

# Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura

Jorge Dubatti

*Universidad Nacional San Martín (Buenos Aires)*





Páginas 172, 173 e 174: espetáculo Proteo y Cangrejo, direção de Tito Lorfice.  
Fotos de Eugenia Tyroler.

Los años de la postdictadura (unidad cultural-historiográfica de rasgos inéditos que se abre en 1983 y aún continúa<sup>104</sup>) constituyen un período de profunda renovación en la titiritesca argentina. Dicha renovación involucra poéticas, formas de producción, circulación y recepción, instituciones legitimantes intermediarias y de formación, y especialmente implica cambios en la concepción misma de la titiritesca, es decir, en las bases epistemológicas que definen qué son los títeres y qué no son, dónde hay titiritesca y dónde no la hay para una determinada época.

Llamamos bases epistemológicas a las condiciones de concepción, comprensión, práctica y conocimiento que hacen posible la titiritesca como acontecimiento en un determinado momento de la historia. Esas bases conceptuales definen el estatuto de los títeres en tanto entidad poética, su relación con el mundo (la sociedad, la vida cotidiana, Dios, la naturaleza, el lenguaje), y cómo se articula la relación entre mundo y poesía.

Creemos que dicho cambio epistemológico, que marca una

---

<sup>104</sup> Véanse sobre el período los trabajos de diversos investigadores incluidos en Dubatti coord. 2002, 2003 y 2006.

nueva etapa en la concepción de los títeres en la Argentina, marca una actualización y una puesta en sincronicidad con los centros más avanzados del planeta. El cambio puede sintetizarse en tres aspectos: - la des-delimitación del objeto titiritesca; - su re-definición como modalidad de la teatralidad poética, en tensión con otras modalidades de la teatralidad; - el reconocimiento del peso de lo conceptual en el arte titiritesco, y por consiguiente la necesidad de la teoría tanto para la intelección cabal de sus fenómenos como para la creación.

### Des-delimitación

Es en la postdictadura – de acuerdo con un movimiento de renovación que afecta otras expresiones del campo teatral - cuando ya no se sabe bien a qué llamar títeres y a qué no. La titiritesca comparte esta entidad problemática con la del arte en general: “Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*”, asegura Elena Oliveras (2004:64), o en palabras de Theodor Adorno: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” (ADORNO, 1980:9)

Ya en los ochenta, pero más acentuadamente en los noventa, la titiritesca se des-define, se amplía, se des-delimita. Al respecto cumplió una función histórica precursora la ampliación de convenciones escénicas introducida por el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, fundado en 1977 por Ariel Bufano, con la colaboración de Adelaida Mangani (quien se hace cargo de la dirección en 1992, cuando muere Bufano). Dicho grupo constituye un espacio de formación e investigación que excede ampliamente la tradición del títere de guante y retablo, desarrolla una reelaboración del *bunraku* y otras técnicas, trabaja con muñecos de muy diversos tamaños e incluye experiencias de espectáculos de títeres para adultos (Sormani, 2007). Mencionemos tres espectáculos dirigidos por Bufano en el San Martín que sintetizan

estos aportes: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1980), *La Bella y la Bestia* (1981) y *El Gran Circo Criollo* (1983). Por supuesto hay antecedentes relevantes de esa renovación, entre otros, en los trabajos del mismo Bufano (Sormani, 1998) y en la labor con técnicas múltiples de Mane Bernardo y Sarah Bianchi (1992).

El Grupo de Titiriteros del San Martín se constituye en un semillero de la renovación. Entre los discípulos de Bufano surgidos del Grupo se cuentan Tito Loréfice, Carlos Almeida y Daniel Spinelli (creadores de la Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos y del Centro de Investigación y Producción de Teatro de Objetos – CIPTO - de la Universidad Nacional de San Martín), Luis Rivera López y Sergio Rower (fundadores del grupo Libertablas), Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado y Román Lamas (integrantes del Periférico de Objetos), Rafael Curci, Roberto Docampo, Alejandra Castillo, Mabel Marrone, por sólo citar algunos de los principales protagonistas de la renovación titiritesca en la postdictadura. Destaquemos el espectáculo *Las variedades de Proteo* (2006, CIPTO, régie de Tito Loréfice), o algunos hitos del Periférico de Objetos exclusivamente en el teatro para adultos: *Ubú Rey* (1989), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Máquina Hamlet* (1995) y *Monteverdi Método Bélico* (2000).

Es en los años de la postdictadura, como resultado de la des-delimitación, que se formulan nuevas taxonomías para dar cuenta de esa ampliación des-definidora: los términos *teatro de títeres* o *teatro de muñecos* conviven con categorías más amplias como *teatro de objetos* o *teatro de animación*. Progresivamente se advierte un incremento de las expresiones del teatro de títeres para adultos. Los títeres, en otro tiempo abroquelados en el corral de una supuesta “pureza” y ortodoxia, se ven incluidos en *poéticas de liminalidad* (Ileana Diéguez, 2007), en acontecimientos artísticos fronterizos, de límites borrosos entre las artes y las disciplinas. Diéguez rastrea diversas formulaciones propuestas por otros estudiosos para pensar la cuestión de la liminalidad en el arte y la literatura, aplicables a

los títeres argentinos en la postdictadura:

Existe ya un amplio vocabulario teórico para tratar el tema de los cruces culturales y artísticos. Podríamos enunciar algunos de esos términos: *liminalidad* (Turner, Rocco Mangieri), *hibridación* (Néstor García Canclini), *contaminación*, *fronterizo* (Iuri Lotman, Mijail Bajtín), *ex-centris* (Linda Hutcheon), *complejidad*, *transversalidad*. (2004:36)

De esta manera los títeres, muñecos u objetos aparecen en las manifestaciones escénicas más diversas, y las expresiones de la titiritesca se cruzan con la danza, la plástica, la música, el cine, la televisión y múltiples formas de la teatralidad.

Una de las consecuencias fundamentales de esta des-delimitación de la titiritesca es la relectura de experiencias teatrales y artísticas del pasado, especialmente de la década del sesenta y setenta. En el Instituto Di Tella o en el campo tradicionalmente reconocido como artes plásticas se re-descubre que el trabajo con los objetos (y el teatro de objetos) fue frecuente. Piénsese por ejemplo en las experiencias de Antonio Berni liminales con el teatro (Dubatti 2007a), *La Casa de Ramona* en La Botica del Angel (1966), *Ramona en la caverna* (1967, Galería Rubbers) y *El mundo de Ramona* (1970).

## Re-definición

La ampliación y des-definición de los territorios de la titiritesca conducen en la postdictadura a la búsqueda de re-definiciones. Si en otro tiempo estaba claro que los títeres se “oponían” al teatro por su especificidad, ahora comienza a advertirse que comparten con el teatro componentes fundamentales y que participan de la teatralidad con otras expresiones escénicas. Si el teatro (en su definición lógico-genética) es la producción y expectación de

acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio, y (en su definición pragmática) es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatoriales en relación de compañía (Dubatti 2007b), los títeres son una forma de teatro. Comparten el convivio (reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y público, en una encrucijada espacial-temporal, sin intermediación técnica), la *poíesis* (creación de mundos poéticos con sus propias reglas) y la expectación (la atenta observación de esos mundos desde una conciencia de distancia ontológica). Retomemos la fórmula mínima de la teatralidad según Eric Bentley: “A personifica a B mientras C lo mira” (1980:146); reelabóramosla: A produce B – *poíesis* – mientras C espera tanto a A como a B, y veremos cómo da cuenta de la amplitud de registros posibles de la teatralidad, entre los que se encuentra la titiritesca. Nos limitaremos en esta exposición a las formas canónicas, por razones de espacio y síntesis no incluimos las innumerables formas de liminalidad. En la columna de la *poíesis* retomamos como categorías analíticas las propuestas por Aristóteles en los primeros capítulos de su *Poética*, aunque las liberamos de su sujeción a la mimesis a partir del concepto de autonomía poética; en nuestro caso, apartamos la idea de mimesis (véase Dubatti 2007b, párrafo 40) y nos referimos directamente a *objeto*<sup>105</sup>, *medio*<sup>106</sup> y *modo*<sup>107</sup> de la *poíesis*.

---

<sup>105</sup> Objeto: el qué de la *poíesis*, campo temático, núcleos de contenido y temáticos.

<sup>106</sup> Medio: instrumento y materia con que se produce la *poíesis*.

<sup>107</sup> Modo: principal procedimiento constructivo y estructurante de la *poíesis* (para destacar su carácter fundante, lo llamamos modo matriz).

A (artista)	Produce	B(poésis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Actor	personifica / representa	mundos de ficción Objeto: mundos poéticos Medio: el cuerpo, acción física y físico- verbal Modo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro dramático (de representación)
Narrador oral	narra / personifica	mundos de ficción/no ficción Objeto: mundos poéticos, mundos de la empiria Medio: el cuerpo, acción físico- verbal Modo matriz: relato escénico <sup>107</sup>	mientras C expecta	Teatro del relato

<sup>107</sup> Hablamos de “narración escénica” porque en la teatralidad siempre hay construcción de escena. En el caso del narrador oral, construye una escena base performativa (la situación convivial del narrador ante su público) para instalar desde ella el procedimiento central del relato ( *épos*).

A (artista)	Produce	B(poésis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Titiritero/ manipulador / intérprete	manipula / personifica	escenas de ficción / mundos metafóricos  Objeto: mundos poéticos Medio: interacción muñeco / títere / objeto – cuerpo del intérprete, acción físico- verbal y física Modo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro de títeres Teatro de muñecos Teatro de objetos
Bailarín	baila	escenas de movimiento / mundos metafóricos  Objeto: mundos poéticos Medio: cuerpo en movimiento (tipo especial de acción física) Modo: escena	mientras C expecta	Teatro-danza Danza-teatro Danza Teatro del movimiento

A (artista)	Produce	B(poíesis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Mimo	mima	escenas de ficción  Objeto: mundos poéticos Medio: cuerpo en acción física (anulación de la acción físico-verbal) Modo: escena	mientras C expecta	Teatro del mimo Teatro del gesto Teatro mudo Teatro pantomímico
Cantante	canta	escenas musicales ficción / no ficción Objeto: mundos poé- ticos, mundos de la empiria <sup>108</sup> Medio: sonidos musicales produ-cidos por/con el cuerpo: la voz o el cuerpo como instrumento (autoperCUSión) (sin interme- diación ins- trumental) <sup>109</sup> , cuerpo en ac- ción física y físico-verbal		

<sup>108</sup> Por ejemplo, en la canción de protesta o de exposición de ideas sociales y políticas.

<sup>109</sup> Queda excluida la música sólo instrumental (recitales de piano, conciertos sinfónicos, cuartetos de cuerdas, etc.).

A (artista)	Produce	B(poésis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Performer	presenta	acontecimientos performativos  Objeto: mundos de la empiría que devienen en mundos poéticos Medio: el cuerpo, acción física y físico-verbal Modo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro performativo
Actor	se deja afectar por	estados (otras subjetividades)  Objeto: tensión no resuelta entre mundos de la empiría y mundos poéticos Medio: el cuerpo, acción física y físico- verbalModo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro de estados (teatro de tensión entre dramático y performativo) Teatro postdramático

La titiritesca sería, de acuerdo con esta distinción, una de las ocho modalidades básicas de la teatralidad. El títere resulta, por su materialidad diversa del cuerpo del actor, la objetivación por excelencia del cuerpo poético. La titiritesca puede participar de la teatralidad como modalidad hegemónica (cuando todo en la obra es titiritesca), como yuxtaposición con otras modalidades (por ejemplo, la alternancia con el teatro dramático de actores) o como inserción (inclusión de escenas titiritescas en un conjunto mayor de teatro dramático). Esta conciencia de la existencia de modalidades de la teatralidad, de teatro(s), hace que muchos titiriteros no sólo sientan la necesidad de cruzar los títeres con otras modalidades, sino además investigar exclusivamente en ellas. Por ejemplo, algunos trabajos en colaboración de Ana Alvarado y Tito Loréfice (*Espiar la noche*, 2003). Por otra parte, destaquemos el aliento renovador que la titiritesca — junto con la danza y el relato — trajo a la escena teatral de Buenos Aires.

Es por esta re-definición que actualmente no se habla del titiritero como “manipulador” sino como “teatrista” o “intérprete”. Los nuevos términos reconocen una ampliación y una re-definición de su función: no sólo manipula títeres u objetos, también es teatrista (hacedor de teatro) o actor de sus piezas.

## Lo conceptual y la teoría

Justamente por lo planteado hasta aquí, porque la titiritesca ha dejado de ser un fenómeno “evidente”, en la postdictadura empieza a reconocerse cada vez más la importancia de lo conceptual para guiarse tanto en el territorio del análisis y la comprensión de las manifestaciones como en el de la creación. Se produce entonces un fenómeno de emergencia de una nueva teoría sobre el títere y el objeto, así como de nuevos planteos institucionales en torno de la formación del titiritero (por ejemplo, las iniciativas mencionadas en docencia, investigación y producción de la Universidad Nacional de San Martín).

Entre los nuevos textos teóricos deben destacarse las producciones de:

\* Mauricio Kartun: dramaturgo, director y docente de dramaturgos de reconocida trayectoria internacional, es contratado por el Grupo de Titiriteros del San Martín para ofrecer a los titiriteros bases de formación en escritura dramática. Escribe dos textos fundamentales en la renovación de la postdictadura: “Títeres: la palabra que actúa” (1998, cuyo título remite al intertexto de Paul Claudel) y “Poética y dramaturgia de la cosa” (1999), ambos incluidos en su *Escritos*, volumen que cuenta ya con dos ediciones (2001 y 2006). Afirma Kartun en el segundo libro:

La materia [cualquier objeto de la vida cotidiana: una banana, un rollo de papel, un pedazo de hielo...] entendida como material de elaboración poética puede ser más rica que cualquier palabra. El títere es el territorio natural de la metáfora. Sólo necesita de titiriteros que se asuman como poetas renunciando al mero rol de ilustrador. (2006:90)

\* Ana Alvarado: integrante del Grupo de Titiriteros del San Martín, miembro fundador del Periférico de Objetos, directora y dramaturga, escribe su Tesis presentada en el Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales, Licenciatura en Artes Visuales: “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos” (defendida en 2004, publicada en 2007). Alvarado escribe, estableciendo una relectura de líneas históricas:

Esta tesis pretende demostrar que la noción de objeto que trabaja el llamado Teatro de Objetos contemporáneo, representado en la Argentina por El Periférico de Objetos, es una relectura escénica del arte objetal y directamente continuadora de la tradición vanguardista del dadaísmo, de Duchamp, del objeto kantoriano, de las experiencias de Beuys y del trabajo de los artistas de los años 50 y 60 en la Argentina. Su origen está muy

marcado por las experiencias de las Artes Visuales anteriores a la dictadura militar argentina de 1976 y es, en cambio, ajeno a la estética del teatro argentino de esos mismos años, aunque comparte profundos aspectos ideológicos con el llamado Teatro Independiente. (2007:9)

\* Rafael Curci: ex integrante del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, director, dramaturgo, es el teórico de desarrollo más sistemático y consecuente. Publicó dos libros de elaborada fundamentación teórica: *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* (2002) y *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres* (2007). En el cierre del segundo Curci afirma, explicitando el nuevo estatuto alcanzado por la reflexión en el campo de la titiritesca:

Queremos hacer hincapié en la finalidad epistemológica de este trabajo; creemos que arribamos a un procedimiento de análisis que produce objetos válidos como criterios para ser desechados, o bien que pueden ser utilizados total o parcialmente en la creación estética posterior. Lógicamente en ningún momento nos propusimos enseñar a crear, eso sería descabellado; apenas si intentamos capitalizar y ordenar algo de lo técnicamente aceptable aportado por generaciones anteriores, en un intento por deslindar mejor y exponer con claridad el verdadero objeto de la creación. Esto tiene sentido siempre que recordemos que el método produce objetos no estéticos sino más bien cognitivos; en consecuencia, su consolidación, más o menos efectiva, depende tanto de la práctica como de la reflexión. (2007:168)

En conclusión, los cambios conceptuales señalados instalan un nuevo panorama en la historia del teatro de títeres en la Argentina. Un panorama fascinante, que exige dar respuesta a nuevos desafíos aún no resueltos, como la emergencia de una nueva crítica especializada y de una nueva investigación acorde a la entidad problemática de la actual titiritesca.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- ALVARADO, Ana. El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. In: *Escritos sobre Teatro II*. Buenos Aires: Nueva Generación/CIHTT/Escuela de Espectadores, 2007.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Piados, 1980.
- BERNARDO, Mane y BIANCHI, Sarah. *Cuatro manos y dos manitas*. Buenos Aires: Ediciones Tu Llave, 1992.
- CURCI, Rafael. *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente Libros, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- DIÉGUEZ, Ileana. Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performatividad en la escena latinoamericana actual. *Palos y Piedras*, II, 2. Buenos Aires: 2004.
- \_\_\_\_\_. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos/Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- \_\_\_\_\_. (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos/Centro Cultural de la Cooperación, 2003.
- \_\_\_\_\_. (coord.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006.
- \_\_\_\_\_. Antonio Berni y el teatro. In: AAVV., *Centenario de Antonio Berni*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007a. (en prensa).

- \_\_\_\_\_. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel 2007b.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos 1975-2000*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Libros del Rojas, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
- SORMANI, Nora Lía. Contribución a la historia del teatro de títeres en la Argentina: la trayectoria de Ariel Bufano. In: *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998.
- \_\_\_\_\_. Cuenta la historia: 30 años del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. In: *Revista del Teatro San Martín*. Buenos Aires, 2007. (en prensa).