



Reflexiones sobre tradición y modernidad en el teatro de títeres en Argentina

Tito Lorefice

Universidad General San Martín (Argentina)



Página 125 superior e inferior: Pulgarcito, espetáculo de Ana Alvarado. Foto de Phillippe Duloiroix .

Página 126: Romeo y Julieta, espetáculo de Tito Lorefice. Foto de Phillippe Duloiroix.



Si bien encontramos vestigios de representaciones teatrales con títeres en la Argentina en el siglo diecinueve, comienzan a darse con mayor fuerza a principios del siglo pasado a causa de los flujos inmigratorios, fundamentalmente compañías de pupis sicilianos instaladas en el portuario barrio de la Boca. En 1922 la célebre compañía de marionetas italiana “Píccoli de Vittorio Podrecca”, visita nuestro país haciendo vibrar la escena porteña. En los años 30 comienza la carrera de Javier Villafañe y de “La Andariega”, su carreta en una aventura que durará más de sesenta años y que llevará a su creador por toda Latinoamérica sembrando poesía y títeres. Otro evento central e importantísimo ocurre en 1933 con la llegada al país y residencia en Buenos Aires por un año de Federico García Lorca. El arte de los títeres cobra allí una amplia resonancia en los medios artísticos e intelectuales de la época. Profundamente impregnados por el talento y creatividad del escritor español quedan varios jóvenes artistas, músicos, actores, escritores y plásticos entre los cuales figuraban la escultora Mane Bernardo y el propio Javier Villafañe, poeta. Ambos abrazarían a partir de allí al arte de los títeres

durante toda su vida, como artistas y como maestros, transmitiendo su arte al mejor estilo renacentista. Ariel Bufano, quien fuera en sus inicios ayudante, “guante” y discípulo dilecto de Villafañe, se convertiría con los años en el máximo creador de una estética y de una forma de trabajo que aún hoy (quince años después de su muerte) continúa viva en el Grupo de Titiriteros del Teatro Gral San Martín y que se transmite (y mejora promoción a promoción) a los alumnos que egresan de la escuela que fundara junto a otra artista integral, la directora Adelaida Mangani.

La actualidad del teatro en la argentina, y en especial del teatro de títeres, su historia y desarrollo estará íntimamente ligada a estos comienzos y a los vaivenes políticos y socio económicos que marcaron profundamente a nuestra sociedad.

En el presente artículo, que tratará fundamentalmente acerca de la estética de la escena teatral titiritera de los últimos treinta años, está basado en trabajos realizados por el Dr. Jorge Dubatti, teatrólogo e investigador, y por la Lic. Ana Alvarado, artista titiritera y cofundadora del grupo “Periférico de Objetos” compañía emblemática de la vanguardia teatral titiritera en la Argentina.

El Periférico de Objetos en el marco del Teatro Argentino Postdictadura - En el siguiente análisis de los diversos grupos que han tenido que ver con la vanguardia en el marco del Teatro de Títeres Argentino Postdictadura, tomaremos como grupo testigo al grupo “Periférico de Objetos”. En su introducción a *Micropoéticas. Teatro y Subjetividad en la escena de Buenos Aires*, Jorge Dubatti define el comportamiento de la comunidad teatral de la ciudad como un “estallido de poéticas de diversos espesores”. En los quince años a los que se refiere el texto y en los que se incluye, en parte, la trayectoria de *El Periférico de Objetos*, más que referirse a una poética macro o generacional, dice el autor, hay que trabajar la idea de “multiplicidad, de proliferación de mundos y de complejidad de micropoéticas”.

La generación de teatristas que menciona en este texto estuvo fuertemente atravesada por las secuelas que dejó en el campo cultural

la última dictadura militar. En sus obras, se refieren no sólo a esta etapa de la historia argentina: resistencia, desaparición, violencia, tortura, represión, lo siniestro, etc., sino también a la crisis social y económica del período posterior, encarada en la escena en varios sentidos: la parodia, el absurdo, el sinsentido y lo patético. Estos aspectos no son “temas” ni “influencias” del contexto social en la obra sino que son las piezas que construyen la propia obra y los procedimientos de los artistas.

Los teatristas de esta generación a la que pertenece *El Periférico de Objetos* no conforman movimientos o agrupaciones en virtud de su poética o ideología sino que constituyen múltiples poéticas de diversos “espesores” que se entrecruzan.

La crisis económica afectó la estabilidad laboral y las posibilidades de producción de los titiriteros, pero creó nuevas maneras de organización. Se conformaron pequeñas agrupaciones, que son las compañías teatrales mismas y que, en muchos casos, poseen o alquilan un espacio alternativo, no tradicionalmente teatral, y producen sus obras con los escasos subsidios oficiales o privados que existen. Las compañías, además de su propia micropoética, tienen su propio micropúblico y su propio microteatro, con lo cual el fenómeno de la multiplicidad adquiere una nueva dimensión.

Por otra parte, la globalización cultural aportó un fenómeno curioso: muchos teatristas titiriteros son elegidos para participar en eventos internacionales, festivales, etc. y sobreviven gracias a los subsidios o giras por el exterior, con lo cual conocen e intercambian con grupos de su misma generación pero de otros países. Esta influencia mutua altera la noción de identidad y la de contexto cultural, propia de las generaciones anteriores, y descubre afinidades estéticas en contextos de producción muy divergentes.

Dentro de los individuos o grupos que constituyeron el fenómeno del *teatro off* de Buenos Aires, *El Periférico de Objetos* es de aquellos que mantuvieron la tensión entre elementos propios de la vanguardia moderna (el concepto de lo nuevo y el arte como modo de resistencia) y algunos elementos posmodernos (entrecruzamiento

e hibridación de lenguajes, noción de montaje, simulacro, etc.), que no pueden ocultar en su obra la pertenencia al fin de un siglo.

Influencias de El Teatro de Títeres de los años 70 y 80 en la obra de El Periférico de Objetos - Los fundadores de *El Periférico de Objetos* no se formaron en la tradición popular del títere de guante argentino: callejero, pícaro, antropomórfico y de retablo.

En sus primeros años de trabajo en la escena teatral, los integrantes de *El Periférico de Objetos* fueron discípulos de Ariel Bufano e integrantes de su Grupo de Titiriteros. Llegaron a ese espacio después de haberse formado o estar vinculados más con la pintura, la escultura o la realización escenográfica, y fuertemente influenciados por la estética de la resistencia de los años setenta y la toma por parte del campo cultural postdictadura de los espacios no convencionales tanto públicos como privados (en este caso, con criterio de *underground* u *off*).

Su llegada al mundo de los títeres, a los cuales en el propio proceso posterior del grupo decidieron llamar “objetos” (para aclarar los aspectos relevantes de su estética), fue consecuencia de su encuentro con la obra de Ariel Bufano y del elenco que, en los años 70, dirigían él y Adelaida Mangani. Este elenco había conquistado un espacio en el teatro más importante de la ciudad de Buenos Aires: el Teatro San Martín. La llegada del títere a las grandes salas teatrales, el apoyo a la creación y experimentación dentro del lenguaje que significó ese gesto de la institución, la formación cultural múltiple de ambos directores: poetas, músicos, titiriteros, actores y puestistas, dio lugar a una revolución en el concepto del títere en la escena porteña. Sólo en Checoslovaquia, Rumania, Rusia y, con menor presencia, en otras importantes ciudades de la Europa Occidental, el arte del Teatro de Títeres podía desarrollarse del mismo modo.

Títeres de dimensiones y técnicas diversas, tratados incluso metonímicamente, influencias del teatro de muñecos oriental: bunraku japonés y títeres de sombras indonesios; escenografías y conceptos lumínicos con la misma relevancia o más que los del teatro

de actores, intérpretes con formación mixta: actores, titiriteros, acróbatas, músicos, etc., espectáculos dirigidos a público de todas las edades. Y sobre todo: “el titiritero a la vista”.

La noción de “titiritero visible” y la “toma” de los escenarios teatrales en su totalidad suprimiendo el concepto de retablo, que Bufano instaló definitivamente en la estética del teatro de títeres argentino, fue un punto de partida para los integrantes de *El Periférico de Objetos*.

De aquí arrancó *El Periférico* hasta lograr la definición de sus propios parámetros de manipulación e interpretación y transgredir los límites de la estética del teatro de muñecos hasta desbordarlos.

Desde sus comienzos, *El Periférico* consideró al Teatro de Objetos como Teatro a secas y no se limitó a ninguno de los espacios considerados aptos para títeres, ni las temáticas, ni la poética, ni la edad del público. En esta búsqueda, el grupo coincide con artistas europeos de su generación. *El Periférico* se presenta en los escenarios teatrales del mundo sin que la estética objetal sea tomada como frontera divisoria con el teatro de actores o la danza teatro. En la época de la hibridación y el mestizaje, los lenguajes, se cruzan libremente.

Hacia fines de los años 80 y principios de los 90, se presentaron en Buenos Aires algunos maestros europeos del teatro con títeres u objetos, por ejemplo: La Semana de la Marioneta Francesa, con espectáculos de Dominique Houdart y Phillipe Genty o la Royal De Luxe, por ejemplo. Estos espectáculos mostraron un nivel de investigación semántica y formal del lenguaje de los títeres conmoviente para los titiriteros argentinos.

El Periférico bucea en aspectos menos recorridos por el lenguaje de esos sorprendentes títeres del mundo y transita otra idea de belleza. Mucho más cercana al mundo de los objetos de Kantor o a las parodias ácidas de las obras de títeres dadaístas de Mehring y Grosz en Berlín, o del Alfred Jarry, autor del monstruoso Ubú.

El objeto tratado como cosa apenas viva o casi muerta, la violencia del actor sobre el objeto y de éste sobre el manipulador

humano, lo siniestro, la mirada obscena e impiadosa sobre el dolor del mundo, la manipulación de materia orgánica viva o muerta, etc. visita la obra; Heiner Muller, Karl Kraus, Deleuze, Kafka, Benjamin, entre otros autores y la influencia en la imagen visual de sus objetos de Duchamp, Beuys, los espacios de Dennis Oppenheim y la mirada amoral sobre lo humano de los fotógrafos Diane Arbus, Cindy Sherman, Saudek y otros.

Entre los grupos y directores de la escena actual, han incursionado con maestría en el mundo objetual sin provenir del teatro de títeres, los andaluces de La Zaranda, profundos experimentadores del carácter simbólico del objeto en la escena, así como al gran director rumano Eimuntas Nekrosius y el sudafricano William Kentridge. Romeo Castelucci, director teatral italiano y su compañía Raffaello Sanzio, actualmente presentes en todos los festivales de teatro trascendentes del mundo, muestra una reelaboración profunda y superadora del concepto de objeto, de materia viva y muerta, de máquina poética - simbólica, de la noción de cosidad del actor, de la batalla entre carnalidad y cosa y, en general, de la lucha entre el teatrista y la bestia escénica. Su concepción plástica es deudora de Beuys, pero también de Leonardo Da Vinci (a mi juicio, el titiritero mayor) Absolutamente radical su teatro, profundamente bello, es una nueva revolución de la escena teatral contemporánea.

Teatro y subjetividad - Tal como señala Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005), se ha producido en los últimos treinta años un “giro subjetivo” que, desde diferentes disciplinas, recupera la instancia de la subjetividad como categoría de comprensión del mundo. En materia de teatrología, se viene sosteniendo que, al menos, los vínculos entre teatro y subjetividad admiten tres campos de análisis, correspondientes a tantos otros campos ontológicos diversos:

a) **la esfera del teatro (en especial del teatro de títeres) como ente poético en sí:** la construcción inmanente o poética de la subjetividad en el sistema de representación interno de la pieza teatral o el espectáculo, que incluye no sólo la noción de “personaje”, sino también el “entre” los personajes y especialmente la constitución de

“sujetos” sin personaje, que exceden el límite representativo del o de los personajes. Alain Badiou escribió: “El teatro piensa”. Los viejos cómicos dicen: “El teatro sabe”. El arte piensa, el arte sabe. Piensan y saben la música, la plástica, el cine, la novela, la poesía, el cuento, la televisión y la radio. En el arte hay saberes específicos: técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una **metáfora epistemológica**: la metáfora piensa. “El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja – a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”.

b) **la esfera del teatro de títeres como “acto ético” o “arquitectónica”**: el teatro como producción de subjetividad en la territorialidad grupal, el teatro como espacio de fundación de micropolíticas de subjetividad alternativa a los grandes sistemas de sociabilidad. El teatro de títeres produce subjetividad en tanto genera un campo de habitabilidad, que se extiende, se transmite, se “contagia” a los espectadores en el estar aquí y ahora teatral.

c) **la esfera del teatro como mutua determinación entre ente poético y sujeto creador**: la subjetividad del creador se inscribe en la poética desde la enunciación externa –acto humano de creación de la obra, acto humano de trabajo (en términos marxistas)- y produce una consecuente modalización de la pieza o el espectáculo por esa presencia “impregnada” del creador. Borges lo dice precursoramente en “Pierre Menard autor del Quijote”: basta con cambiar la enunciación creadora del texto, para que el texto no sea el mismo. El mismo texto “Las barcas surcan las negras aguas” cambia según se lo atribuya a contextos y épocas diversas. Hágase el ejercicio de pensar

que lo escribió un sacerdote egipcio en el siglo X a.C., o un poeta japonés del siglo XVII o un letrista de tangos hacia 1940. El texto muta. Nuestro Himno Nacional, ¿significa lo mismo para todos los que lo cantan? ¿Qué son las “rotas cadenas” para un argentino de 1880 y para otro del siglo XXI? Significan de manera diversa. Mutan el sentido del Himno las diversas voces que lo cantan. Una mirada postestructuralista habilita, entonces, a hablar de **semántica de la enunciación y fundamento de valor como articuladores de las poéticas**.

Basta con analizar aspectos de una pieza teatral de títeres para verificar el funcionamiento de estos tres niveles.

El artista siempre es un intelectual. Hay muchos intelectuales que no son artistas, pero no existe artista que no sea intelectual. Señalamos arriba que “El teatro piensa”, que “El teatro sabe”, que en el arte hay saberes específicos: técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos. En consecuencia el artista es un **intelectual específico**. A la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales.

El artista piensa todo el tiempo. Y esto **no** tiene que ver en absoluto con su extracción social ni con su nivel cultural, ni con sus estudios realizados ni con el medio en el cual trabaja. Sea éste una plaza en medio de un pueblo o sea un gran teatro en medio de una moderna ciudad.

El artista **piensa a través de los mundos poéticos**. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una metáfora epistemológica: la metáfora piensa.

El artista **piensa los mundos poéticos**. Auto-analiza los objetos que produce – mientras los produce o luego de producirlos –, así como las prácticas, sus fundamentos, su política. Descubre así iluminaciones profanas (Walter Benjamin), un tipo de saber que sólo es perceptible bajo la condensación formal y semántica de la imagen poética, y cuya condición de existencia y acceso es sólo a través de lo artístico.

El artista **piensa para crear los mundos poéticos**. Hasta un poeta que se guía por sus impulsos primarios y que en primera instancia

piensa que no piensa, piensa antes de crear, teoriza, investiga, reflexiona antes, durante e independientemente de la creación. Cómo explicar, de lo contrario, el auge del arte conceptual en las últimas décadas.

El artista **piensa más allá de los mundos poéticos**. El artista es también hombre cívico, y como tal, realiza paralelamente actividad política, a veces militancia. Relación entre actividad artística y actividad cívica: superposición o fusión, disyunción u oposición (o alteridad, que no es lo mismo), yuxtaposición, multiplicación, superación crítica. Pensar la vida cívica desde el arte y el arte desde la vida cívica. El artista como **intelectual político dentro de la esfera del arte y dentro de la esfera cívica**.

El intelectual, dice E. Said, es quien le dice la verdad al poder. La verdad del arte y la verdad cívica.

De todas sus formas de ejercer el pensamiento, el artista genera discursos expositivo, analítico, argumentativo y directivo. Por ejemplo: *El teatro y su doble* (Artaud), *El espacio vacío* (Brook), *Hacia un teatro pobre* (Grotowski), *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Boal). Del aforismo al tratado, de la nota breve al ensayo extenso. Pero si el artista no escribe, también piensa: habla, o sólo rumia. Intelectual silencioso, de palabra interna. Negar al artista como intelectual es no sólo desconocer la historia (de Brecht a Walsh, de Dalí a Manzi), es asumir la operación ideológica de la dictadura y también del neoliberalismo: **despolitizar el arte**.

Un artista se pasa la vida buscando definiciones de su arte, de la vida, del sentido de crear... está entonces el peligro de crear dogmas, ortodoxias. Y si se aplican las experiencias transformadas en dogmas, se corre el riesgo de limitarse. Una experiencia sirve para ser olvidada, porque el artista que repite una experiencia, no crea más, repite. Hay entonces una tradición viva y otra muerta. La tradición muerta, repite, según clisés o dogmas rituales, casi como si fuera una técnica o forma de expresión (que fue nueva alguna vez). Este tipo de tradición no vale porque no interesa a nadie. Mejor dicho, vale, pero más por el virtuosismo del intérprete manipulador que por el

trasfondo de “lo que dice” la obra. Pero hay también una tradición viva, que se renueva constantemente.

No cerrarse y continuar desarrollando un arte, para el artista es lo mismo que vivir. Para vivir se debe caer en la tentación de transgredir lo convenido. Solo transgrediendo las fronteras de lo conocido se puede descubrir lo desconocido y por eso la libertad es casi un deber del artista. Y mucho más del artista titiritero ya que al crear un personaje crea, además, al universo que lo contiene. Con sus propias leyes. Con sus propias reglas, a las cuales el titiritero deberá explorar, conocer, investigar, indagar.

Es la prueba de estar vivo, ir por terrenos desconocidos, arriesgarse, formar combinaciones nuevas. Esto es lo ilimitado del arte, de la creación. Y es todo esto lo que en definitiva va creando la punta de lanza, la proa de un rompehielos, la vanguardia que señala y mueve estructuras. Que hace pensar. Que hace vislumbrar que un mundo mejor es posible.

Referências

- ALVARADO, Ana. *El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura*. Seminario de Equivalencia Universitaria para la Licenciatura en Artes Visuales. Buenos Aires, s/d. Version Resumen. Disponible en: <http://www.analvarado.com>
- BADIOU, Alan. *Teatro y filosofía, Imágenes y palabras. escritos sobre cine y teatro*. 2005.
- BENJAMIM. Walter. *Illuminations - The work of art in the age of mechanical reproduction*. New York: Brace & World, 1968.
- BORGES, Jorge L. *Pierre Menard, autor del Quijote* (El jardín de senderos que se bifurcan) disponible en: <http://www.literatura.us/index.html>
- DUBATTI, Jorge (Comp.) *Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires*. Buenos Aires: Atuel, 2000.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro laberinto. ensayos sobre teatro argentino*.

- Buenos Aires: Atuel, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- SAID, Amin. *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.