

### **Escena, extraescena, público. El teatro de títeres en el cine argentino (1938-1968)**

Por Betina Girotti\*

**Resumen:** En *Títere: magia del teatro* (1963), Mane Bernardo reseñó la presencia de muñecos en el cine argentino. Aunque en este listado combinaba formatos sin establecer distinciones técnicas, al enumerar estas experiencias ponía en primer plano la productividad del diálogo entre el mundo de los títeres y los medios audiovisuales. Si hasta ahora solo era posible imaginarse al títere en el marco teatral, aquí concentraré mi atención en la construcción cinematográfica de un dispositivo —a primera vista— teatral para mostrar la actuación de los muñecos. El corpus reúne emisiones del *Noticiero Panamericano* y *Sucesos Argentinos*, y largometrajes como *Madreselva* (1938), *Donde mueren las palabras* (1946), *Gringalet* (1959) y *La novela de un joven pobre* (1968). Me interesa recuperar las incursiones de los muñecos en el cine argentino, pero también profundizar en los modos en que aquellos títeres fueron presentados, las estrategias desplegadas para hacerlo y los sentidos que se construyeron.

**Palabras clave:** teatro de títeres, muñeco-actor, cine argentino, noticieros cinematográficos.

### **Palco, fora do palco, platéia. O teatro de bonecos no cinema argentino (1938-1968)**

**Resumo:** Em *Títere: magia del teatro* (1963), Mane Bernardo revisou a presença dos bonecos no cinema argentino. Embora nesta lista tenha combinado formatos sem estabelecer distinções técnicas, ao enumerar estas experiências trouxe à tona a produtividade do diálogo entre o mundo das marionetas e os meios audiovisuais. Se até agora só era possível imaginar a marioneta no enquadramento teatral, aqui vou centrar a minha atenção na construção cinematográfica de um dispositivo teatral —à primeira vista— para mostrar a performance das marionetas. O corpus reúne as transmissões do *Noticiero Panamericano* e *Sucesos Argentinos*, e longas-metragens como *Madreselva* (1938), *Donde mueren las palabras* (1946), *Gringalet* (1959) e *La novela de un joven pobre* (1968). Interessa-me resgatar as incursões dos bonecos no cinema argentino, mas também aprofundar as formas como esses bonecos foram apresentados, as estratégias utilizadas para fazê-lo e os significados que foram construídos.

**Palavras-chave:** Teatro de bonecos, boneco-ator, cinema argentino, noticiários cinematográficos.

### **Stage, offstage and audience. Puppet theater in Argentine cinema (1938-1968)**

**Abstract:** Mane Bernardo's *Títere: magia del teatro* (1963) examined the appearance of puppets in Argentine cinema. Though Bernardo listed formats without establishing technical distinctions, she brought to the fore the productivity of the interaction between puppetry and audiovisual media. While puppets are customarily imagined within a theatrical framework, this article focuses on the cinematographic construction of an apparent theatrical device to underscore the performance of the puppets. The corpus brings together broadcasts from *Noticiero Panamericano* and *Sucesos Argentinos*, and films such as *Madreselva* (1938), *Donde mueren las palabras* (1946), *Gringaleit* (1959) and *La novela de un joven pobre* (1968). I am not only interested in the incursions of puppets in Argentine cinema, but also in the ways in which they were presented, i.e. in the strategies deployed, and the resulting construction of meaning.

**Key words:** Puppet theatre, puppet-actor, argentine cinema, newsreels.

**El presente trabajo obtuvo el primer premio en el 10° Concurso de Ensayos sobre Cine y Audiovisual “Domingo Di Núbila”, organizado conjuntamente por AsAECA y el 37° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2022. El jurado estuvo compuesto por Jimena Cecilia Trombetta, Maximiliano Ignacio de la Puente y Cristina Andrea Siragusa. Se presenta aquí una versión acortada del ensayo.**

### **Introducción**

Fruto quizás de su trayectoria en el mundo audiovisual, la titiritera y artista plástica Mane Bernardo en *Títere: magia del teatro* (1963) dedicaba un apartado a la presencia de muñecos en el cine argentino. Allí, daba cuenta de una extensa producción cinematográfica con muñecos-actores, que se remontaba a las primeras décadas del siglo XX. Aunque en este listado Bernardo combinaba largometrajes de ficción que incluían espectáculos de títeres, cortometrajes de animación, registros documentales y producciones para proyectores caseros, el gesto de enumerar todas estas experiencias ponía

—y aún hoy pone— en primer plano la productividad del diálogo entre el mundo de los títeres y los medios audiovisuales. Así, si el objetivo de reseñar la presencia de muñecos en el cine argentino podía considerarse cumplido, estas páginas funcionan hoy, seis décadas más tarde, como un compendio de films olvidados.

La masividad del cine conduce a pensar que las pantallas pudieron haber funcionado como vidriera y como nuevas fuentes de trabajo para titiriteras y titiriteros. Siguiendo entonces el gesto inaugural de Bernardo, me interesa recuperar la presencia de títeres en el cine argentino para profundizar en los modos en que fueron presentados, las estrategias desplegadas para hacerlo y los sentidos que se construyeron. Si hasta ahora solo era posible imaginarse al títere dentro de los límites del marco teatral, aquí concentraré mi atención en la construcción cinematográfica de un dispositivo —a primera vista— teatral para mostrar la actuación de los muñecos. El recorrido que propongo atañe a aquellas producciones en las que sus acciones y movimientos son captados *en directo* por la cámara. Para ello recurro a un corpus heterogéneo que se compone de emisiones de noticieros cinematográficos y de largometrajes de ficción como *Madreselva* (1938), *Donde mueren las palabras* (1946), *Gringalet* (1959) y *La novela de un joven pobre* (1968).

### **Muñecos en el cine: algunas coordenadas teóricas**

Los casos seleccionados son un síntoma de las múltiples encrucijadas y diálogos entre el campo audiovisual y el campo teatral; una complejidad que se traduce en la enorme cantidad de estudios que abordan alguna de las dimensiones del vínculo cine-teatro. Pero además de estos vínculos “heredados” de las relaciones entre cine y teatro, el mundo de los títeres se vincula de una forma particular con las pantallas a partir del propio soporte y a partir de sus modos de circulación y consumo. Entre las primeras, es la continuidad entre el teatro de sombras y algunos dispositivos de precine basados en la proyección de siluetas la relación más obvia. Para Laura Minci

Zotti, el espectáculo de sombras “nunca ha perdido su fascinación, ya que el cine y la pantalla de video son simplemente su última, aunque irreconociblemente sofisticada, forma” (2006: 24). La proyección de movimiento a través de luces o sombras sobre una pantalla hilvana las genealogías del teatro de títeres y del cine en sus estadios primigenios; un nudo que los une en sus elementos fundamentales pero que el devenir técnico y estético de uno y otro ha dejado fuera del foco de atención. En cuanto a la circulación y consumo, sirve de ejemplo la incorporación del cine al mundo de los espectáculos callejeros o de feria, constantemente en busca de nuevos trucos y atracciones: durante los primeros años de su desarrollo el nuevo medio compartiría momentos y lugares con otras formas de espectáculo como el teatro de títeres (Pacchioni, 2017). La circulación constante de público hacía de los espacios de la feria y del mercado lugares propicios para el montaje de estos espectáculos.

Aunque los diálogos entre los títeres y el cine parecen ser un amplio campo en desarrollo, respecto a los casos locales, el catálogo confeccionado por Bernardo se erige como un hecho aislado. Los títeres compartieron la pantalla con artistas como Libertad Lamarque, Hugo del Carril o Enrique Muíño; sin embargo, salvo escasas excepciones, su participación ha pasado prácticamente desapercibida.

En este recorrido por las incursiones de los títeres en el cine me concentraré en emisiones de noticieros cinematográficos y en cuatro largometrajes de ficción en los que se captura la actuación *en directo* de los muñecos: lo que la cámara registra es un movimiento real que ocurre frente a ella. La presencia de los títeres se asocia en estos casos al mundo teatral y, aunque la cámara capture la actuación de los muñecos, la combinación de imágenes del escenario, del detrás de escena y del público aleja estas imágenes del “teatro filmado”. Esta construcción triangular, en la que el público constituye un pilar, enlaza con la noción de “visión doble” formulada por Steve Tillis para explicar que el títere

puede ser percibido en simultáneo como un muñeco inanimado y como un ser vivo. Para este autor, la esencia del títere sería “un modo de representación en el que el espectador percibe una figura teatral como un objeto y, al mismo tiempo, la imagina con vida” (1990: 134). Así, aquella construcción triangular resalta esta concepción del títere al fundarse en imágenes del títere actuando “como un ser vivo”, imágenes que dan cuenta de su ser objeto inanimado e imágenes del público que lo percibe de forma simultánea como uno y como otro.

Dado que su presencia está directamente asociada al mundo teatral, podría considerarse, siguiendo a Anxo Abuin González (2012), como “filmes de teatro”, es decir, películas cuyo tema es el proceso de puesta en escena, y que tienen como protagonistas a los agentes que participan en ella. Para el autor, la película construye (parcial o completamente) un mundo en torno al dispositivo teatral. En los casos analizados, este dispositivo es mostrado especialmente a través de un procedimiento particular que combina muñecos en escena, artistas que manipulan y público, es decir los agentes que “conviven” en un espectáculo. De allí que sean leídos aquí en términos de convivio (Dubatti, 2008), esto es, una reunión de cuerpo presente, de artistas, técnicos y espectadores en una unidad cotidiana de tiempo y espacio. Esta lectura del acontecimiento teatral refuerza su dimensión colectiva: el teatro “se vive con los otros” (Dubatti, 2008: 29) y esto es algo que podrá verse en los casos seleccionados.

#### **“Los hombres muñecos son”: *Madreselva***

*Madreselva*, dirigida por Luis César Amadori, inaugura un modo de mostrar los espectáculos de títeres fundado en un movimiento pendular entre la ilusión y el artificio a través de planos que muestran la escena, el detrás de escena y el público. La primera aparición de los títeres tiene lugar al comienzo del film. En el bodegón de Don Germán (Leo Rappoli), un grupo de clientes convence al dueño para que realice su “famoso espectáculo”. Mientras en primer plano

vemos a dos de ellos discutir, en el fondo, Don Germán y Blanca (Libertad Lamarque) se dirigen al escenario, sugiriendo así el lugar de relevancia que tendrá el público. Cuando el telón se levanta, entra en escena un soldado, con su armadura reluciente, su espada en una mano y el escudo en la otra. Inmediatamente la cámara muestra que es Don Germán quien está prestando su voz al muñeco mientras sostiene el comando y mueve uno de los brazos. La presencia de este viejo artista italiano que brinda espectáculos en La Boca se conecta con los titiriteros que se establecieron en este barrio entre finales del siglo XIX y principios del XX, y que compartían la técnica de la marioneta de barra, más conocida como “pupi”; una sospecha que se confirma al mirar atentamente al muñeco y las características de su manipulación. En esta suerte de homenaje, se ofrece un juego triangular en el que se irán intercalando planos del títere, de Don Germán y de la audiencia. Tres instancias que muestran lo que sucede en escena, en la extraescena y en la sala, y que se irán encadenando a lo largo de este y futuros espectáculos. Ante la exigencia del público, que reclama la presencia del hada Morgana, ingresa Lamarque y, al presentarse, la cámara recorre los hilos del comando hasta llegar a la muñeca, evidenciando que es ella quien la maneja. El hada/Lamarque interpreta la canción “Muñecos”, cuya letra fue escrita por Amadori especialmente para el film. La participación del público encuentra aquí su corolario, ya que los borrachos que reclamaban por el hada se “incorporan” al espectáculo acompañándola como coro. La letra de la canción pareciera deslizar el rol de los muñecos en el film sentenciando que “los hombres muñecos son” y que los “maneja la fatalidad”. Estas palabras dan cuenta de una relación entre títeres y personas que excede el vínculo metonímico explicitado por los hilos que unen al muñeco y a quien lo manipula para referirse a todos los seres humanos. La idea de fatalidad, que anticipa el desenlace, se alinea con los presupuestos del melodrama, basado en la concepción de que los personajes son víctimas del azar del destino y, por ello, actúan indebidamente (Manetti, 2000). El encadenamiento de escena-extraescena-público será utilizado como recurso más adelante, cuando Mario

(Hugo del Carril) y Miguel (Miguel Gómez Bao) manipulen y hagan cantar a los muñecos.

Para Lucía Rodríguez Riva, los títeres cumplen una función metafórica al indicar la relación edípica entre la protagonista y su padre. Así, cuando Mario “establece una relación con Blanca y se incorpora como artista”, desplaza “al padre de Blanca en tal función” (2014: 84), ya que ambos manejan el mismo muñeco. Los títeres también actúan como objetos inanimados: aparecerán inmóviles detrás del escenario colgados, tendidos en el piso y sobre algunas de las mesas. En escenas anteriores, el vínculo títere-persona quedaba asegurado en el plano de los hilos. Pese a su ausencia, la superposición puede darse más allá del espectáculo. Así, una vez que Mario ha comenzado a trabajar como titiritero, Blanca mira con ternura al muñeco del soldado, acariciando su rostro y afirmando que lo quiere: ella, que no puede confesar su amor a Mario, encuentra en el muñeco-soldado una continuidad de su enamorado y le demuestra su afecto. Brunella Erulli afirma que en el cine frecuentemente los muñecos han sido mostrados como un personaje que “encarna” el problema del doble, “la aspiración humana a la pureza, pero también puede revelar su lado más oculto, malvado y perverso” (2008: 10). Esta imagen del títere como doble del personaje de carne y hueso aparece aquí como recurso retórico para dar cuenta de aquello que Blanca mantiene oculto; un juego que le permite decir aquello que no puede poner en palabras de forma directa.



*Madreselva* (1938)

Algo similar sucede en la escena en la que Don Germán muere. Luego de que Blanca promete a su padre que volverá a darle vida a sus muñecos, él pide despedirse de sus marionetas, a las cuales abraza hasta su último aliento: estas, tumbadas inertes junto a su silla, dan a entender que ha fallecido. A través del lazo entre el muñeco y quien lo manipula, elemento fundamental en el teatro de títeres, esta escena refuerza la superposición entre los personajes de carne y hueso y los de madera.

A diferencia de los casos que siguen, poco sabemos del origen de los títeres que formaron parte de *Madreselva*. La información sobre quienes los crearon y quienes efectivamente los manipularon ha quedado fuera de los créditos de la película. Sin embargo, el film de Amadori recupera un episodio de la historia del teatro de títeres en Argentina: la de los “pupi siciliani” que se instalaron y que marcaron el barrio de La Boca.

### **Títeres y música: *Donde mueren las palabras***

*Donde mueren las palabras*, dirigida por Hugo Fregonese, fue protagonizada por Enrique Muiño y contó con las actuaciones del cuerpo de bailarines del Teatro Colón y el “Teatro dei Piccoli”, compañía de marionetas creada en 1914 en Roma por Vittorio Podrecca que, a diferencia de otros grupos extranjeros que se presentaron por aquellos años en Buenos Aires, lograron insertarse en el campo teatral porteño.

En *Donde mueren las palabras*, la acción se desarrolla casi íntegramente en un teatro (con excepción de algunos espacios como el taller de un escultor) en el que actúa el elenco de marionetas y trabaja Victorio/Lauzán (Muiño). La película inicia con los muñecos en acción. Siguiendo la música, la cámara ingresa al teatro por los techos. Rápidamente, un plano general nos ubica en la sala mostrando parte de la platea y el escenario desde uno de los palcos ubicado de frente a este. Este encuadre da cuenta de las dimensiones de la sala y de la gran cantidad de asistentes resaltando la presencia infantil. Los



títeres interpretan aquí el vals “Voces de primavera”, de Johann Strauss. Participan en esta escena algunos de los muñecos más famosos de la compañía: los de la orquesta vienesa, el violinista Biscromio Locatelli y el pianista Piccolowski, además de una pareja de títeres que baila, todos ellos pertenecientes a diferentes números del espectáculo *Varietà*. A estos se agrega la Señorita Ana, una muñeca cantante, núcleo del conflicto, que fue creada para la película. La escena se organiza en base a una secuencia de presentaciones en la que se muestra a un muñeco e, inmediatamente, a quienes están detrás de la ilusión: la Señorita Ana, seguida por la cantante que presta su voz; Locatelli, y el músico que toca el violín; Piccolowsky, seguido del pianista. Entre estas imágenes, se intercalan planos del escenario donde los muñecos actúan y bailan, y de artistas que los manipulan. A diferencia de *Madreselva*, el protagonismo se ha deslizado a los muñecos, ya que son ellos las celebridades. La misma secuencia de planos del escenario, de lo que sucede fuera de él y de la audiencia son puestos aquí al servicio de mostrar algunos de los números más famosos de la compañía de Podrecca; números que probablemente el público de esta película conociera.

Fregonese consigue mostrar aquí casi la totalidad de la escena dando cuenta de la cantidad de marionetas que actúan en simultáneo. Las diferentes posiciones de la cámara ofrecen diversos grados de detalle: desde planos generales que dan una idea global de la ubicación y accionar de los muñecos, hasta primeros planos que muestran sus movimientos con precisión, como la peluca del violinista que se agita al compás de la música. Asimismo, en esta escena se recurre a contrapicados pronunciados en los que vemos de manera conjunta a las marionetas en el escenario y a los artistas que los manipulan. Muchos de estos planos recuerdan a las fotografías de la compañía publicadas en periódicos y revistas en las que se proponían revelar cómo era un teatro de títeres por dentro.



*Donde mueren las palabras* (1946)

El segundo espectáculo incluido en el film muestra otros dos números, también pertenecientes a *Varietà*: “Los negros” y “La rumba”. Como ya hemos visto lo que sucede detrás, los contrapicados se atenúan y la atención se concentra en los muñecos y en lo que acontece en escena. Aquí, el público de carne y hueso cede su lugar al público de madera. En el escenario, además de los muñecos que cantan y bailan, aparecerá una marioneta que oficia de espectador. Se construye así una serie de cajas chinas en las que como público del film podemos ver cómo la audiencia teatral (es decir, la audiencia de la ficción) observa a esta marioneta que, a su vez, está mirando a las otras marionetas que bailan y cantan. Este títere-espectador no pasa desapercibido en la escena, y en esto no solo la cámara es responsable ya que el muñeco realiza acciones simples pero extraordinarias: fuma y expira el humo de su habano.

Estas dos series de imágenes condensadas en el tándem ilusión-artificio se completan con lo que está sucediendo en la sala: el público, en su mayoría niñas y niños, disfrutando del espectáculo. Aunque “Los Piccoli” no se presentaban como una compañía para público infantil, sus funciones solían ofrecerse en horario de matinée. De allí que no parezca extraño que la audiencia que muestra la película de Fregonese esté integrada mayoritariamente por niñas y niños.

Las marionetas resultan funcionales a la tragedia que envuelve a Victorio/Lauzán, núcleo argumental de la película. La ruptura de la Señorita

Ana, atracción principal del espectáculo, deriva en el despido del personaje Muiño, obligándolo a trabajar como sereno para poder pagar su arreglo. El nuevo rostro que el escultor diseña para la muñeca, inspirado en el de la hija de Victorio/Lauzán, desatará la conmoción de este personaje que, confundido, cargará la marioneta como si de ella se tratara. Aquí, como sucedía con la confesión de Blanca en *Madreselva*, el títere funciona como doble que permite que aquello que ha sido ocultado salga a la luz.

Las marionetas también aparecen inmóviles a lo largo de la película, colgadas detrás de escena, en los pasillos del teatro y los camarines. Muchas veces pueden verse muñecos en proceso: cabezas sin terminar y cuerpos sin vestir dan cuenta de la cantidad y diversidad de marionetas que componen la compañía. Vale recordar que el proceso de creación es uno de los nudos de esta película, de un lado, a partir de la resistencia y la posterior aceptación de Victorio/Lauzán a ser “retratado” y, de otro, a partir del nuevo rostro de la Señorita Ana.

La música tiene un lugar fundamental en esta historia. Tal como recupera Elena Goity, el reto de esta película radicó en “volver significativa la relación imagen-sonido” (2000: 374). Chiara Cernuto afirma que aquí se resalta la unión perfecta entre títeres y música en una trama dramática y significativa, que tiene un carácter simbólico y se organiza en un “complejo juego de espejos y referencias, en el cual la música es la forma suprema de arte y motor de la vida” (2014: 209). Podrecca entendía a sus marionetas como “criaturas de música” que debían ser tocadas como si de instrumentos musicales se tratara. De allí que podamos leer la “colaboración artística” de “Los Piccoli” por el lugar protagónico que la música adquiere en este film.

### **Títeres entre el cine clásico y el moderno: *Gringalet***

*Gringalet*, dirigida por Rubén Cavallotti, se ubica en un momento de quiebre en la cinematografía nacional: en tanto comienzan a ponerse en crisis los modelos

textuales y genéricos de la época de oro del cine argentino, este periodo representa una transición entre el llamado “cine clásico” y el “cine moderno”. En sus primeros pasos como director, Cavallotti enfrenta esa transformación, combinando la figura del cineasta clásico y la del incipiente narrador moderno (Valdez, 2014).

La película se basó en la obra de teatro homónima de Paul Vandenberghe. Los títeres no tienen un rol en la historia original, sino que resultan una incorporación original del film: junto al barrio, sus habitantes y Alicia (Borges), los muñecos configuran el espacio por el que el protagonista (Vidarte) se mueve a gusto y al cual se da cuenta que pertenece. En esta oportunidad, se convocó a Mane Bernardo y Sarah Bianchi para la manipulación y realización de los muñecos, que fueron especialmente construidos para el film. Bernardo y Bianchi utilizaron con frecuencia el títere de guante, por lo que el trabajo con marionetas resulta extraño en la trayectoria de las artistas. La presencia de los muñecos estará atada a Gringalet y a Alicia, funcionando como metonimia de estos personajes y de su relación. La superposición entre títeres y personas queda expresada en los créditos. Allí, podemos ver un amplio escenario sobre el que se disponen varias marionetas, y sobre las cuales se irán imprimiendo los nombres del elenco y del equipo técnico. Los de Vidarte y Borges se ubican sobre los muñecos a los que más tarde veremos representar la escena en la que Romeo y Julieta confiesan sus sentimientos.



*Gringalet* (1957)

Esa secuencia comienza en una escena anterior en la que vemos a Gringalet en su taller. Él se dispone a trabajar en una obra cuando llega Alicia pidiéndole ayuda: por la noche su abuelo, un viejo titiritero italiano, realizará una función para algunos turistas, y desean incluir *Romeo y Julieta* en el programa. Gringalet aprovecha la presencia de Alicia y le pide que pose para continuar con su obra, ofreciéndole una marioneta. La escena finaliza cuando los jóvenes se van al teatro: la cámara se detiene en el retrato de Alicia que Gringalet estaba pintando y que a comienzos de la escena era simplemente un boceto, y en uno de cuyos extremos dejará colgada la marioneta que ella sostenía, ubicándola junto a su rostro. Este pequeño gesto que aproxima al personaje y a la marioneta reafirma la superposición entre personas y muñecos que había sido sugerida en los créditos.

La siguiente escena inicia con el final de un número protagonizado por esa misma muñeca que interpreta una pieza de ballet. Inmediatamente, el telón se cierra y se escuchan los aplausos del público, compuesto mayormente por niñas y niños, y al cual se mostrará en los siguientes planos. Luego, la cámara da cuenta de qué es lo que está sucediendo arriba del escenario. Manipulando una de los muñecos, Gringalet presenta la escena. Para acompañar sus palabras la cámara realiza un travelling lateral desde “arriba” de escena, donde podía verse a Gringalet, hacia la embocadura del escenario, donde puede verse al títere. Instalada esta continuidad la escena irá alternando planos de los muñecos, del público riendo, y de lo que sucede en el espacio de manipulación. Como en los films de Amadori y Fregonese, los muñecos son presentados, e inmediatamente, vemos a quiénes los están manejando. Sin embargo, aquí esa continuidad está enfatizada por el plano sonoro: las voces —reconocibles— de Vidarte y de Borges.

La continuidad entre Alicia y la muñeca esbozada en la escena del taller se vuelve aún más evidente hacia el final de la película. Uno de los hilos de esta

marioneta se corta mientras su abuelo la está manipulando: según explica, eso iba a suceder algún día, ya que esos hilos estaban deshilachados. Esta escena, que tiene lugar inmediatamente después de que se sugiera que Alicia y Gringalet han pasado la noche juntos, y antes de que llegue la noticia de que ella dejará los títeres porque ha conseguido un puesto en la fábrica, condensa la transformación del personaje de Alicia. Esta transformación se refuerza en el diálogo entre ella y Gringalet: cuando le confiesa que la necesita, ella le responde que es a “la Alicia que antes”, “la de la muñeca y los barcos” a la que necesita y que esa Alicia “ya no existe”. La transformación hasta ahora sugerida se devela en el final. En la fábrica, Gringalet se entera que ella ha pedido licencia médica, aunque sin explicar el porqué. Lo vemos dirigirse corriendo hacia el teatro y, en el camino, cruzarse con una niña que le muestra que tiene una nueva muñeca, a lo que le responde que él también tiene una nueva. Gringalet irrumpe en la función con el títere de Romeo para declararle su amor a Alicia y ella, que estaba manejando un equilibrista, toma la muñeca de Julieta. Los títeres se besan (aunque no lo hacen Vidarte y Borges), se cierra el telón y la cámara deja el teatro de títeres para mostrar el cielo del barrio.

Al igual que en los casos antes analizados, la aparición de las marionetas tiene como marco el espectáculo. Entre los planos que muestran a los muñecos y aquellos que muestran a quienes los manipulan, se intercalan imágenes de la audiencia, compuesta en gran parte por niñas y niños: aunque en las funciones nocturnas la presencia de adultos es un poco más evidente, no desplazará a la audiencia infantil en su protagonismo.

### **¿La magia se diluye? *La novela de un joven pobre***

En línea con *Gringalet*, esta es una adaptación de la novela francesa homónima de Octave Feuillet. La película, dirigida por Enrique Cahen Salaberry, tuvo como protagonista a Leo Dan y contó con la participación de

“Los títeres de Horacio”, una compañía integrada por el argentino Horacio Casais y el uruguayo Hermán Koncke.

A diferencia de los casos anteriores, en los que los muñecos tienen una fuerte presencia en el film, integrándose en la trama, aquí su participación es más acotada. Transcurrido aproximadamente un tercio de la película, el protagonista recuerda su pasado: la fotografía de su pequeña hermana motiva un flashback que lo lleva al momento en que se entera que ha perdido su fortuna. Es en este fragmento que se recurre a los títeres. La escena comienza con una imagen en la que la embocadura del retablo coincide con el borde de la pantalla. Este plano se abre para mostrar la totalidad del escenario, dando cuenta que la acción se desarrolla en un teatro. Mientras, una voz en off (se trata en realidad de dos voces masculinas que se irán intercalando) presenta a los personajes, dos hermanos llamados Juan y Juana que viven en un bosque y que jamás se habían separado. El conflicto de la obra, una suerte de reescritura de *Hansel y Gretel*, es sencillo. Juan debe acompañar al guardabosques a buscar leña, pero una bruja decide impedir que regrese al horario prometido. Para ello, irá tentado al niño con distintos trucos: un helado, un teatro de títeres “embrujaado”, globos. El pequeño logra esquivar todas las trampas y regresar con su hermana.

A diferencia de los casos anteriores, el protagonista no es quien manipula los muñecos. Tampoco está implicado en alguna de las tareas del espectáculo. Es quizá por esta razón que el detrás de escena queda fuera del montaje, introduciendo así una variante en el procedimiento hasta aquí descrito. Podríamos suponer que, anulada la instancia de la manipulación, y con ella el énfasis en la superposición entre muñecos y personajes protagonistas, la función metonímica también se diluye. Sin embargo, la continuidad que en los casos anteriores se sintetizaba en los hilos que unían a los títeres con los personajes de carne y hueso, descansa en la escena contada por los muñecos, la cual refleja una parte de la trama de la película, el vínculo entre el

protagonista y su pequeña hermana. De allí que en esta escena el foco esté puesto en la historia, borrando el marco del retablo y haciendo coincidir sus bordes con los de la pantalla. Las imágenes de los títeres son únicamente interrumpidas con planos del protagonista y su hermana, enfatizando de este modo la continuidad entre muñecos y personas.



*La novela de un joven pobre (1968)*

Lo que hasta aquí se había construido desde la dimensión visual, se refuerza (y confirma) con la palabra. Al comienzo de la obra, mientras las voces en off presentan a Juan y Juana vemos a Leonardo y su hermana. Y, al final de la obra, cuando se anuncia que “Juan y Juana fueron felices y comieron perdices... pero muchas perdices”, la pequeña le pregunta a su hermano si ellos también van a comer perdices. Así, a través de una continuidad lógica, el espectáculo de títeres funciona como metonimia entre aquello que le ha sucedido al protagonista y aquello que ocurre a los muñecos: la separación por circunstancias ajenas (la bruja en la obra, la herencia perdida en el film).

Las imágenes del escenario se intercalan con imágenes de la audiencia: al plano del retablo se le opone el contraplano del público en el que vemos a los dos hermanos, junto a niñas y niños, disfrutando del espectáculo. Esta imagen se combina con otras del retablo de diferentes tamaños y angulaciones. Finalmente, y luego del último desacierto de la bruja, un plano de prácticamente la totalidad de la sala, en cuyo centro se ubican el protagonista y



su hermana, permite ver que esta se encuentra ocupada en su mayoría por niñas y niños.

La presencia de títeres en estos films está anclada en el dispositivo teatral: sea inertes o sea actuando, los títeres “viven” en el teatro. Al recurrir a distintos planos del escenario, del detrás de escena y del público, la categoría de “films de teatro” inicialmente parecía funcionar para pensar estas producciones. Sin embargo, a partir del lugar dado a la audiencia, creo que antes que construir un mundo y organizarse en torno a un “dispositivo teatral”, la presencia de los títeres responde más bien a un “dispositivo convivial” que puede verse en la articulación de tres series de imágenes: escena-extraescena-público. Esto es inseparable de la función metonímica que adquieren los títeres en estos cuatro largometrajes, ya sea ocupando el lugar de la pareja protagónica (*Madreselva y Gringalet*), de la hija del protagonista (*Donde mueren las palabras*) o ilustrando la historia de los hermanos (*La novela de un joven pobre*).

### **Los títeres son noticia**

La participación de los títeres en la pantalla grande no se limitó a largometrajes de ficción, sino que también se hicieron presentes en algunos de los noticieros cinematográficos que se editaron regularmente en Argentina entre las décadas del '30 y el '70. Sin negar las similitudes que hermanan al noticiero cinematográfico con la prensa gráfica, la especificidad de estas producciones y el tipo de práctica social en las cuales se sitúa, hicieron que aquel formara parte de la institución cine (Wolf, 1997). Es por esta razón que, al revisar la presencia de títeres en la pantalla grande, consideraré algunas emisiones. Tal como afirma María Florencia Luchetti (2016), los noticieros son producciones heterogéneas que se han nutrido de otras experiencias cinematográficas y culturales. De allí que los espectáculos teatrales y, con estos, la presencia de público que he resaltado en los largometrajes de ficción, puedan también observarse en estos registros documentales.

En línea con los largometrajes revisados, la sucesión de imágenes de escena/extraescena fue un recurso frecuente en estas producciones. Pero en estas se agregaba un fuerte énfasis en el “carácter mágico” de los títeres. En algunos casos, la alocución resultaba una excusa para hablar de “la magia” del títere o de su estrecha relación con el universo infantil. Tal es el caso del segmento “Teatro Mágico Infantil”, en el que una voz en off evocaba que las marionetas son eternas “como es eterna la fantasía en el corazón sin manchas de los niños” (*Sucesos Argentinos* Nro. 847, 1955). Aunque el tono nostálgico adoptado transformaba estas palabras en un ornamento, lo cierto es que en ellas se desliza una de las cuestiones centrales en el teatro de títeres: la relación entre su forma tradicional y su forma moderna, la primera representada aquí por un “irascible Polichinela” y la “tanda de furibundos garrotazos”, y la segunda, por aquello que muestran las imágenes, ligadas a la complejidad y a la perfección. La confrontación, sin embargo, no sería más que una cuestión de fondo, ya que la fantasía suscitada por una y otra forma, parecería ser un elemento intrínseco de los títeres. Mientras escuchamos estas palabras, vemos la actuación del “Teatro Mágico de Leónidas Mivié”. El segmento inicia con un acercamiento al retablo hasta sumergirse en su interior y diluir la referencia teatral y, si bien se sostendrá ese encuadre, alternándolo con planos detalle de los muñecos, se deslizan dos referencias a la dimensión espectacular: un plano lateral y otro marcadamente picado en los que vemos al titiritero manejar sus muñecos.



“Teatro Mágico Infantil”, *Sucesos Argentinos* Nro. 847, 1955

La magia servía también para explicar la pericia en la manipulación de los títeres. En una noticia dedicada a “Los Piccoli” (*Noticiero Panamericano* Nro. 591, 1951), se enfatizaba esta cualidad “sobrenatural” a través de la danza, afirmando que “no habría más naturalidad si en lugar de muñecos fueran actores”. Aquí la magia y la ilusión tenían como contracara las imágenes del detrás de escena, en las que se develaba el misterio presentando a las manos “que crean los movimientos de los muñecos” y explicando que “conforma un espectáculo digno para chicos de 2 a 80 años” (*Noticiero Panamericano* Nro. 591, 1951).

Este mismo recurso es explotado en el segmento que retrata el montaje de *El barco pirata*, de Jorge Viladrich, por la “Compañía Álvarez Diéguez” (*Noticiero Panamericano* Nro. 1531, 1969). La alternancia de planos que muestran lo que sucede detrás de escena y aquello que se ve desde el escenario parece replicar el compás de la música. Se incorporan aquí elementos disruptivos en relación con la posición y angulación de la cámara. Al plano picado inicial que muestra los muñecos a la espera de ser manipulados, le sigue un contrapicado del escenario. A estos se irán agregando imágenes del elenco detrás de escena manejando los títeres desde diferentes angulaciones y sin continuidad lógica entre las distintas posiciones de la cámara, y se recurrirá al travelling para conectar lo que sucede delante y detrás de escena.

Al revisar los largometrajes de ficción insistí en la continuidad entre el montaje triangular que alterna imágenes del escenario, del detrás de escena y de la audiencia, atendiendo especialmente a estas últimas, ya que enlazan con la definición del títere basada en la percepción simultánea como “ser vivo” y como objeto inanimado, en la que el público adquiere un rol fundamental. Es llegado este punto cuando nuestro lugar como audiencia de estos noticieros, un aspecto hasta ahora relegado, reclama protagonismo: como espectadoras y espectadores de los largometrajes de ficción, ¿no somos también aquel público que ve en simultáneo el ser objeto manipulado de los títeres y su ser “vivo”

mientras actúan? Así, a la luz del contraste con estas emisiones en las que la audiencia desaparece de la pantalla, la incorporación del público “diegético” en las películas de Amadori, Fregonese, Cavallotti y Cahen Salaberry deviene una estrategia que refuerza y enmascara nuestro rol como público. A partir del segmento dedicado a la labor de Bernardo y Bianchi (*Noticiero Panamericano* Nro. 1506), esto adquiere un nuevo valor. Las cámaras ingresan al taller de las artistas, agregando nuevamente la realización de los muñecos a la serie de imágenes del detrás de escena. Vemos a las artistas calzarse y manipular varios títeres, pero no se trata de un espectáculo, sino de una demostración para una audiencia que no es ni teatral ni diegética sino cinematográfica, la del noticiero.

Como contrapunto existe otra serie de casos que atiende a la presencia del público en estas construcciones. El segmento “Títeres” (*Sucesos Argentinos* Nro. 795, 1954) se detiene en la audiencia que asiste a una función al aire libre. Aunque no se especifica quiénes son los responsables de esta experiencia ni dónde está teniendo lugar la función, parte de esa información se desprende de uno de los últimos planos, cuando el camión se retira y podemos ver en uno de sus lados la leyenda “Teatro de títeres las dos carátulas”. También el fragmento “¡Madre!” (*Noticiero Panamericano* Nro. 857, 1956) incorpora una función de títeres. Aquí puede verse una audiencia integrada por niñas y niños y, como contraplano, lo que sucede en el retablo (tampoco brinda información de los artistas, ni del nombre de la obra, ni del lugar donde la acción está teniendo lugar). La presencia del público en estas dos últimas noticias pareciera estar directamente relacionada con una función social atribuida a ambos espectáculos tal como ocurre con el segmento “Cruzada Mágica” en el que vemos la actuación de la artista Lucy Astral en el patio del Hospital Muñiz; experiencia presentada en términos de “humanitaria y simpática labor” (*Argentina al día* Nro. 137, 1959).

En tanto parte de la institución cine, estos noticieros recurrieron a procedimientos similares a los que se utilizaron en los largometrajes de ficción. Pero también, en tanto herederos de la prensa gráfica, describieron con elocuencia aquello que pasaba en la escena, detrás de ella y entre el público, asociando explícitamente la magia y la alegría infantil al mundo de los títeres. Así, además de replicar o adaptar el procedimiento que he esbozado en las páginas precedentes, los noticieros colaboraron en la construcción y vehiculización de determinados sentidos: los títeres aparecen envueltos por un halo de magia, alegría e imaginación, pero también, al salir de las salas teatrales, adquieren un carácter y una función social como espectáculos al alcance de todos los públicos.

### **A modo de cierre**

Siguiendo la premisa de que las pantallas funcionaron como vidriera y como nuevas fuentes de trabajo para titiriteras y titiriteros, me propuse revisar algunos largometrajes de ficción y emisiones de noticieros cinematográficos. Estas producciones se ocuparon de presentar al títere como parte del mundo del teatro. Los casos reseñados se ocuparon de mostrar estos espectáculos construyendo la narración, en mayor o menor medida, en torno a un dispositivo que, amoldando la propuesta de Abuín González, he preferido llamar convivial antes que teatral, en un intento por destacar el lugar atribuido a la audiencia y a una concepción de teatro fundada en el encuentro de los agentes que participan en un espectáculo. Así, la combinación de imágenes del escenario, del detrás de escena y del público resultó un procedimiento privilegiado para presentar a los muñecos; un procedimiento que, a su vez, se conecta con la idea de que el títere es percibido de forma simultánea como un “ser vivo” y como un objeto, es decir, una concepción del títere que lo entiende desde la óptica del público. Este procedimiento fue utilizado con distintos matices en cada uno de los casos analizados. Entre las emisiones de noticieros, la continuidad entre la escena y lo que sucede detrás de ella colaboró en dar

cuenta de la complejidad y el profesionalismo del trabajo de titiriteras y titiriteros.

En los largometrajes de ficción, la incorporación de muñecos adquirió además una función retórica: ya sea para generar, resolver o mostrar conflictos, los títeres incidieron o replicaron la trama principal. La superposición entre personajes de madera y de carne y hueso se funda en una continuidad lógica y espacial en la que los hilos adquieren un lugar fundamental, de allí que la utilización de marionetas no sea un dato superficial. A su vez, esta relación excede el vínculo entre el muñeco y quien lo manipula: la imagen del títere como doble aparece como recurso retórico para dar cuenta de aquello que los personajes ocultan; un juego que les permite decir aquello que no pueden poner en palabras de forma directa.

Asimismo, en el gesto de mostrar a la audiencia, ficciones y noticieros colaboraron en construir e instalar una representación del público de títeres. Si bien los casos analizados no se dirigían de forma explícita a una audiencia infantil, sí la mostraron como destinataria privilegiada de los espectáculos con muñecos, replicando la configuración de niñas y niños como consumidores de esta forma teatral, y a esta como un bien cultural acorde a su edad; un retrato audiovisual en el que la cámara recorre sus rostros, mostrando sus risas, aplausos y asombro en línea con las fotografías de espectáculos infantiles. Las pantallas no solo sirvieron de vidriera, también colaboraron en divulgar una parte de la historia de los títeres en Argentina a través de la incorporación del personaje del viejo titiritero italiano que remitía a los artistas sicilianos que se instalaron con los pupis en los márgenes del Río de La Plata.

Al revisar todas estas producciones he intentado mostrar cómo el muñeco consiguió inmiscuirse en el cine. Sea como protagonistas de una noticia o como parte de una historia de ficción, los títeres transitaban por las salas de

cine llevando con ellos su “magia”, y estos tránsitos permiten hoy mirar la historia de estas prácticas artísticas desde un lugar original.

### Bibliografía

- Abuín González, Anxo. (2012). *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- Bernardo, Mane. (1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.
- Dubatti, Jorge. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Luchetti, María Florencia. (2016). “El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión” en *Aniki*, volumen 3, número. 2, pp. 303-333.
- Manetti, Ricardo. (2000). “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos” en Claudio España (director), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956*. (Volumen II). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Minici Zotti, Laura. (2006). *Il Rigore del Nero: shilouttes e teatri d'ombre*. Padova: Grafiche Turato
- Pacchioni, Federico. (2017). “La contaminazione tra teatro di figura e cinema in *Che cosa sono le nuvole?*” en Fulvio Orsitto y Simona Wright (editores), *Contaminazioni culturali: Musica, teatro, cinema e letteratura nell'italia contemporanea*. Manziana: Vecchiarelli.
- Rodríguez Riva, Lucía. (2014). “Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori” en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (compiladores), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Tillis, Steve. (1990). *Towards an aesthetics of the puppet*. Tesis de Maestría San Jose State University.
- Valdez, María. (2014). “1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista” en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (compiladores), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Wolf, Sergio. (1997). “Modos de representación en el noticiero Sucesos Argentinos”. Fondo Nacional de las Artes Becas Nacionales. Medios Audiovisuales. Investigación. Buenos Aires: Inédito.

---

\*Bettina Girotti es Licenciada y Profesora en Artes, y Doctora en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) con beca del CONICET. Se desempeña como docente en la materia *Literatura en las Artes Combinadas II/Pensamiento Audiovisual de la carrera de Artes* (FFyL-UBA), como Coordinadora Académica del Programa de Actualización en “Prácticas artísticas y política en

América Latina” (FFyL-UBA) y como Coordinadora del área Teatro de Títeres del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Forma parte del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA) y del Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (Centro Cultural de la Cooperación). Es Jurado del Premio Nacional de Títeres Javier Villafañe. Ha intervenido en numerosos congresos y publicado trabajos sobre teatro de títeres y objetos. Ha compilado *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (2015, Eudeba) y *Teatro Independiente: historia y actualidad* (junto a Paula Ansaldo, María Fukelman y Jimena Trombetta, 2017, Ediciones del CCC). E-mail: [bettina.girotti@gmail.com](mailto:bettina.girotti@gmail.com)