

El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros

Bettina Girotti
Universidad de Buenos Aires
bettina.girotti@hotmail.com

Palabras clave:

Títeres. Período colonial. Titiriteros de La Boca. Anarquismo.

Resumen:

Desde la década de 1940, podemos observar un punto de inflexión en el devenir del teatro de títeres en Argentina, iniciándose un periodo de experimentación y de propuestas escénicas de gran diversidad, cuya responsable y protagonista será la llamada «primera generación» de titiriteros. Para comprender la magnitud de esta expansión, así como las características particulares de la disciplina, es preciso comprender sus antecedentes. En este trabajo intentaremos esbozar un mapa del teatro de títeres en la ciudad de Buenos Aires, hasta la aparición de aquella primera generación. Nos concentraremos en dos momentos previos, así como en la conformación de aquella primera generación: el primero abarca la etapa colonial de la ciudad y está marcado por el vínculo con España así como por una labor intermitente y discontinua de los titiriteros, el segundo, parte de 1810 y se extiende hasta las primeras décadas del siglo XX, siendo su característica principal el lugar marginal ocupado por los títeres, por un lado, en lo que respecta a la ubicación de los titiriteros en la periferia de la ciudad y, por otro, en lo que respecta a la apropiación de este tipo de teatro por los movimientos de izquierda. Finalmente, entre 1930 y 1940, podemos observar el inicio de una nueva etapa marcada por la aparición de la primera generación de titiriteros argentinos y sus intentos por dar continuidad y visibilidad a su labor. Nos detendremos en la procedencia de estos artistas, que migraron desde otros campos artísticos.

The puppet theater in Argentina: from the colony to the pioneers

Key Words:

Puppet. Colonial period. Puppeteers of La Boca. Anarchism.

Abstract:

Since 1940, we can observe an inflection point in the Argentinean puppet theatre development initiating an experimentation and variety of stage proposals period, whose responsible and protagonist will be the generation known as the «first

generation» of puppeteers. To understand the importance of this expansion, as well as the discipline's particular features, we need to understand its antecedents. In this work, we attend to outline a map of the puppet theatre in Buenos Aires, before the first generation emergence. We'll focus in two previous moments, as well as in this generation configuration: the first one spans the city colonial period and it's signed by the relationship with Spain and the puppeteers' sporadic work, the second one, goes from 1810 and ends in the first decades of the 20th century, being its principal feature the puppets' marginal place, on one hand, concerning to its location in the city periphery and, in the other, concerning to the appropriation by the leftists movements. Finally, between 1930-1940, we can notice the beginning of a new period signed by the rising of the first generation of Argentinean puppeteers and their attempts of making their work continuous and visible. We'll focus in the origin of these artists that came from other arts.

Desde los '40 –aunque se registran antecedentes ya en la década de 1930– comienza a fortalecerse la presencia de espectáculos de títeres en salas teatrales, tanto oficiales y empresariales, como en aquellas pertenecientes al incipiente movimiento teatral independiente. El vínculo de los titiriteros con éste, no se recortó simplemente a la utilización de un espacio común. Por aquel entonces, los teatristas comenzaban a encarar la defensa y solución de temas y problemas gremiales, económicos, artísticos y culturales. Estos reclamos y propuestas tuvieron eco entre los titiriteros y quedaron plasmadas en los Estatutos de la Asociación de Titiriteros de la Argentina (A.T.A.), nacida en 1956.

Simultáneamente, estos artistas dedicaron sus esfuerzos a la elaboración textos teóricos destinados a jerarquizar y difundir su actividad y la publicación de obras para ser representadas por muñecos. Estas publicaciones estarían acompañadas, a su vez, por un marcado interés en formar nuevos titiriteros que se evidencia en la inclusión de una parte práctica en la mayoría de estas publicaciones, destinada a explicar técnicas de manipulación, métodos de construcción de retablos y de diversos tipos de títeres. La preocupación por la instancia formativa se plasmó también en la aparición de espacios para la instrucción de nuevos artistas, entre los cuales se incluía a los niños.



Asimismo, comienzan a delinearse otras alternativas a la representación teatral como la utilización de muñecos en el cine, en la televisión y en la publicidad. Se trata de un momento de gran expansión de la actividad (aunque no se configure uniformemente) los titiriteros irán configurando nuevos espacios de trabajo. Estos artistas constituirán la generación de los pioneros o fundadores del moderno teatro de títeres [Caamaño, 1996].

Por aquellos años, la Argentina sería también sede de una de las compañías de marionetas más famosas a nivel mundial, el *Teatro dei Piccoli* –fundada en Roma en 1914 por Vittorio Podrecca– que realizaría presentaciones, primero entre fines de 1937 y principios de 1938, para regresar en 1941 y establecerse durante casi una década, realizando giras por el interior y países limítrofes.

Todo esto coincidió con las transformaciones culturales impulsadas durante los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), enmarcadas en una política de democratización de la cultura, que implicaron una insistente intervención en el campo del arte y los medios de comunicación social: la educación, el cine, el teatro, la radio y el deporte se convirtieron en herramientas para conseguir una homogeneización cultural. En este marco, la imagen de la familia se convirtió en un *topos* reiterado capaz de condensar la idea de bienestar social promulgada por el gobierno [Gené, 2005] y la infancia adquirió una nueva significación como portadora de derechos, pero también como responsable en la transformación de conductas hogareñas inadecuadas [Lionetti y Míguez, 2010]. Del mismo modo, la función social atribuida al arte se plasmó en el teatro para niños, entendido ahora como una actividad complementaria a la educación y como refuerzo en la lucha por el espacio simbólico [Leonardi, 2014].

La confluencia de estos factores nos permiten pensar en un punto de inflexión en el devenir del teatro de títeres a nivel local, condicionado por la ausencia de espacios adaptados para la actividad, así como por la



imposibilidad de establecer un trabajo permanente, lo cual relegaba la labor de los titiriteros en Buenos Aires a los márgenes del campo teatral.

Llegado este punto debemos hacer una aclaración. Si bien tomamos como punto de partida una organización diacrónica, que nos permite ordenar cronológicamente las diferentes propuestas, todas las poéticas que atenderemos revisten particularidades. Por esta razón, resulta más productivo pensar, no en una línea en la que las propuestas se sucedan ordenadamente, sino en un mapa. De esta forma, romperíamos con la inmovilidad de la organización cronológica, al mismo tiempo que dotaríamos a cada uno de los agentes de la posibilidad de circular, intercambiar y dialogar entre ellos. Intentaremos en este trabajo esbozar un mapa del teatro de títeres en la ciudad de Buenos Aires, hasta la aparición de la primera generación de titiriteros argentinos. Nos concentraremos aquí en lo que consideramos son dos momentos previos y bien diferenciados al punto de inflexión que mencionábamos anteriormente, así como en la conformación de aquella primera generación. El primero de estos momentos, del cual lamentablemente no se conservan demasiados registros, abarca la etapa colonial de la ciudad –que aún carecía de un campo teatral– y está marcado por el vínculo con España así como por una labor intermitente y discontinua de los titiriteros. El segundo, parte de 1810¹ y se extiende hasta las primeras décadas del siglo XX, siendo su característica principal el lugar marginal ocupado por los títeres, por un lado, en lo que respecta a la ubicación de los titiriteros en la periferia de la ciudad y cuya forma de trabajo estaba marcada por la transmisión generacional, y por otro, en lo que respecta a la apropiación de este tipo de teatro por los movimientos de izquierda, cuyos artistas-militantes de formación autodidacta, hicieron de la trashumancia una forma de divulgación ideológica. Finalmente, entre las décadas de 1930 y 1940, como se anticipó, podemos observar el inicio de una nueva etapa marcada por la

¹ Si bien la independencia será formalmente declarada en 1816, 1810 constituye un momento bisagra en la historia argentina al desconocerse las autoridades españolas y al marcar el comienzo del fin del Virreinato del Río de la Plata. Por ello, tomamos este como un momento simbólico que marca el fin de la etapa colonial.



aparición de la primera generación de titiriteros argentinos y sus intentos por dar continuidad y visibilidad a su labor. Sin adentrarnos en este tercer momento, nos detendremos en la procedencia de estos artistas, que migraron desde otros campos artísticos conformando un ‘protocampo’ exclusivo del teatro de títeres.

La Buenos Aires colonial: titiriteros llegados del Viejo Mundo

Los registros de los conquistadores españoles dan cuenta de que diferentes civilizaciones poseían técnicas para la construcción y la animación de figuras, las cuales eran utilizadas en ceremonias religiosas y en representaciones recreativas [Bagalio, 1975]. La noticia más antigua documentada informa de la presencia de titiriteros del Viejo Mundo en América ya en el año 1524: seguía a Cortés una numerosa corte compuesta de frailes, clérigos, médicos, mayordomos, criados, músicos, jugadores de manos, titiriteros [Díaz del Castillo, 1904]. «Con el decurso de los años –afirma Alfredo Bagalio– los titiriteros invaden otras comarcas del continente siguiendo la ruta norte-sur. Es lógico (...) La conquistas y colonización corre este rumbo. El mismo itinerario cardinal anda y reanda el arte teatral en sus diversas ramas» [Bagalio, 1975, 18].

En el Virreinato del Río de la Plata, los titiriteros y volatineros fueron «siempre bien recibidos por los gobernantes. A estas exhibiciones –muy poco frecuentes– concurrían la gente del pueblo y las altas autoridades del Cabildo, como lo señala el Consejo de Indias del 21 de julio de 1795» [Villafañe, 1976, 3]. Con estas palabras, extraídas de un artículo publicado originalmente en 1955², Javier Villafañe explica la situación de los títeres en la Buenos Aires colonial y ubica las primeras manifestaciones con muñecos casi en simultaneidad a la conformación del Virreinato del Río de la Plata.

² Se trata del artículo «Títeres y titiriteros en la América Hispana» originalmente publicado en *Revista Cultura Peruana*, Enero 1955, Num. 79, Lima, y que sería luego recuperado por la Universidad de San Marcos, 1976, Servicio de Publicaciones Serie VII, Num. 9.



Cercando los doscientos años de la segunda fundación de la ciudad, los títeres serían una de las formas teatrales que allí se desarrollaban. Los volatineros³ —aunque experimentaron serias dificultades para asentarse definitivamente en la ciudad hasta por lo menos la tercera década del 1800— constituyeron el eje de los espectáculos de aquel entonces, gracias a su capacidad para adaptarse a diferentes espacios y públicos, oficiando en algunas oportunidades como actores y en otras como titiriteros [Klein, 1984]. Entre los años 1757 y 1759 las autoridades de Buenos Aires registran, por primera vez en testimonios escritos, un espectáculo de títeres: en las Actas del Extinguido Cabildo de Buenos Aires, bajo el término español «máquina real», nombre que reciban las marionetas en España y sus territorios coloniales, se da cuenta de una serie de presentaciones, a cargo del italiano Domingo Sacomano, en el primer teatro con local cerrado y techo construido en la ciudad⁴. Además de esta primera sala, los retablos solían armarse en la Plaza Mayor, en huecos y patios de las inmediaciones o en el teatro de la Ranchería. Ya entrado el siglo XIX, con el aumento de la población, pasan a instalarse en ‘La Alameda’ (actuales Av. Leandro N. Alem y Paseo Colón) y, más tarde, en las cercanías de Retiro y hasta en la misma Plaza de Toros que allí funcionaba. [Bagalio, 1975]. Si bien, la ciudad ofrecía diferentes espacios públicos para realizar representaciones y, como se dijo, los volatineros tenían la capacidad de adaptarse a diversos espacios, sea al aire libre o en locales cerrados [Seibel, 2005], las dificultades económicas generadas por un número

³ En *Historia del circo*, Beatriz Seibel sostiene que «el arte del volatín consiste especialmente en el equilibrio sobre alambre tenso o cuerda floja y la actuación del «gracioso», a veces llamado «Arlequín», mezcla acrobacia y comicidad, en una parodia del volatín; se suman otras pruebas, muñecos, una pequeña banda de música y los cantos, baúles o pantomimas para el final». Véase Seibel, 2005: 15.

⁴ Si bien suele sostenerse que La Ranchería ha sido el primer teatro estable en el Río de la Plata, edificado en 1783, diversos autores sostienen la existencia de una sala techada utilizada para óperas y comedias de magia inaugurada entre los años 1757 y 1759. Esto no significa que no existiesen espectáculos teatrales en Buenos Aires con anterioridad a esta fecha. Según Torre Revello la referencia más antigua sobre representaciones en la ciudad que ha sido documentada, data del año 1723: se trata de una orden de pago destinada a cubrir los gastos de las comedias representadas por motivo del casamiento de los príncipes. Véase Torre Revello, 1945.



de público limitado llevaría a estos artistas a organizar largas giras, aunque su intención fuese radicarse:

A pesar de todas las leyendas románticas sobre la atracción del camino, se advierte que la farándula ambulante procura afincarse en las ciudades, tanto por razones económicas como sociales y culturales [...] No es sólo la búsqueda de la regularidad del salario, sino también la necesidad de un mayor respeto profesional y humano, las posibilidades de cultivarse, de progresar en el oficio, sin olvidar la necesaria vida familiar [Klein, 1984: 75].

Además de Sacomano, de las Actas del Cabildo se desprenden los nombres del saltimbanqui, juglar y prestímano Joaquín Duarte en 1776, del volatinero, juglar, saltimbanqui y prestímano Joaquín Oláez Gacitúa en 1785 y de José Cortés, conocido también como el 'Romano', volatinero y maquinista que, en su teatro *El Sol*, incorporaba sombras chinescas al espectáculo tradicional [Bagalio, 1975].

Durante este momento, Buenos Aires, al igual que las demás ciudades del virreinato, dependía de la metrópoli no solo política y económicamente, sino también culturalmente, razón por la cual las actividades artísticas desarrolladas en la primera, configurada como «centro creativo primario», continuaban e imitaban las de esta última [Mogliani, 2005: 91]. Durante estos años, el teatro se desarrolló de forma intermitente y careció de la autonomía que aporta la existencia de un campo artístico, manteniéndose entonces supeditado al campo de poder y convirtiéndose en «un instrumento de poder» controlado y utilizado por autoridades virreinales y religiosas «con el fin de evangelizar, exaltar al poder real, recaudar fondos para fines benéficos y como medio de diversión público para legitimar a la ciudad, equiparándola a otras ciudades de España y América» [Mogliani, 2005: 106].

Este primer momento, que coincide con la etapa colonial, se cierra con la expulsión de los artistas españoles de la ciudad. Con el pretexto de resguardar la seguridad del estado, las nuevas autoridades «ordenan la expatriación de los animadores españoles que no se advienen a ciertos requisitos, pasando todas esas actividades teatrales durante algunos años a



manos, arte, ingenio y habilidad exclusiva de artistas criollos» [Bagalio, 1975: 49]. De estas primeras manifestaciones titiritescas no se han podido conservar ni los nombres de los personajes, así como tampoco ninguna de las obras representadas hasta 1810. Aunque la expulsión de los artistas españoles conllevó el traspaso de las actividades teatrales a manos de artistas criollos, esto no significó el inicio de una «producción local»: los titiriteros venidos de Europa continuaron marcando el teatro de títeres hasta las primeras décadas del siglo XX.

Buenos Aires finisecular: títeres en los márgenes

En cuanto a los nombres de los personajes, el más antiguo del cual se tiene noticia, es de una marioneta de hilo que, hacia 1880, se presentaba en un teatro llamado *Del Recreo* –situado en las actuales Libertad y Perón– y que era animado por Pedro Baldizone [Villafañe, 1959]: el nombre de aquel muñeco era El Mosquito⁵. En el diario *La Nación*, un tal Juan Santos (seudónimo adoptado por Martín García Merou) publicaba un artículo titulado «Los títeres»⁶ en el pascual exponía sus impresiones al asistir a una de las funciones de aquella marioneta. García Merou insiste aquí en lo popular del muñeco –«confidente del vulgo»– y en su descripción asoman algunos rasgos que lo ligan a míticos títeres de guante como Cristobita, Pulcinella, Guiñol, Punch o Karperle:

⁵ Circulaba en Buenos Aires, desde mayo de 1863, una publicación también llamada *El Mosquito* y que se autodefinía como «periódico semanal, satírico y burlesco de caricaturas». Sin embargo, más allá del nombre común y un tono similar, no existen registros que ligen la marioneta a la publicación. Remitimos al trabajo de Mónica Ogando «El Mosquito» en *Historia de Revistas Argentinas. Tomo IV*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2001.

⁶ Publicado originalmente en el diario *La Nación* del 22.04.1880, y reproducido en diferentes oportunidades.



Cada uno de sus chistes ha nacido en el gran fondo del júbilo popular; cada una de sus contorsiones grotescas está calculada para herir las imaginaciones sencillas que lo observan; cada una de sus sátiras dá salida á una amargura de su suerte; ó á un vicio de su estado. Habla del hambre como de una antigua compañera; odia al rico porque su orgullo lo aplasta y su desdén lo abandona; su lenguaje es crudo porque está hecho para ser comprendido de un golpe; su gracia es maliciosa, su filosofía práctica, pero interesante, y en sus palabras se descubre la experiencia de su alma aclimatada á todos los vaivenes de una vida militante [García Merou, 1889: 129-130].

Si bien se dedica a describir la marioneta y a construir la imagen de la sala –a primera vista, deplorable por las «butacas de brazos descoloridos y grasientos» [García Merou, 1889: 129]– lo que despierta su interés es el público asistente, el vulgo, tal como lo llama, compuesto por mujeres y niños, por hombres jóvenes y viejos y por negros y blancos. Este artículo, no solo reseña el espectáculo, sino que además resalta la importancia de la instancia receptiva como parte fundamental e insiste en el hecho de que el teatro de títeres necesita de aptitudes especiales de crítica social. Con la muerte de Baldizzone, El Mosquito desaparecerá de los escenarios hasta que, décadas más tarde, Dante Verzura «le de vida» nuevamente para convertirlo en el número principal de los espectáculos que realizaba en el teatro del Jardín Zoológico de Buenos Aires [Villafañe, 1959].

Baldizzone y su marioneta serán testigos, desde aquella sala ubicada en los alrededores de la calle Corrientes, de las mutaciones materiales y socioculturales que por aquel entonces Buenos Aires comenzaba a experimentar y que la convertirían en metrópoli. Las transformaciones demográficas cuantitativas y cualitativas repercutieron en la materialidad de la ciudad, así como en la forma en que esta era habitada y en el tipo de sociedad que se conformaba. Desde fines del siglo XIX, un paisaje urbano ligado al entretenimiento se fue dibujando sobre la calle Corrientes: desde el bajo⁷ hacia el oeste funcionaban lugares de esparcimiento como teatros y cafés y, ya para los años '20, esta zona se habría convertido en uno de los

⁷ El «bajo porteño» corresponde a la zona delimitada por la Avenida Leandro N. Alem, la Avenida Corrientes, la calle 25 de Mayo y la Avenida Rivadavia.



principales lugares destinados al esparcimiento en la ciudad [González Velasco, 2012].

No obstante, las primeras décadas del siglo XX fueron testigo de otra serie de «espectáculos» de títeres. Su origen y desarrollo estuvieron marcados por la marginalidad, no solo en cuanto a su puesta en escena, sino también en relación al lugar que han conseguido ocupar en la historia de los títeres en nuestro país: se trata del aporte de los titiriteros anarquistas [Fos, 2010]. Ellos tendrían un papel fundamental en la producción cultural del movimiento libertario, que, en su intento por constituir una alternativa real al poder burgués, se esforzó por consolidar un mundo cultural propio con manifestaciones artísticas, escuelas, talleres y periódicos, sostenido por el empeño y a la defensa acérrima del ideal anarquista y la habilidad de estos militantes para conformar circuitos alternativos. Entre ellos encontramos a Emilio Juárez Sansiez, un abogado nacido en España y devenido en titiritero del otro lado del Atlántico, que, durante los años '20 y en compañía de su *alter ego*, el doctor Saturnino Sinomiento –un títere que parodiaba a los políticos burgueses–, recorrió el litoral argentino siguiendo los rieles del tren como guía y presentándose en aquellos pueblos en que los obreros fuesen víctimas del abuso patronal. Este titiritero anarquista «nunca realizó funciones para niños exclusivamente, ya que consideraba que adaptar las ideas para infantes era faltarles el respeto desde el costado intelectual» ya que –siguiendo los preceptos del movimiento– consideraba que «un niño contaba con las herramientas innatas» [Fos: 2010, 71].

La producción de los titiriteros anarquistas estaba marcada por el objetivo revolucionario antes que por la conformación de una estética original, por lo que la apropiación de estéticas del sistema teatral burgués –particularmente el monólogo, entendido como un vehículo para la formación del obrero– y la consiguiente adecuación de sus temáticas constituyeron un elemento fundamental. En ese sentido, la elección del tema de la pieza no era azarosa ni implicaba meses de preparación, sino que estaba marcada por la necesidad de responder a un problema inmediato. La de Sansiez, así como de



aquellos anarquistas que se volcaron a los títeres, era una *dramaturgia de la urgencia*; el suyo era «un *teatro didáctico* con fines propagandísticos que hacía de la urgencia el origen de su poética, en tanto debía mover al público a la acción» [Arreche, Araceli en Fos, 2012: 16], un teatro definido por la inmediatez y que hace de esta un fundamento estético.

Las experiencias de los titiriteros anarquistas, intencional o accidentalmente, fueron marginadas de la serie de trabajos que han reseñado la innumerable cantidad de producciones con muñecos estableciendo rupturas o continuidades entre ellas. En estos casos, cuando se consideran los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, la atención se centra en los inmigrantes italianos y en el barrio de La Boca, destino común de muchos de ellos y lugar en el cual se asentaron y erigieron sus teatros de títeres, la mayoría de ellos situados entre las actuales Necochea, Brandsen, Araoz de Lamadrid y Palos:

Los primeros titiriteros que instalaron en la Boca sus teatrinos y sus muñecos, fueron sicilianos. Todos ellos de tradicional ascendencia titiritera: tres generaciones por lo menos. En efecto es Sicilia la región de Italia donde el arte de los títeres, se ha practicado más apasionadamente y con mayor continuidad, transmitido su culto de abuelos a padres y de padres a hijos, quienes, cuando los avatares de la vida los obligaban a abandonar la tierra sícula, transportaron sus marionetas a otros climas, a otras regiones [Foppa, 1961: 909].

Estos inmigrantes, con un origen y destino común, compartían una técnica: la marioneta de barra, más conocida como *pupi*, cuyo origen se remonta a comienzos del siglo XIX. De origen popular, han logrado perdurar gracias al empeño de unas pocas familias que han transmitido este arte de generación en generación. Los muñecos eran contruidos íntegramente en madera y manipulados por medio de una barra de hierro –barra principal– que atraviesa la cabeza y se engancha en el torso, otra barra de hierro que acciona el brazo derecho y un hilo el izquierdo. Característicos de la isla de Sicilia –aunque también es posible encontrarlos en Nápoles– es posible distinguir dos «escuelas», una con epicentro en Palermo, difundida en



el centro y oeste de la isla, y la otra en Catania, extendida por la parte oriental⁸. El repertorio de estos teatros, hoy declarados patrimonio universal por la UNESCO, incluye principalmente historias de caballería, protagonizadas por Orlando, Rinaldo y los Paladines de Francia [Curci, 2005].

Uno de los primeros en establecerse en los márgenes del Riachuelo fue Vito Cantone, aunque, tal como expone Antonio Bucich,

pudo haber marionetas en la Boca antes de que Vito Cantone llegara con sus héroes de utilería. Pudo haberlos. Esporádicamente, intermitentemente. Más este hombre representa ya, en la época finisecular de su presencia en la zona ribereña, un esfuerzo coordinado y una obra encauzada. Hay una sala especialmente dedicada al género [Bucich, 1959: 40].

Alrededor del año 1895, este artista italiano estableció sobre la actual calle Necochea su *Teatro Sicilia*. En él, fabricaba sus propios muñecos, de características «catoneras» [Foppa, 1961: 910], es decir, de Catania. Sebastiano –o Bastián– Terranova y su esposa, Carolina Ligotti, ambos de origen siciliano, inauguraron en 1910 su *Teatro San Carlino*, trasladado en 1919 a unas pocas cuadras, y arrasado junto con casi todos sus muñecos (de tipo palermitano) por el desborde del Riachuelo de 1940. Por el escenario del San Carlino desfilarían «reyes, princesas, magos, leones, centauros y medusas; guerreros con yelmos, escudos y espadas relucientes; caballeros que luchaban con endriagos, dragones, diablos y gigantes; ángeles que andaban por el aire y bajaban a la tierra a recoger el alma de los justos para subirla al cielo; brujos que incendiaban ciudades; barcos navegando en un mar agitado con monstruos marinos y peces de colores» [Villafañe, 1959].

⁸ Las diferencias están dadas por las dimensiones y peso de los muñecos, siendo los de Catania los de mayor tamaño (1,20m, frente a los 80 cm de las de Palermo), la morfología de las extremidades inferiores, mientras las de Catania presentan rodillas rígidas, las palermitanas poseen articuladas, la posición del titiritero (Palermo son manipulados desde los laterales del escenario, y en Catania son manipulados desde un palco ubicado detrás del telón de fondo) y la fuente de voz (Palermo son los propios titiriteros quienes dan voz a los personajes y en Catania, debido al peso de los muñecos, que varía entre 25 y 30kg, esta tarea recae en los *parlatore*). Véase Curci, 2005.



La primera generación de titiriteros argentinos

Nos encontramos nuevamente en el punto en de inicio. Ya avanzada la década del '30, comenzarían a asomar los primeros textos dramáticos y teóricos producidos por titiriteros argentinos. Concentrándose en aquellos artistas que han escrito para teatro de títeres en Argentina, Oscar Caamaño [1996] propone una organización generacional y fundamenta esta elección en el hecho de que la vocación titiritera –por lo general– tendría su raíz en la primera función de títeres vista durante la infancia o la juventud, entendiendo que existe un encadenamiento entre el niño sentado en público que se convierte, de adulto, en titiritero: aquellos niños contemporáneos de los autores y titiriteros de una generación, se convertirán en los titiriteros y autores de la siguiente. La idea de Caamaño se apoya en los dichos de los propios artistas, para quienes el recuerdo del primer contacto con los muñecos se mantuvo fresco y fue rememorado en numerosas oportunidades. Mane Bernardo evocaba cómo, a través del payaso inglés Frank Brown, recibió su primer títere a la edad de tres años [Bernardo y Bianchi, 1990]. Mientras que Villafañe jamás olvidaría las funciones de Verzura y sus marionetas en el Teatro del Zoológico y la impresión generada, ya siendo adolescente, por los *pupi* del Teatro San Carlino y del Teatro Sicilia [Medina, 1990].

El movimiento de titiriteros en Argentina, sostenido por los fuertes lazos afectivos entre los creadores, según Caamaño, registrará a partir de la década de 1930 el inicio de una producción dramática local. Esta primera generación –denominada de «pioneros o fundadores del moderno teatro de títeres» por el autor– que da inicio a la tradición local, incluye a todos aquellos nacidos en las primeras décadas del siglo XX. Si bien la organización aquí expuesta se recorta a la producción de textos dramáticos, podemos extender su planteo a la instancia de la representación. Así, a los recuerdos infantiles sobre los primeros contactos con títeres, sea en una instancia espectral o lúdica, se suman otros tantos más sobre el juego y la exploración de las posibilidades de muñecos u objetos.



Los pioneros, además de la década de su nacimiento y algunos recuerdos infantiles cercanos, compartirían una formación *extratitiritesca*, es decir, un origen o formación artística fuera del ámbito de los títeres propiamente dicho y se convertirían en los maestros de las nuevas generaciones. Las artes plásticas y las letras, especialmente la poesía, constituirán las dos grandes canteras en las cuales se moldearán los fundadores.

Eduardo Di Mauro, al enumerar aquellos momentos que marcaron el comienzo de su carrera como titiritero, da cuenta de esta doble procedencia, destacando, por un lado, las presentaciones de Villafañe en su Córdoba natal y, por otro, su primer contacto con los títeres a través de *Los Siete Barbudos*, un elenco compuesto por pintores de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova, quienes, en camión, recorrieron las provincias argentinas, para exponer sus telas, y simultáneamente realizaron funciones de títeres y conferencias. En aquel entonces, reflexiona Di Mauro, «la intelectualidad se volcaba al teatro de títeres, tenían fresca la influencia de Lorca y ahora se sumaban Javier y estos personajes. Por este motivo, el títere en Argentina nace con alto nivel intelectual; más que el títere popular, fue el títere de la poesía. Toda esa generación de titiriteros eran estupendos poetas [...] los títeres estaban de moda» [2010: 11]. La presencia de Federico García Lorca ha sido considerada por diversos autores como punto de partida para la primera generación de titiriteros⁹. La madrugada del 25 de marzo de 1934 se presentaba en la recepción del Teatro Avenida una única función de títeres a cargo de García Lorca, a modo de despedida, para sus amigos de Buenos Aires. Durante la velada se presentaron tres obras para títeres: un fragmento de *Las Euménides*, de Esquilo, un entremés de Cervantes y una obra de su autoría, *El Retablillo de Don Cristóbal* [Stainton, 2001]. Sin

⁹ Remitimos a la conferencia brindada, en el marco de la Primera Exposición Internacional del Títere realizada en Argentina (1958), por el periodista José Luis Lanuza titulada «Federico García Lorca» y reproducida parcialmente por Tito Livo Foppa en *Diccionario teatral del Río de la Plata* (1961), y al apartado dedicado por Perla Zayas de Lima al teatro de títeres en *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino* (1991)



desmerecer la importancia que esta función implicó —más aún si consideramos que, mientras que detrás de aquel colorido retablo permanecían junto a poeta granadino los actores de la compañía de Lola Membrives y entre los asistentes se encontraban figuras como Antonio Cunill Cabanellas—, no debemos dejar de considerar, primero, lo reducido del público que asistió a esta única función, y luego, el hecho de que para aquella visita ya se habían publicado obras para títeres¹⁰. De todas formas, la valoración del teatro de títeres previa a esta presentación, no niega la importancia que un hecho de tales características tuvo para la escena titiritesca: en el imaginario argentino —y los titiriteros se encargarían de alimentar este «mito originario»— un dramaturgo y poeta de las dimensiones de García Lorca quedaba unido a los títeres y se convertía en fuerza impulsora y legitimadora para el teatro de muñecos.

Tal como decía Di Mauro, se trata de una generación de excelentes poetas: el ya mencionado Villafañe, Fryda Schultz Caseneuve, Juan Enrique Acuña, Enrique Werenicke Cándido Moneo Sans, desarrollaron su labor en la ciudad. La poesía de la que habla Di Mauro se ve claramente reflejada en su escritura, no solo en la que a obras dramáticas se refiere, sino también en sus ensayos. Tomamos aquí el caso de Villafañe, quien presenta una historia del teatro de títeres a escala mundial como si se tratase de una representación abriendo y cerrando un telón para asomarnos al mundo de los títeres, al que califica de maravilloso y complicado a la vez y tan antiguo como la humanidad. Para este poeta-titiritero el muñeco esta unido al hombre desde sus orígenes y «ellos [los títeres] seguirán viviendo a lado del hombre, como su sombra. Es el destino del títere. Nació con el hombre y morirá con él» [1944: 84].

¹⁰ *Don Juan Farolero* de Javier Villafañe (1929) y *Los títeres del Maese Pedro* (1934) de Fryda Schultz Caseneuve. Véase Caamaño, 1996.



Pero Di Mauro también considera otro ámbito de formación *extratitiritesco*, las artes plásticas. Además de *Los Siete Barbudos*, elenco conformado por, egresados de la Escuela de la Cárcova¹¹, los referentes de esta línea serán Ernesto Arancibia, Mane Bernardo y Sarah Bianchi. Arancibia, pintor y escenógrafo fue uno de los encargados en realizar los muñecos en la función brindada por García Lorca. Antes de abandonar los títeres para dedicarse al cine, en el año 1933, inicia a Bernardo en el arte de los títeres, invitándola a sumarse a su compañía de títeres, conformada luego de la famosa función en el Teatro Avenida, el Teatro del Maese Pedro. Bernardo por su parte se había formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes como maestra de dibujo, en la Escuela de la Cárcova, como profesora de Grabado y de escultura en la Universidad de La Plata. Repitiendo la historia, Bernardo invitaría años más tarde a Sarah Bianchi, artista plástica y profesora de literatura, a sumarse en calidad de artista plástica para realizar cabezas y pintar las escenografías al Teatro Nacional de Títeres que comenzaba a organizarse. Asimismo, otros artistas plásticos estarían ligados a los títeres, no ya como manipuladores, sino encargados de la realización de los muñecos y las escenografías, como es el caso de Horacio Butler, Liber Fridman, Hector Basaldúa, Antonio Berni, Raúl Soldi, Emilio Pettorutti, Juan Carlos Castagnino, Xul Solar, Saulo Benavente, entre otros que ayudarían a Villafañe.

Palabras finales

Si bien cuando comenzamos a desenredar las propuestas de los pioneros propusimos pensar, a través de la imagen de dos grandes «canteras» –las artes plásticas y las letras– en las cuales la primera generación de titiriteros argentinos se moldeó, en una estructura bifronte, vemos que marcar una separación absoluta entre ambos orígenes resulta imposible: los cruces, diálogos e intercambios entre artistas plásticos y poetas fueron (y son)

¹¹ Julian Alkabe, Carlos «Pajita» García Bes (padre del titiritero José García Bes), Fernando Moliné, Reinaldo Monclús, Naum Gojman, Fernando Iraolagoitia y Otano



infinitos y, de hecho, constituyeron los cimientos sobre los cuales se construyó la generación de «los pioneros» del teatro de títeres en Argentina. Dimos cuenta de dos momentos anteriores a su conformación, en los cuales los espectáculos de títeres estaban en manos de artistas extranjeros: el primero, cuyo final marcado por la desaparición del Virreinato del Río de la Plata y comprende la etapa colonial, y un segundo momento cuya característica principal es la marginalidad de los títeres, tanto en relación a la ubicación periférica, como a la situación de los artistas-militantes. Estos dos momentos preceden a lo que consideramos el inicio de una «producción local» directamente relacionada con el surgimiento de la primera generación de titiriteros argentinos.

Será esta primera generación la responsable y protagonista de la expansión acaecida durante los '40. Con ella inicia un periodo de experimentación y de una amplia diversidad de propuestas escénicas. Para comprender la magnitud de esta expansión, así como las características particulares del teatro de títeres en Argentina, es preciso comprender sus antecedentes.

BIBLIOGRAFÍA

- BAGALIO, Alfredo, *Títeres y titiriteros en la Buenos Aires Colonial*, La Plata, Ed. A.T.A., 1975
- BERNARDO, Mane, *Títere: magia del teatro*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1963.
- ____ y Sarah BIANCHI, *Cuatro manos y dos manitas*, Buenos Aires, Ed. Tu Llave, 1991.
- BUCICH, Antonio, «El teatro de títeres de la Boca del Riachuelo de antaño» en *Revista de Estudios de Teatro*, 1959, Vol. I, Num. 2, pp. 40-44.



- CAAMAÑO, Oscar, «Dramaturgia para títeres en la Argentina» en *Tablas*, febrero 1996, Num. 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, La Habana.
- CURCI, Rafael, «Los Pupi vuelven a La Boca» en Revista *Teatro*, Junio 2005, Num. 80, Año XXVI, pp. 52-57.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de fomento, (1904).
- DI MAURO, Eduardo, *Memorias de un titiriteros latinoamericano*, Buenos Aires, INT, 2010.
- GARCÍA MEROU, Martín, *Perfiles y miniaturas*, Buenos Aires, Pedro Coni e hijos, 1889.
- GENÉ, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2005.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina, *Gente de Teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- FOPPA, Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores Ediciones Del Carro de Tespis, 1961.
- FOS, Carlos, *En las tablas libertarias: Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Edición y compilación Lorena Verzero sobre textos de Carlos Fos, Buenos Aires, Atuel, 2010.
- _____, *Teatro Obrero: Una mirada militante*. Edición y compilación Araceli Arreche sobre textos de Carlos Fos, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- _____, *Titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas*, mimeo, 2015.
- KLEIN, Teodoro, *El actor en el Río de la Plata: de la colonia a la Independencia Nacional*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.
- LEONARDI, Yanina, «Formaciones teatrales de intervención política en el mundo de la infancia durante el primer peronismo» en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 2014, Facultad de Arte, Universidad del



- Centro de la Provincia del Buenos Aires (UNICEN), Año II, Num. 2, pp. 1-18. ISSN: 2347-0135.
- LIONETTI, Lucía y Daniel MÍGUEZ (comp.), *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2010.
- MEDINA, Pablo, *Javier Villafañe. Antología*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- MOGLIANI, Laura, «Contexto sociohistórico. Campo de poder y teatro» en Pellettieri, Osvaldo (comp.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires I. El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 91-107.
- ____ y María de los Ángeles SANZ, «Circo, títeres y volatineros» en Pellettieri, Osvaldo (comp.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 130-139.
- SEIBEL, Beatriz, *Historia del Circo*, Buenos Aires, Ed. Del Sol, 2005.
- ____, *Historia del Teatro Argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- STANTON, Leslie, *Lorca, sueño de vida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001.
- TAULLARD, Alfredo, *Historia de nuestros viejos teatros*, Buenos Aires, Imprenta López, 1932.
- TORRE REVELLO, José, «Los Teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII» en *Boletín de Estudios del Instituto de Estudios de Teatro*, 1945, Año III, Num. 10, pp.121-134.
- TRENTI ROCAMORA, José Luis, *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires, Ed. Huarpes, 1945.
- VILLAFAÑE, Javier, «El mundo de los títeres» en *Cuadernos de Cultura Teatral*, 1944, Num. 20, INET.
- ____, «Los títeres en Argentina» en *LYRA*, 1959, Num. 174-176, Año XVII.



_____, «Títeres y titiriteros en la América Hispánica» en *Servicio de Publicaciones de la Universidad de San Marcos*, 1976, Serie VII Num. 9, pp.1-6.

ZAYAS DE LIMA, Perla, *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

_____, «Italianos en la Argentina. Los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino» en AA.VV., *Temas de patrimonio cultural 25: Buenos Aires italiana*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, pp. 129-136.

