Museum (IPM), una impresionante colección privada acumulada durante toda su vida por Alan Cook, originalmente con sede en Pasadena, California, ahora parte de la colección del Northwest Puppet Center de la familia Carter en Seattle, estado de Washington; National Puppetry Conference en el Eugene O'Neill Theater Center en Waterford, Connecticut; Puppeteers of America, el gremio nacional estadounidense; Smithsonian Institution, Washington, DC; The Jim Henson Foundation, con sede en Long Island City, New York; The Walt Disney Company, Burbank, California; UCLA Fowler Museum of Cultural

History, Los Angeles; University of Connecticut Puppet Arts Program, Storrs, Connecticut. Todo basado en las principales ciudades americanas . . .

Asegurando la Diversidad

En septiembre del 2020 y en medio de la pandemia mundial del nuevo coronavirus/ Covid-19 y el movimiento Black Lives Matter, que se ha globalizado, estamos especialmente interesados en ampliar aún más el alcance de WEPA, en particular con una "iniciativa de diversidad". Como parte de nuestra iniciativa local actual UNIMA-USA y Puppeteers of America, para la siguiente fase de actualización y mejora de la WEPA, planeamos comenzar con los Estados Unidos y luego enfocarnos más ampliamente en



Hua Hua Zhang, titiritera, intérprete y maestra, graduada en Títeres Chinos (Academia de las Artes Escénicas de Beijing) y Maestra de Bellas Artes en Títeres (University of Connecticut School of Fine Arts), dirigiendo una clase de títeres en la National Puppetry Conference en el Eugene O'Neill Theater Center. Foto: Richard Termine.



Frank Ballard

And, finally, there are WEPA entries on US educational institutions, entertainment companies, foundations, guilds, public and private museums with significant puppetry collections. This list includes entries on American Museum of Natural History in New York City; Ballard Institute and Museum of Puppetry (BIMP) at the University of Connecticut in Storrs; Center for Puppetry Arts (CPA) in Atlanta, Georgia; Cotsen Center for Puppetry and the Arts at California Institute of the Arts (CalArts) in Valencia, Los Angeles County; Detroit Institute of Arts in Michigan; Harvard Theater Collection, Cambridge, Massachusetts; International Puppetry Museum (IPM), an impressive private collection accumulated over a lifetime by Alan Cook and originally based in Pasadena, California, now part of the collection of the Carter Family's Northwest Puppet Center in Seattle, Washington State; National Puppetry Conference at the Eugene O'Neill Theater Center in Waterford, Connecticut; Puppeteers of America, the US national guild; Smithsonian Institution, Washington, DC; The Jim Henson Foundation, based in Long Island City, New York; The Walt Disney Company, Burbank,

California; UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles; University of Connecticut Puppet Arts Program, Storrs, Connecticut. All based in major American cities . . .

Ensuring Diversity

And now, in September 2020 and in the midst of the novel coronavirus/Covid-19 global pandemic and the Black Lives Matter movement that has gone global, we are especially keen on further broadening WEPA's scope, in particular with a "diversity initiative".



Larry Reed

As part of our current UNIMA-USA and Puppeteers of America local initiative, for the next phase of updating and upgrading the WEPA, we plan to begin with the United States, and later focus more broadly on North America, including Canada, then move on to Central and South America, the Caribbean, and the Black Atlantic region, where we would look for minority artists and ethnic diasporas, for example, Asian and Middle Eastern



Kevin Clash, titiritero, director y productor estadounidense, interpretó varios personajes para *Sesame Street*, entre ellos Elmo y Hoots the Owl. Foto cortesía de Kevin Clash.

Norte América, incluido Canadá, y luego seguir adelante a Centro y Sudamérica, el Caribe y la región del Atlántico Negro, donde buscaríamos artistas minoritarios y diásporas étnicas, por ejemplo, diásporas asiáticas y del Medio Oriente, incluidos, por ejemplo, artistas japoneses en Brasil, Chile . . . así como artistas de la comunidad judía, antepasados hispanos en Estados Unidos y Canadá, mexicanoamericanos, entre otros. Y planeamos desarrollar la representación de los nativos Americanos en la *WEPA*.

Para tener éxito, tal esfuerzo requeriría del tiempo y la experiencia de los líderes nacionales de UNIMA en todo el hemisferio, ellos sugerirían nombres e involucrarían a académicos locales dispuestos a ofrecerse como voluntarios para redactar trabajos o guiar al comité directivo hacia la información, mientras ayudan a priorizar los trabajos que son importante hacer primero. Al igual que con la *WEPA* original, requerirá mucho de la

cabeza y las manos de aquellos que conocen el campo a explorar y que pueden completar el trabajo necesario.

Haciendonos eco del movimiento actual Black Lives Matter, creemos que el papel de los artistas negros y su trabajo debe incluirse en la *WEPA*. Trabajando con un pequeño subcomité, comenzaremos esta próxima fase de actualización de la *WEPA*, cuya prioridad es destacar el trabajo subrepresentado de los titiriteros de color. Comenzaremos por los Estados Unidos, esperamos tener un borrador preparado para fines de enero del 2021.

Quizás, también, se podría escribir una entrada sobre cómo la pandemia global de la nueva coronavirus/Covid-19 podría encajar en una terapia de títeres o títeres y curación.

Hay muchas ideas que invitan a la reflexión, y así considerar los planes en los que es preciso trabajar para seguir enriqueciendo la *WEPA*. Quizás alguno de ustedes estaría interesado en unirse a nosotros en este esfuerzo. **HT**

Traducción al español de Gus Gil

* Vice Presidente de UNIMA Internacional y presidenta de la Comisión de Publicaciones. Ex presidenta de UNIMA-USA. Desde 2010 es la editora en jefe de la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta (*WEPA*), responsable de actualizar y montar la 2da edición en 3 idiomas en el sitio web de UNIMA Internacional. karen.kathputli@gmail.com

**El término "*WEPA*" es el nombre abreviado de la versión en inglés de *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Les recomiendo que consulten la *WEPA* en línea en <https://wepa.UNIMA.org>.



Roman Paska



Paul Zaloom



Basil Twist

diásporas including, for example, Japanese artists in Brazil, Chile . . . as well as artists from the Jewish community, Hispanic forefathers in the United States and Canada, Mexican Americans, among others. And we plan to develop representation of Native America in the *WEPA*.

To be successful, such an effort would require, over time, the expertise of UNIMA national leaders across the hemisphere who would suggest names and involve local scholars willing to volunteer to draft entries or guide the steering committee towards the information while helping prioritize entries that are important to do first. As with the original *WEPA*, it will require the heads and hands of those who know the field and who can take the work to completion.

Echoing the current Black Lives Matter movement, the role of Black artists and their work must be included in the *WEPA*. Working with a small subcommittee, we will

begin this next phase of updating the *WEPA* with a priority on highlighting the work of underrepresented puppeteers of colour. Starting with the United States, we hope to have a draft prepared by late January 2021.

Perhaps, also, an entry on how the novel coronavirus/Covid-19 global pandemic might fit into a puppets-therapy or puppets and curing could be written.

And so there are many thought-provoking ideas to consider and plans to work on in order to continue enriching the *WEPA*. Perhaps some of you would be interested in joining us in this endeavour? **HT**

* She is a Vice-President of UNIMA International and President of the Publications Commission. Former UNIMA-USA President. Since 2010, she is the editor in chief of the World Encyclopedia of Puppetry Arts (*WEPA*), responsible for updating and mounting the 3 language 2nd edition onto the website of UNIMA International. karen.kathputli@gmail.com



Eric Bass

Sandglass: un teatro en transición

por ANDREW PERIALE*

La semana pasada hablé con Shoshana y Eric Bass, co-directores artísticos del *Sandglass Theatre*. Vivimos en tiempos difíciles para los teatros de pequeño formato y quería preguntarles cómo se estaban adaptando a las restricciones impuestas por la pandemia de la COVID-19. Shoshana me contó que han estado comunicándose online con compañías de teatro de otros países, y la pregunta que muchos se hacen es: ¿cuándo podremos volver a hacer cosas “normales”? “Pero si esta situación no nos cambia”, dijo ella, “si no respondemos a las necesidades de nuestra comunidad, entonces no lo estamos haciendo bien. Ahora tenemos la oportunidad de comenzar algo nuevo.”

He estado siguiendo el trabajo de *Sandglass* desde antes de que Shoshana (hija de los fundadores de la compañía Eric Bass e Ines Zeller Bass) naciera, y es emocionante ver como la compañía va evolucionando con el tiempo a medida que ella va tomando el mando. Crecer rodeada de sus padres y su trabajo ha influido de forma clara y en gran medida en la estética, ética profesional, diplomacia y brújula moral que tiene ahora.

Fue en un festival en Múnich, en 1980, cuando Eric Bass conoció a Inés Zeller. Él actuaba en una colección de viñetas que acabarían siendo los *Autumn Portraits*. La combinación de su labor artística siempre ha sido el corazón del *Sandglass Theatre*. La compañía fue fundada en 1982 y, desde 1986, su sede se encuentra en Putney, Vermont. Sus hijas Jana y Shoshana han estado involucradas en la compañía desde hace muchos años.

Sandglass: A Theater in Transition

by ANDREW PERIALE*

I spoke with Shoshana and Eric Bass last week, co-artistic directors of *Sandglass Theater*. This is a challenging time for small theaters and I wanted to know how they were coping with the constraints imposed on them by the COVID-19 pandemic. Shoshana told me that they've been communicating online with theater groups from other countries, and the question many of them are asking is: When do we get back to doing the “normal” things?

“But if we're not changed by this,” she said, “not responding to our community needs, then we are not doing it right. This is an opportunity to begin doing something new, now.”

I have been following the work of *Sandglass* since before Shoshana (daughter of company founders Eric Bass and Ines Zeller Bass) was born, and it was thrilling to hear the way the company is changing with the times, as she takes on more of a leadership role. Her aesthetics, work ethic, politics, and moral compass were certainly instilled to a large extent by growing up with her parents and their work.

It was at a festival in Munich in 1980 that Eric Bass met Ines Zeller. He was performing a collection of vignettes that eventually became *Autumn Portraits*. Their combined artistry has always been at the core of *Sandglass Theater*.



Autumn Portraits

The company was founded in 1982, and has been headquartered in Putney, Vermont, since 1986, and their daughters Jana and Shoshana have been involved with the work of the company for many years.

Eric Bass grew up in New York City—Queens and the Bronx. He went to college in Vermont (with a junior year in England, where he was inspired by John and Lyndie Wright of the Little Angel Marionette Theater), graduating in 1970. Many of his contemporaries were drawn away from the established theatre and toward alternative forms—street performance, corporeal mime, circus—and this suited Bass's sensibilities as well. Performing on the streets in New York, he met Marcos and Rachel Ribas. For six months in 1972, he worked with their

Eric Bass creció en la ciudad de Nueva York, en Queens y en el Bronx. Fue a la universidad en Vermont (y pasó su *junior year* en Inglaterra, donde encontró inspiración en John y Lyndie Wright del teatro *Little Angel Marionette*), se graduó en 1970. A muchos de sus contemporáneos les atraía el teatro callejero, el mimo corporal, el circo— también encajaba con la sensibilidad de Bass. Conoció a Marcos y Rachel Ribas actuando por las calles de Nueva York. Durante seis meses en el 1972, trabajó en su compañía, *Contadores de Estorias*, en Brasil—era la primera vez que trabajaba en el extranjero. Fue también el teatro callejero el que le puso en contacto con el *Theatre of the Open Eye* de Jean Erdman. El marido de Erdman, Joseph Campbell (conocido académico, autor y mitólogo), también trabajó con la compañía y sin duda también fue una influencia para Bass.

Inés Zeller nació en Weinheim (cerca de Heidelberg). A principios de los años 70 pasó a ser miembro del *Kleines Spiel*, un teatro de títeres creado por estudiantes en Múnich. Después de graduarse, actuó con otra mujer, pero con el tiempo las dos empezaron a trabajar en solitario. Zeller creó PUNSCHI (que no hace referencia al nombre del títere, sino que es una contracción de *Puppentheater unterm Schirm*—títeres bajo el paraguas).

El período inicial de su trabajo juntos— varios años antes de la fundación de *Sandglass Theatre* en 1982—durante el cual desarrollaron *Sand* fue básico para preparar todo lo que vendría después. *Sand* era, en parte, una reflexión muy personal de su

relación. Hablaba tanto la vida consciente como del subconsciente de una mujer alemana y un hombre judío durante la noche anterior a su boda. *Sand* originó un proceso colaborativo: por un lado hizo que su relación se hiciese más profunda, mientras que por el otro, inició lo que acabaría siendo una confianza duradera con otros artistas. Recordamos el período entre el 1985 hasta el 1990 como “los años inocentes de festivales”.

Inés Zeller y Eric Bass



compañía, *Contadores de Estorias*, in Brazil— his first time working abroad. It was also his street performing that brought him in contact with Jean Erdman’s Theatre of the Open Eye. Erdman’s husband, Joseph Campbell (the well-known scholar, author and mythologist), also worked with the company and was certainly an influence.

Ines Zeller was born in Weinheim (near Heidelberg). In the early 1970s, she became a member of *Kleines Spiel*, a student marionette theater in Munich. After graduating, she performed with another woman, but eventually they both began doing solo work. For Zeller that meant PUNSCHI (not the name of a puppet character, but a contraction of *Puppentheater unterm Schirm*—puppets under the umbrella).

The initial period of their work together—the several years prior to the founding of *Sandglass Theatre* in 1982, during which they developed *Sand*— was fundamental to all that was to come. *Sand* was, in part, a very personal reflection of their relationship, presenting both the conscious and subconscious lives of a German woman and a Jewish man on the night before their wedding. It initiated a process of collaboration: on the one hand deepening their own relationship, while on the other initiating what would prove to be lasting partnerships with others. The period from 1985 until 1990 or so is looked back upon as the “innocent festival years.” There were a lot of puppet festivals in Europe at that time and a good showing at a big event like the



D-Generation

Festival Mondial in Charleville-Mézières could generate enough bookings to carry one right through the year.

Europe in the early 1980s was an exciting place for a puppeteer. Into the professional ranks were now coming a lot of younger puppeteers—Vélo Theatre, Triangel, Theater im Wind, Damiet van Dalsum, Coatimundi and others. Close friendships were formed and artists fed off each other’s energy and ideas. Eric had originally imagined that *Sand* would replace *Autumn Portraits*, but the success of

En ese momento había muchos festivales de títeres en Europa. La gran afluencia de público en un evento multitudinario como el Festival Mundial, en Charleville-Mézières, Francia, podía generar suficientes contratos como para sobrevivir todo el año.

A principios de los 80, Europa era un sitio emocionante para un titiritero. Muchos titiriteros jóvenes se incorporaban a los rangos profesionales—*Vélo Theatre*, *Triangel*, *Theater im Wind*, *Damiet van Dalsum*, *Coatimundi* y otros. Se formaron amistades muy estrechas y los artistas se alimentaban de la energía y las ideas de sus compatriotas. Eric, había asumido que *Sand* iba a sustituir *Autumn Portraits*, pero el éxito de este último hizo que la demanda siguiera en alza. Con varias piezas dentro de su repertorio (incluyendo PUNSCHI de Inés), *Sandglass* tenía material suficiente para años de gira. En 1986 llegaron a Putney con sus hijas Jana y Julia Zeller a remolque. Las giras por Europa habían sido importantes para formar relaciones que, más tarde, se convirtieron en invitaciones para ser director invitado de proyectos en Alemania, Finlandia, Suiza, Polonia, Noruega, Australia y Canadá. Los lazos de confianza mutua que habían creado en esos primeros años fueron cruciales cuando Zeller y Bass comenzaron a dirigir sus propios festivales de títeres internacionales. Sus amigos europeos sabían que si llevaban su trabajo a América, estarían en buenas manos.

Al principio, los Zeller-Bass se sintieron invisibles en su nuevo hogar. En 1988 organizaron un festival internacional de títeres cerca de Brattleboro. Aunque *Sandglass* era



Babylon: journeys of refugees. Actores de izquierda a derecha: Shoshana Bass and Kei Ching. Photo by Kiqe Bosch.

conocido en los círculos titiriteros de Estados Unidos, fue ese festival el que hizo que Eric e Ines destacaran en su propia comunidad. Produjeron otro festival en 1997 que ahora se llama *Puppets in the Green Mountains* (Títeres en las montañas verdes). Este festival se ha celebrado cada dos años casi sin excepción. Por supuesto, este año la pandemia de COVID-19 ha obligado a anularlo.

A través de los años, *Sandglass* ha producido muchas obras de teatro. La mayoría de estas obras han sido originales. En los 90, actuaron en tres de los festivales de títeres internacionales de Jim Henson, incluyendo una producción del *Círculo de Tiza Caucasiense* de Bertolt Brecht, en la que Shoshana actuó con *Sandglass* por primera vez.

Le siguieron otras producciones con otros colaboradores: *Never Been Anywhere*, basada

the latter created continued demand. With several pieces in their repertoire (including Ines's PUNSCHI), *Sandglass* had sufficient material for years of touring. They arrived in Putney with daughters Jana and Julia Zeller in tow, in 1986. The European touring had been important in forming relationships that later brought Eric invitations to guest-direct projects in Germany, Finland, Switzerland, Poland, Norway, Australia and Canada. The bonds of trust formed in those early years were also crucial, as Zeller and Bass began to direct their own international puppetry festivals. Their European friends knew that if they brought their work to America, they would be taken care of.

At first, the Zeller-Basses felt quite invisible in their new home. In 1988, they mounted a festival of international puppetry in nearby Brattleboro. Though *Sandglass* was well known in U.S. puppetry circles by then, this festival was the first event that gave Eric and Ines some presence in their own community. They produced another festival in 1997, now called *Puppets in the Green Mountains*. This festival has occurred every other year almost without fail. This year, of course, the COVID-19 pandemic forced its cancellation.

Over the years, *Sandglass* has produced many plays. Most of these works were original to the company. In the 1990s, they performed at three of the Jim Henson festivals of International Puppetry, including a production of Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* in which Shoshana appeared with *Sandglass* for the first time.

More productions followed with other collaborators: *Never Been Anywhere*, based on stories set in Vermont by Castle Freeman, Jr., and *One Way Street*, based on the life of European intellectual Walter Benjamin. Eric was now teaching and directing at Marlboro College. *Sandglass* also began teaching workshops for puppeteers called Summer Intensives, a tradition that continues. It is not possible to name all the shows the company has created over the past twenty years, from the *Story of the Dog* (a collaboration with Cambodian company Sovanna Phum) and

Black Birds



en historias de Castle Freeman Jr. situadas en Vermont, y *One Way Street*, basada en la vida de del intelectual europeo Walter Benjamin. En ese momento, Eric enseñaba y dirigía en el *Marlboro College*. *Sandglass* también empezó a ofrecer cursos para titiriteros que se llamaban los *Summer Intensives*, una tradición que aún continúa. No es posible nombrar todos los espectáculos que esta compañía ha creado durante los últimos veinte años; desde *Story of the Dog* (una colaboración con la compañía de Camboya, Sovanna Phum) y *Natan el Sabio* (G.E. Lessing), una colaboración con Roberto Salomon y Teatro Luis Poma en El Salvador, hasta *Richard 3.5* (una colaboración con Bob Berky, que fue titulada *Cavilaciones ligeras sobre el asesinato* e inspirada por *Richard III*), pero hay dos producciones recientes que destacan por su importancia dentro de una nueva faceta: *D-Generation: An Exaltation of Larks* y *Babylon: Journeys of Refugees*.

D-Generation nos sitúa en una residencia de ancianos. Todos los personajes principales, que son interpretados por títeres, sufren demencia. Los actores dan vida a los títeres, pero también interpretan el papel de los artistas que dirigen un taller de teatro con los residentes. Y es así exactamente como la obra se desarrolló, a través de un taller con gente que sufría demencia. El espectáculo tuvo un gran impacto pero también enseñó que los personajes principales también eran personas que podían responder a la vida de forma creativa e inesperada.

Babylon, que aún está en cartelera aunque en pausa debido a la pandemia, muestra un



Sandglass al aire libre: Sendero hacia los títeres, *Feral* un proyecto en desarrollo con Shoshana Bass. Foto cortesía de *Sandglass*.

elenco de actores muy variado que (con la excepción de Shoshana y Kalob Martínez) no tienen ninguna experiencia en manipulación de títeres. *Sandglass* preparó a todo un elenco desde cero. Los personajes de la media docena de refugiados fueron creados a partir de las historias de refugiados reales. Las historias fueron recogidas durante varios años gracias a los lazos de amistad que se formaron con estos nuevos ciudadanos. En *Babylon*, *Sandglass* trabajó con Laurie Stavriland de USCRI**, Vermont. Ella desarrolló el juego *Refugee Journey* en el que los participantes

who are running theater workshops with the residents. And that is exactly how the play was developed, that is, through workshops with people suffering from dementia. The show had a huge impact but also presented the lead characters as people who could still respond to life in creative and unexpected ways.

Babylon, in active repertory though on hold due to the pandemic, features a diverse cast of performers who (with the exception of Shoshana and Kalob Martínez) had no background in puppetry. *Sandglass* built an ensemble from scratch. The characters of half a dozen refugees were assembled from the stories of actual refugees. The stories were gathered over several years, during which time bonds of trust were formed with these new citizens. *Sandglass* worked on *Babylon* with Laurie Stavriland of USCRI** Vermont. She developed the *Refugee Journey* game, in which participants take on the parts of refugees and other officials, their fates determined, literally, by a roll of the dice. The game has become as important as the play itself and they are booked as a unit. Audiences have always collaborated in *Sandglass* shows through talkback sessions following performances, but this is a new level of participation that gets the show's message into audiences' muscle memory. It is very powerful.

And now there is COVID-19, which brought live theatre to a screeching halt in much of the world. Artists have been adapting as best they can, but *Sandglass* doesn't seem to

Natan el Sabio (G. E. Lessing), a collaboration with Roberto Salomon and Teatro Luis Poma in El Salvador, to *Richard 3.5* (a collaboration with Bob Berky, Subtitled *Light Ruminations on Murder* and inspired by *Richard III*), but there are two recent productions that stand out as being important in a new way: *D-Generation: An Exaltation of Larks* and *Babylon: Journeys of Refugees*.

D-Generation is set in a nursing home. The main characters, played by puppets, all suffer from dementia. The actors animate the puppets, but also play the part of artists

interpretan el papel de refugiados u otros oficiales y sus destinos son decididos, literalmente, por su suerte en los dados. El juego se ha convertido tan importante como la misma obra y se reservan en un *pack*. El público siempre ha colaborado en los espectáculos de *Sandglass* a través de charlas post-función, pero esto es un nuevo nivel de participación que deja grabado el mensaje del espectáculo en la memoria muscular del público. Es muy impresionante.

Y ahora tenemos el COVID-19 que ha hecho que el teatro pegue un frenazo en seco en la mayor parte del mundo. Los artistas se han ido adaptando de la mejor manera que han sabido, pero *Sandglass* no parece haber disminuido la velocidad. Han ofrecido el visionado de sus espectáculos antiguos a través de internet de manera gratuita (ahora también disponible para alquiler en *Vimeo On Demand*). También han organizado eventos en el exterior (con controles médicos, mascarillas y distanciamiento social).

Durante la conversación de la semana pasada con Eric, me contó que sin la visión y el conocimiento técnico de Shoshana y Alissa Mello, la directora gerente, habría tenido que cerrar el teatro, ya que las habilidades necesarias para dirigir una compañía ahora que mucho del trabajo tiene que ser en plataformas online, no son su fuerte. Aun así, recientemente, Inés y él han dirigido talleres de manera remota con asistentes de muchos países diferentes y participan en una residencia online con el *Fine Arts Center* de la Universidad de Massachusetts (Amherst), con

un nuevo espectáculo llamado *Rock the Boat* (una pieza hermana de *Babylon* dirigida a un público más joven).

Eric también está desarrollando un nuevo espectáculo (*Flushing*) con Linda Parris-Bailey, que durante mucho tiempo ha sido la directora ejecutiva/artística del *Carpetbag Theatre* y que ha pospuesto su jubilación unos años más. **HT**

<https://sandglasstheater.org/>

*Andrew Periale es el editor de la revista *Puppetry International* de UNIMA-USA. Él y su esposa Bonnie son miembros de honor de UNIMA. aperiale@gmail.com

**U. S. Committee for Refugees and Immigrants.

have slowed down very much. They offered showings of their old shows online for free (now also available for rental via *Vimeo On Demand*). They have been staging outdoor events (with wellness checks, masks and social distancing).

In last week's phone conversation with Eric, he told me that without the vision and technical knowledge of Shoshana and Managing Director Alissa Mello, he would have closed the theater, because the things required to run a company, now that so much of the work has moved to online platforms, are simply not part of his orientation. Yet he and Ines have recently been conducting

workshops remotely with participants from many countries, and are involved with an online residency with the University of Massachusetts (Amherst) Fine Arts Center with a new show called *Rock the Boat* (a sister piece to *Babylon* intended for young audiences).

So Eric is now working on a new show (*Flushing*) with Linda Parris-Bailey, longtime Executive/Artistic Director of *Carpetbag Theater*, and he has pushed off his retirement for a few more years. **HT**

<https://sandglasstheater.org/>

*Andrew Periale is the editor of *Puppetry International* magazine for UNIMA-USA. He and his wife Bonnie are UNIMA Members of Honor.

**U. S. Committee for Refugees and Immigrants.



La familia Bass-Zeller

Unas palabras con Vincent Anthony y otros datos de interés sobre los títeres en Estados Unidos

A brief interview with Vincent Anthony and other facts about puppetry in the United States



Vincent Anthony

por MANUEL MORÁN, Ph.D.

El 2do Festival Internacional Puppet Fringe en la ciudad de Nueva York, estaba pautado para celebrarse durante el pasado mes de agosto. Como tantos otros eventos, fue cancelado por la pandemia. El festival, que ya había hecho la selección de compañías e invitado a los participantes, se dedicaría al gran Vincent Anthony*, fundador del prestigioso Center for Puppetry Arts en Atlanta, Georgia. Luego de varias décadas liderando esta institución, Vincent Anthony, anunció que se retiraba y yo, como productor y creador del evento, quise reconocer su labor y contribución al arte de los títeres. Ya que no pudimos honrarlo durante nuestro festival, aquí van algunas preguntas realizadas a uno de mis mentores y admirado colega, para que todos lo conozcan.

1-¿Me puedes hablar un poco sobre tus inicios en el mundo de los títeres? ¿Cómo empezó todo?

Ya me interesaba un poco este mundo en séptimo grado, en la escuela, cuando hice una marioneta, pero fue mientras estudiaba interpretación en Nueva York, cuando algunos amigos consiguieron trabajo como titiriteros, que empecé a interesarme por las audiciones. Fui a una prueba para Nicolo Marionettes y durante la audición me sentí intrigado y fascinado y, básicamente, tomé una decisión sobre mi carrera. Estuve de gira con Nicolo durante un par de años y me planteé crear mi propia compañía. Este mundo me fascinaba, desde la contratación de los espectáculos hasta las representaciones en los diferentes espacios. Me encantaba, aunque era una rutina agotadora.

by MANUEL MORÁN, Ph.D.

The second International Puppet Fringe Festival in New York City, a festival that I produce, was planned to be celebrated last August. Like so many other events, it had to be cancelled due to the pandemic. The festival, that had already chosen the puppetry companies and invited the participants, was going to be dedicated to the great Vincent Anthony*, the founder of the prestigious Center for Puppetry Arts in Atlanta, Georgia. After several decades leading the institution, Vincent Anthony announced that he was going into retirement and I wanted to acknowledge his work and contribution to the art of puppetry. Since we could not honor him during my festival, I wanted to ask him a couple of questions so that you can get to know a bit more of one my mentors and very respected colleague.



Vincent Anthony



2- ¿Cuál fue la inspiración para crear el Center for Puppetry Arts?

En 1966, establecí mi propia compañía Vagabond Marionettes, y tuvimos bastante éxito. Hacíamos temporada en el Woodruff Arts Center y nos íbamos de gira por el sur-este. Producíamos mayoritariamente teatro infantil y familiar, especialmente cuentos de hadas, cuentos populares y material contemporáneo para niños. A finales de los 70 me convertí en el

presidente de Puppeteers of America y estábamos planeando el '80 World Festival and Conference. Se me ocurrió que todos nuestros planes (las actuaciones, exhibiciones y talleres) desaparecerían después de eso. Fue en ese momento cuando me vino la inspiración de fundar el Center for Puppetry Arts. Cerca, encontramos un edificio que había sido una escuela y que estaba disponible. Nos mudamos y teníamos que pagar un alquiler de un dólar anual. Al cabo de un tiempo, organizamos una recaudación de fondos y acabamos comprando el edificio.

3- ¿Cuáles son los éxitos más memorables y los desafíos más difíciles que has vivido durante tu permanencia al frente del Centro?

He trabajado por amor al arte desde el principio, así que nunca me ha parecido difícil. Supongo que el mayor desafío/éxito ha sido la creación de un nuevo museo que alberga la colección Jim Henson desde 2015. Organizamos una recaudación de fondos y conseguimos reunir 15 millones de dólares. El público estaba entusiasmado de tener la residencia de los Muppets en Atlanta. La familia Henson nos ofreció entre 500 y 600 títeres y objetos de utilería y nos moríamos de ganas de empezar a restaurarlos y prepararlos para ser presentados delante del público. El proceso de restauración de los objetos a su estado original fue una labor costosa, como también lo fue la creación de un edificio climatizado y un espacio adecuado de almacenaje, ya que no todos los objetos podían ser expuestos a la vez.



La Rana René (Kermit the frog)

1- Can you tell me a bit about your beginning in puppetry. How did it all start?

I was a bit interested in the 7th grade of school when I made a marionette but it was when I was studying acting in New York, when I had some friends get jobs as puppeteers, that I became interested in auditioning. I did just that for Nicolo Marionettes and during the audition I became intrigued and fascinated and basically made a career decision. I toured for Nicolo for a couple of years and thought about starting my own company. I was fascinated by the whole thing, from the booking of shows to the actual performing at the locations. Even though it as a very strenuous routine, I loved all of it.

2- What inspired you to create the Center for Puppetry Arts?

I developed my own company, Vagabond Marionettes, in 1966 and I was fairly successful. We had a home season at the Woodruff Arts Center and we toured the Southeast. We did mostly children's and family programs especially fairy tales, folktales and contemporary children's material. I became President of Puppeteers of America in the late seventies and we were working on the '80 World Festival and Congress. It occurred to me that all our plans (performances, exhibits and workshops) would disappear after that. That is when I had the inspiration to found a Center. There was a former school building available nearby and we moved in with a dollar a year lease. Eventually, we did a capital campaign and purchased the building.

3- What are the most memorable successes, and the most difficult challenges you had during your tenure at the Center?

It was a labor of love from the beginning so it never seemed difficult to me. I guess the most challenge/success was the creation of our new museum housing the Jim Henson Collection in 2015. We did a capital campaign and raised almost 15 million dollars. The public was enthralled with the idea of having the Muppets in residence in Atlanta. The Henson family had offered us between 500 and 600 puppets and props and we were eager to get



Foto de Sarah Hannah

4- ¿Qué alberga el futuro para el mundo del títere aquí en los Estados Unidos y cuáles son tus deseos?

La pandemia ha cubierto a los Estados Unidos y al mundo del títere con una nube oscura. Necesitamos que pase la tormenta y reevaluar el campo y sus desafíos.

* Vincent Anthony es el fundador del centro y museo de títeres más importante en Estados Unidos: el Center for Puppetry Arts en Atlanta, Georgia. Allí ha ejercido como director ejecutivo desde su concepción, en 1978, hasta el 2019. Justo en 1978, la rana René (Kermit the Frog) y Jim Henson, se unieron a Vincent Anthony para cortar la cinta inaugural de la prestigiosa institución. Después de más de 40 años se producen en la actualidad más de 600 espectáculos al año, se ofrecen más de 50 tipos de programas educacionales y su museo llamado Worlds of Puppetry, alberga más de 5000 títeres y artefactos. El centro ha introducido a millones de visitantes en el arte titiritero. Vincent, que es el secretario general de UNIMA-USA desde 1992, ha ejercido de vicepresidente y miembro del comité ejecutivo de UNIMA Internacional, así como de presidente de la organización Puppeteers of America.

**PUPPETEERS OF AMERICA
2019 NATIONAL PUPPETRY FESTIVAL**



**JULY 16-21 UNIVERSITY OF MINNESOTA
MINNEAPOLIS**

Sobre Puppeteers of America (www.puppeteers.org)

Puppeteers of America es una organización sin ánimo de lucro, fundada en 1937 para ofrecer información, animar a los intérpretes y construir una comunidad de personas que rinden homenaje al teatro de títeres. Puppeteers of America ha producido más de 160 festivales nacionales y regionales para celebrar y compartir el arte titiritero. Ellos publican la revista trimestral The Puppetry Journal, fundada en 1949. La publicación ofrece una crónica continua del títere en el mundo contemporáneo. Estamos orgullosos de poder decir que personas como Jim Henson, Bill Baird y Burr Tillstrom, tan importantes en nuestro campo, fueron miembros activos y nos proporcionaron liderazgo, consejo e inspiración.

Puppetry Journal, una publicación de Puppeteers of America

La revista fundada por George Latshaw, evolucionó de las publicaciones previas de Paul McPharlin, que datan de 1930. De 1949 a 1981, se produjeron 6 publicaciones anuales. Desde 1982 al presente, la revista solo se publica 4

started restoring them and get them ready to be seen by the public. It was expensive to restore the objects to their original glory and to create a climate-controlled building and proper storage space since not all the items could be on view at one time.

4- What does the future hold for puppetry here in the US and what are you wishes for it?

The pandemic has thrown a cloud over the U.S. and puppetry. We need to get to the other side of this and assess the field and its challenges.

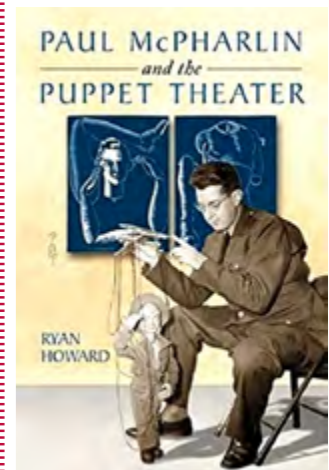
* Vincent Anthony is the founder of America's most important puppetry center and puppet museum, the Center for Puppetry Arts in Atlanta, Georgia. He has served as executive director since its inception in 1978 until 2019. In 1978, Kermit the Frog and Jim Henson joined Vince Anthony in cutting the ribbon on the Center for Puppetry Arts opening ceremony. Now, more than 40 years later, they produce 600+ performances a year, offer 50+ types of educational programs, and their Worlds of Puppetry Museum is home to more than 5000 puppets and artifacts! The Center has introduced millions of visitors to puppetry. Vince who is the General Secretary for UNIMA-USA since 1992, has served as Vice President and Executive Committee Member of UNIMA International as well as president of Puppeteers of America.

About Puppeteers of America (www.puppeteers.org)

Puppeteers of America is a national non-profit organization founded in 1937 to provide information, encourage performances, and build a community of people who celebrate puppet theatre. Puppeteers of America has produced over 160 national and regional festivals to celebrate and share the art of puppetry. The organization publishes the quarterly magazine, The Puppetry Journal. Founded in 1949, The Puppetry Journal provides a continuing chronicle of contemporary puppetry. We are proud that so many greats in the field like Jim Henson, Bill Baird, and Burr Tillstrom were active members providing leadership, advice and inspiration.

Puppetry Journal, a publication of Puppeteers of America

Puppetry Journal, the magazine of Puppeteer of America, was founded in 1949 by George Latshaw, but evolved from earlier publications by Paul McPharlin going all the way back to 1930. From 1949 to 1981 there were 6 journals every year. From 1982 to the present the journal published 4 times a year. After a 30-year absence, George Latshaw returned to serve as editor from 1983-1999



veces al año. Después de una ausencia de 30 años, George Latshaw regresó para desempeñar la función de editor desde 1983 a 1999 (cuando se produjo la entrega número 50). Paul Eide, editor de 1999 hasta 2015, le añadió 4 páginas de fotografías a color. Steve Abrams fue editor asociado de 2001 hasta 2015, y tomó el cargo de editor en 2015. Durante esa época, la revista pasó a ser una publicación completamente a color. En 2019, una edición digital se puso a disposición de los socios de Puppeteers of America. Durante 70 años la revista Puppetry Journal ha proporcionado un conjunto de artículos, fotografías, columnas y otros elementos que documentan a los titiriteros contemporáneos.



Información sobre UNIMA-USA (www.UNIMA-usa.org)

UNIMA-USA, fundado en 1966, es la sede del centro estadounidense de la Union Internationale de la Marionnette. El objetivo de la organización es promover la comprensión y el compañerismo internacional a través del arte de los títeres.

UNIMA-USA desempeña su misión tanto de manera formal como informal, pero sobre todo se dedica a potenciar y a ofrecer contactos a los titiriteros de Norteamérica que viajan por el mundo, así como a los titiriteros internacionales que viajan por Norteamérica.

Puppetry International, una publicación de UNIMA-USA

Bonnie y Andrew Periale ya llevaban cinco años editando la revista A Propos para UNIMA-USA, cuando en 1990 Jim Henson, Nancy Staub y Vincent Anthony organizaron la conferencia Títeres y Futuro. La pregunta fue ¿En 10 años, cómo querríamos que el movimiento de los títeres se desarrollara? Inspirados por este cuestionamiento, los Periale propusieron otra revista, una que pudiese alcanzar a lectores fuera de los suscriptores habituales, que incluyese artículos sobre el arte titiritero, y que interesara a personas con un interés por los títeres, el teatro y el arte en general. En pocos años, y con la ayuda de la junta y el secretario general, nació Puppetry International (PI). Cada entrega se centra alrededor de un tema. Las noticias sobre UNIMA-USA son parte ahora de una newsletter digital que se envía a los socios. Aunque PI no es una revista académica, se edita usando revisión paritaria de primer nivel y publica importantes artículos teóricos. Las ediciones pasadas estarán pronto disponibles al público en nuestra página web (www.puppet.org). HT



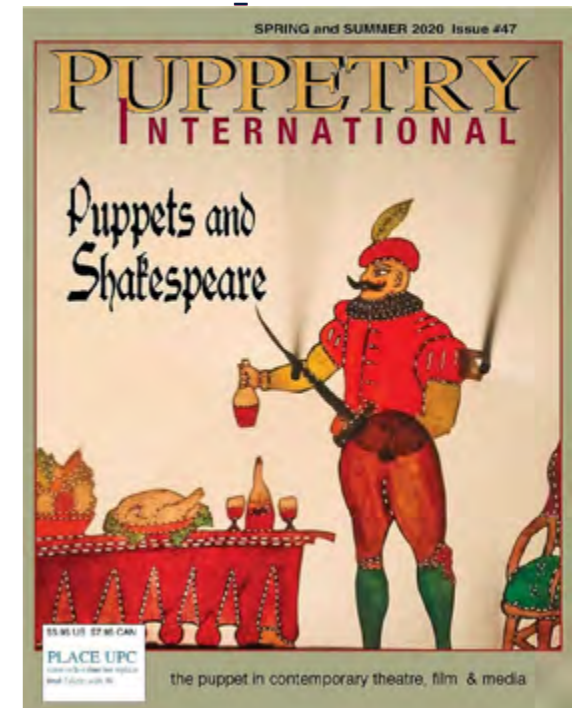
(volume 50). Paul Eide (editor 1999-2015) added 4 pages of color photographs. Steve Abrams served as associate editor from 2001 to 2015 and became editor in 2015, and by that time the journal evolved into a full-color publication. In 2019 a digital edition became available to members of Puppeteers of America. For 70 years Puppetry Journal has provided a mix of articles, photographs, columns, and other features- a mix that documents contemporary puppeteers but also explores the legacy of the art of puppetry.

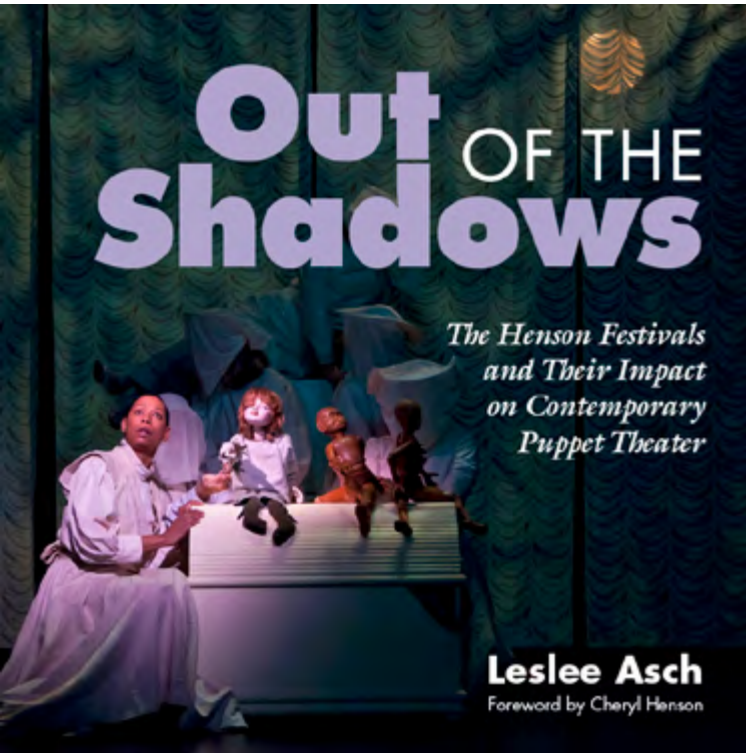
About UNIMA-USA (www.unima-usa.org)

UNIMA-USA, founded in 1966, is the USA Center of Union Internationale de la Marionnette. The organization’s mission is to promote international understanding and friendship through the art of puppetry. UNIMA-USA fulfills its mission in a range of formal and informal ways, but especially by encouraging and providing contacts to North American puppeteers traveling throughout the world and providing the same courtesy to international puppeteers traveling through North America.

Puppetry International, a publication of UNIMA-USA

Bonnie and Andrew Periale had already been editing A Propos magazine for UNIMA-USA for five years when, in 1990, Jim Henson, Nancy Staub and Vincent Anthony organized a “Puppetry Futurism Conference.” What did we want the field of puppetry in the US to look like in ten years? Inspired by this, the Periales proposed a new magazine – one that would reach out beyond the membership, with articles about puppetry that would appeal to anyone with a serious interest in puppetry, theater, or art in general. Within a few years, and with the support of the board and General Secretary, Puppetry International (PI) was born. Each issue is centered around a theme, and UNIMA-USA news was moved to a member newsletter that is now digital. Though PI is not a scholarly journal, it has a top-notch peer review committee and publishes some academic articles. Soon, the back issues will be available for free to the public on our website. HT





La portada del libro muestra a “Peter y Wendy,” por Mabou Mines, adaptado por Liza Lorwin, dirigido por Lee Breuer, con los títeres por Julie Archer. La actriz Karen Kandel figura con *Peter and the Lost Boys*.

Fotografía por Richard Termine
<https://inform-press.com>

*Leslee Asch es una curadora y escritora independiente. Trabajo para Jim Henson y Jim Henson Company durante más de 20 años.
lesleeeasch@gmail.com

Saliendo detrás de las sombras: Los festivales Henson y su Impacto en el teatro contemporáneo de títeres

por LESLEE ASCH*

Muchos libros y miles de escritos se han hecho sobre la vida y las obras de Jim Henson. *Saliendo Detrás de las Sombras* es el primero que se enfoca exclusivamente en su amor por el arte titiritero y su importancia vital como una forma del arte contemporáneo. Este es un aspecto importante, previamente no explorado, del legado de Henson.

Este libro, con prólogo de Cheryl Henson, se publicó en el año 2020 para conmemorar el vigésimo aniversario del último Festival Henson y el trigésimo aniversario del fallecimiento de Jim Henson. Es un momento oportuno para reflejar, no en los festivales, sino en la perpetuación de su legado y las contribuciones al arte contemporáneo titiritero.

Fue un verdadero honor servir como directora de producción de los Festivales Internacionales Henson del Teatro de Títeres, trabajando con la productora ejecutiva Cheryl Henson, para presentar cinco festivales que fueron premiados y que fueron diseñados para igualar a los mejores festivales europeos y colocar a los titiriteros norteamericanos

Out of the Shadows: The Henson Festivals and Their Impact on Contemporary Puppet Theater

by LESLEE ASCH*

Many books and thousands of pages have been written about Jim Henson’s life and work. *Out of the Shadows* is the first to focus solely on his love of, and impact on, puppetry as a vital contemporary art form, an important and previously unexplored aspect of the Henson legacy.

The book has been published in 2020 to mark the 20th Anniversary of the last Henson Festival and the 30th Anniversary of Jim Henson’s death. It is a timely opportunity for reflection, not only on the festivals themselves, but on the environment into which they were born, and their continued legacy and contributions to the contemporary puppet theater landscape.

It was my great honor to serve as producing director of the Henson International Festivals of Puppet Theater, working with executive producer Cheryl Henson to present five award-winning festivals designed to equal the best European festivals and put U.S. puppet artists on the international stage. This was a pivotal period in my career, and in the careers of many of the artists who participated.



*Leslee Asch is an Independent Curator and Writer. She worked for Jim Henson and the Jim Henson Company for over twenty years.
lesleeeasch@gmail.com

en el escenario internacional. Estos logros fueron muy importantes en mi carrera y en las carreras de los artistas que participaron en ellos.

Los Festivales Internacionales de Títeres de la Fundación Jim Henson integraron el teatro de títeres al teatro norteamericano. Entre los años 1992 y el 2000 la Fundación Jim Henson fue anfitriona de los Festivales Internacionales del Teatro de Títeres en la ciudad de Nueva York, y diseñó una gira por todo el país. Durante cinco festivales presentamos 136 producciones distintas de 31 países en 24 teatros a través de la ciudad de Nueva York. Más de 120,000 personas asistieron a las obras en Nueva York, y casi 400,000 personas acudieron a sus exhibiciones. Más de 100,000 personas asistieron a las obras del Festival en Gira y millones de personas leyeron acerca de los festivales debido a su cobertura por la prensa.

Entrevisté a más de 35 artistas con el propósito de incluir sus comentarios inicialmente sólo en los últimos dos capítulos, enfocándome en la situación actual y el futuro de este campo. Pero al oír los comentarios de estos artistas me di cuenta que ellos enriquecían a todo el libro y por eso hallarán sus comentarios a través del libro.

La artista Hanne Tierney exquisitamente expresó la importancia que los festivales tuvieron para todos los titiriteros: "Para nosotros, el festival fue igual que recibir un doctorado de Harvard. Estableció el estándar de calidad. El arte de títeres, en aquel momento, realmente necesitaba a ese festival



Piezas Incidentales para Satín y Cuerdas, por Hanne Tierney, fue presentada en el NYPL for the Performing Arts en el Lincoln Center, como parte de la exhibición para el primer festival. Cada festival tuvo una presentación acompañada por una exhibición y un simposio. Fotografía por Richard Termine

para crecer y graduarse como una forma de teatro. Siempre pensé que todos teníamos la misma idea –vamos a entrar en Harvard para obtener un doctorado. Tenemos que dar lo mejor que podamos ofrecer. Creo que fue así como los festivales cambiaron a esta manifestación”.

Quise que este libro celebrara las obras extraordinarias de los festivales y la importancia especial que tuvieron las presentaciones en vivo, algo que ha cobrado más importancia en esta época del COVID, cuando tantos teatros permanecen apagados. Los títeres son un medio visual. Sabía que esto sólo se podría lograr incluyendo imágenes importantes de las actuaciones. El libro contiene 156 fotografías de 65 fotógrafos diferentes. También contiene un compendio de cada artista que participó en los festivales, ya sea en las producciones, exhibiciones o simposios.



The Jim Henson Foundation's International Puppet Festivals brought puppet theater into mainstream American theater. Between 1992 and 2000, the Jim Henson Foundation hosted the International Festivals of Puppet Theater in New York City, and developed a national touring program. Over the course of the five festivals we presented 136 different productions from 31 countries in 24 theaters throughout New York City. Over 120,000 people attended the New York performances; nearly 400,000 saw related exhibitions; 100,000 more attended Festival on Tour performances; and millions of people read about the festivals in the extensive press coverage.

I interviewed over 35 artists for the book, intending to include quotes in the last two chapters, focusing on the current and future work of the field. But I soon realized that hearing directly from the artists enriched the entire book, and so there are quotes throughout.

Puppetry artist Hanne Tierney beautifully articulated the importance of the festivals for puppeteers: "The festival, for us, was like getting your Ph.D. from Harvard. It set the quality standard. American puppetry, at that point, really needed that festival to grow into a grown-up art form. I always felt it gave everybody this idea—I'm going to get into Harvard for my Ph.D. And it rubbed off. We still all have that feeling that we've got to do the best we can do. I think that's how these festivals changed this field."

I wanted the book to celebrate the extraordinary festival performances and the special strengths of live performance, something which has become even more significant in this time of Covid, when so many theaters remain dark. As puppetry is such a visual medium, I knew this could only be done properly by including strong images of many of the shows. The book includes 156 photos, by 65 different photographers. It also includes a compendium of every artist who participated in the festivals, through mainstage performances, late-night shows, exhibitions and symposia.

I wrote the book as a history and resource for the field. But, in order to make it accessible to a broader theater and art audience, I began with works that would be familiar to them,

Wozzeck for the Met. Directed by William Kentridge





El titerista Ralph Lee, basado en Nueva York, colaboró con *Intar Hispanic Arts Center* para presentar *A Popol Vuh Story*. Con títeres gigantes hechos por Lee y música de Glen Vélez, presentaron una adaptación por la dramaturga Cherrie Moraga de la obra sobre la creación Quiché Maya *Popol Vuh*.

Fotografía por Jim Moore

Escribí el libro como una historia pero también para que sirviera como un recurso para aquellos interesados en este campo. Pero, para hacerlo accesible a una audiencia teatral más amplia comencé con obras que fueran familiares aunque no las reconocieran como grandes obras del teatro de títeres. Además de explorar la participación de Jim Henson en el campo y su interés en las obras internacionales, también examiné algunos de los mejores ejemplos teatrales. Este, por supuesto, incluye *Caballo de Batalla* (*War Horse*) que, junto a los títeres de Handspring Puppet Company, fueron un éxito rotundo en el Reino Unido y en los Estados Unidos.

Caballo de Batalla está vinculado con los festivales Henson a través de alianzas forjadas durante el Festival en Gira. Algunas de las presentaciones se hicieron en el "Kennedy Center" en Washington, DC. El "Kennedy Center" co-presentó la obra por Handspring *Ubu and the Truth Commission*, dirigida por William Kentridge, en el festival del 1998 y ellos continuaron su relación con Handspring después de terminado el festival. Alicia Adams, vicepresidente para Programaciones Internacionales y de Baile de "Kennedy Center", explica el origen de *Caballo de Batalla* como un resultado de la producción *Tall Horse* que ella había iniciado. *Tall Horse* fue la primera vez que Handspring Puppet Company trabajó con títeres de gran escala. Cuando funcionarios del "National Theater" en Londres lo vieron en Sudáfrica se enamoraron de los títeres gigantes y decidieron buscar un lugar donde pudiesen utilizarlos. En



The Lion King. Directed Julie Taymor

even if they didn't understand them as great works of puppet theater. So, in addition to exploring Jim Henson's introduction to the field of puppetry and his developing love for the international field, I look at some of the best-known theatrical examples. This, of course, includes *War Horse* which, with puppets by Handspring Puppet Company, took the theater world in the United Kingdom and the United States by storm.

War Horse is connected to the Henson festivals through the alliances made during Festival on Tour. One of the Festival on Tour venues was The Kennedy Center, in Washington, DC. The Kennedy Center co-presented the Handspring production *Ubu*

and the Truth Commission, directed by William Kentridge, with the 1998 festival and then continued their relationship with Handspring beyond the festival. Alicia Adams, vice president for International Programming and Dance for the Kennedy Center, explains the genesis of *War Horse* as an outgrowth of the production *Tall Horse*, which she initiated. *Tall Horse* was the first time Handspring Puppet Company had ever worked with large-scale puppets. When people from the National Theater in London saw it in South Africa they fell in love with the giant puppets, and decided to look for a property that would require big puppets. As Alicia puts it: "Long story short, that is how *War Horse* began. The



Tall Horse de Handspring Puppet Company se presentó en el Brooklyn Academy of Music (BAM) en el 2005. Fotografía por Richard Termine

palabras de Alicia: “para hacer un cuento largo corto, así fue como *Caballo de Batalla* inició. El “National Theater” decidió hacer la producción de *Caballo de Batalla* y después la llevaron al Lincoln Center, y los dos directores (Marianne Elliott y Tom Morris) ganaron el Tony ese año con *Caballo de Batalla*. Eso fue un resultado significativo de esa relación por el cual estoy muy orgullosa”.

La amplitud de artistas reconocidos que participaron en los festivales incluyeron a Robert Le Page, director del Wagner’s *Ring*

Circle en el “Metropolitan Opera” (Met), Julie Taymor, creadora del *Lion King* de Disney, y el artista reconocido mundialmente, William Kentridge, cuyo trabajo fue destacado en una exhibición en el “Museum of Modern Art (MoMA), y quien recientemente dirigió *Wozzeck* para el “Met”.

Mark Russell, productor de “Under the Radar Festival at The Public Theater, comentó cuando recordaba el impacto de los Festivales Henson: “el teatro norteamericano ahora cobra el conocimiento de que existe algo serio como es el teatro de títeres que ya existe en el resto del mundo. Hubieron unas producciones fenomenales que de veras cambiaron mi punto de vista de cuan poderoso puede ser el teatro de títeres”.

Durante los festivales, Mark fue ejecutivo y director artístico de “PS 122”, un importante teatro en Nueva York que presentaba obras experimentales interesantes. Él ha continuado a incluir al teatro de títeres como unas de las disciplinas presentadas en “Under the Radar.” Muchos teatros reconocidos en Nueva York participaron en los festivales, incluyendo a “The Public Theater”, “La Mamma E.T.C.”, “HERE Arts Center”, “PS 122”, y el “The New York Victory Theater”. Como esperábamos, varios de esos teatros continúan siendo importantes anfitriones para el teatro de títeres.

Los últimos dos capítulos se enfocan en el trabajo actual de algunos de los artistas que participaron en los festivales, así como los teatros e instituciones que siguen avanzando en el crecimiento de este campo. La Fundación Jim Henson continúa jugando



Caballo de Batalla, con títeres de Handspring Puppet Company, en la producción en el National Theater, Londres, en el 2007. Fotografía por Simon Anand

National Theater decided to produce *War Horse* and then it went on to Lincoln Center Theater, and the two directors [Marianne Elliott and Tom Morris] won the Tony that year for *War Horse*. So, that’s a significant outcome of that relationship and one I am very proud of.”

The breadth of notable artists participating in the festivals included Robert LePage, director of Wagner’s *Ring Cycle* at the Metropolitan Opera (Met); Julie Taymor, the creator of Disney’s *The Lion King*; and world-renowned artist William Kentridge, whose work was featured in a Museum of Modern Art (MOMA) exhibition, and most recently directed *Wozzeck* for the Met.

As Mark Russell, producer of the Under the Radar Festival at The Public Theater said, when thinking about the Henson Festivals’ impact: “The American theater now knows there’s such a thing as serious puppetry, that it



Jim Henson and Serguei Obrastzov

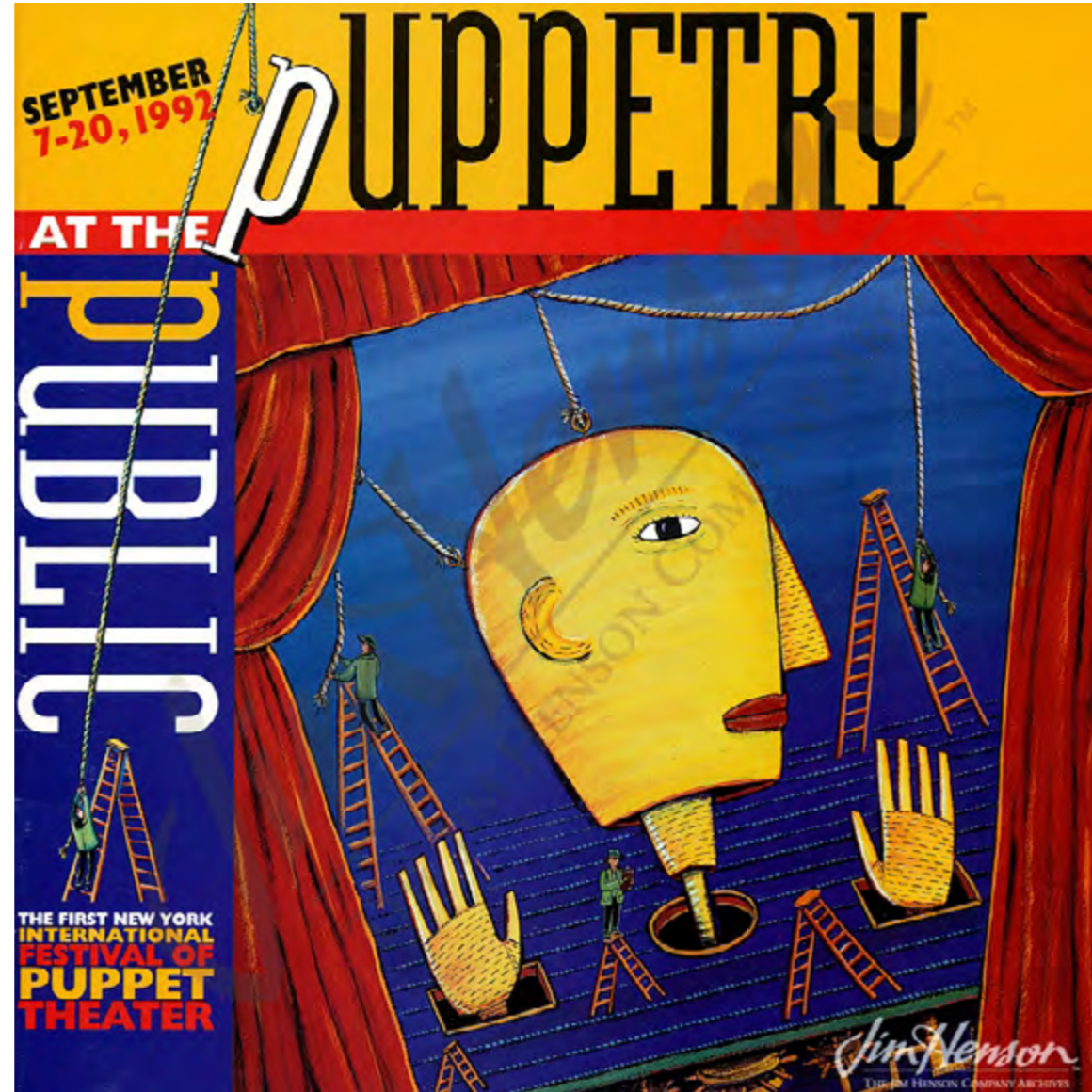
exists in the world. There were some amazing performances that really shifted my view of how powerful puppetry can be.”

During the festivals, Mark was the executive and artistic director of PS 122, an important New York City presenting theater known for exciting experimental work. He has continued to include puppetry as one of the disciplines shown within Under the Radar. Many prominent New York theaters participated in the festivals, including: The Public Theater, La Mama E.T.C., HERE Arts Center, PS 122 and The New Victory Theater. As hoped, several of these theaters continue to be important presenting homes for puppet theater.

The last two chapters focus on the current work of some of the festival artists, as well as the theaters and institutions that are furthering the growth of the field. The Jim Henson Foundation continues to play a vital role. The book begins and ends with the

un papel crítico en este empeño. El libro comienza y termina con Jim Henson en mente. Vincent Anthony, fundador del "Center for Puppetry Arts" en Atlanta, nos dice: "Una de las razones por la cual todos estamos aquí es por el trabajo que hizo Jim Henson. Fue el cimiento que popularizó el teatro de títeres. Comenzó ahí y ha crecido en lo que hoy vemos. No creo que miramos suficientemente hacia atrás para darnos cuenta que en realidad fue Jim que echó a andar todo. Siempre tengo que recordar que es él la razón por la cual estamos aquí, y la razón por la cual tantas cosas están sucediendo, es por la influencia que él tuvo. Su interés en este campo fue fenomenal. Es la razón por la cual se dieron los festivales internacionales. No sólo creó el reconocimiento internacional para esta forma del arte, sino que de veras quería avanzar el campo de los títeres. Trabajó en una gran escala mientras que lo influenciaba al mismo tiempo. Fue increíble."

¡Que continúe la magia!



work of Jim Henson. As Vincent Anthony, the founder of the Center for Puppetry Arts in Atlanta, states, "One of the reasons we're all here is Jim's work. It was the foundation for the popularizing of puppetry. It started there, and has grown into what we see now. I don't think we look back enough to realize that it was really Jim who set this in motion. I always have to remind myself that the reason we're here, and the reason so many things are happening, is because of the influence he had. His interest in the field was phenomenal. It's the reason the international festivals happened. Not only did he create this worldwide recognition of the art form, but he really wanted to promote the entire field of puppetry. He was working on a grand scale while also influencing the field itself. It was incredible."

May the magic continue.

LA HOJA DEL TITIRITERO

BOLETÍN ELECTRÓNICO
DE LA COMISIÓN
UNIMA 3 AMÉRICAS

TERCERA ÉPOCA
SEPTIEMBRE - DICIEMBRE / 2020