

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE ACERVOS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n.27, p. 78-94, dez. 2022

E - ISSN: 2595.0347

Ingredientes para preparar una (o varias) historia(s) del teatro de títeres

Bettina Girotti

Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina)

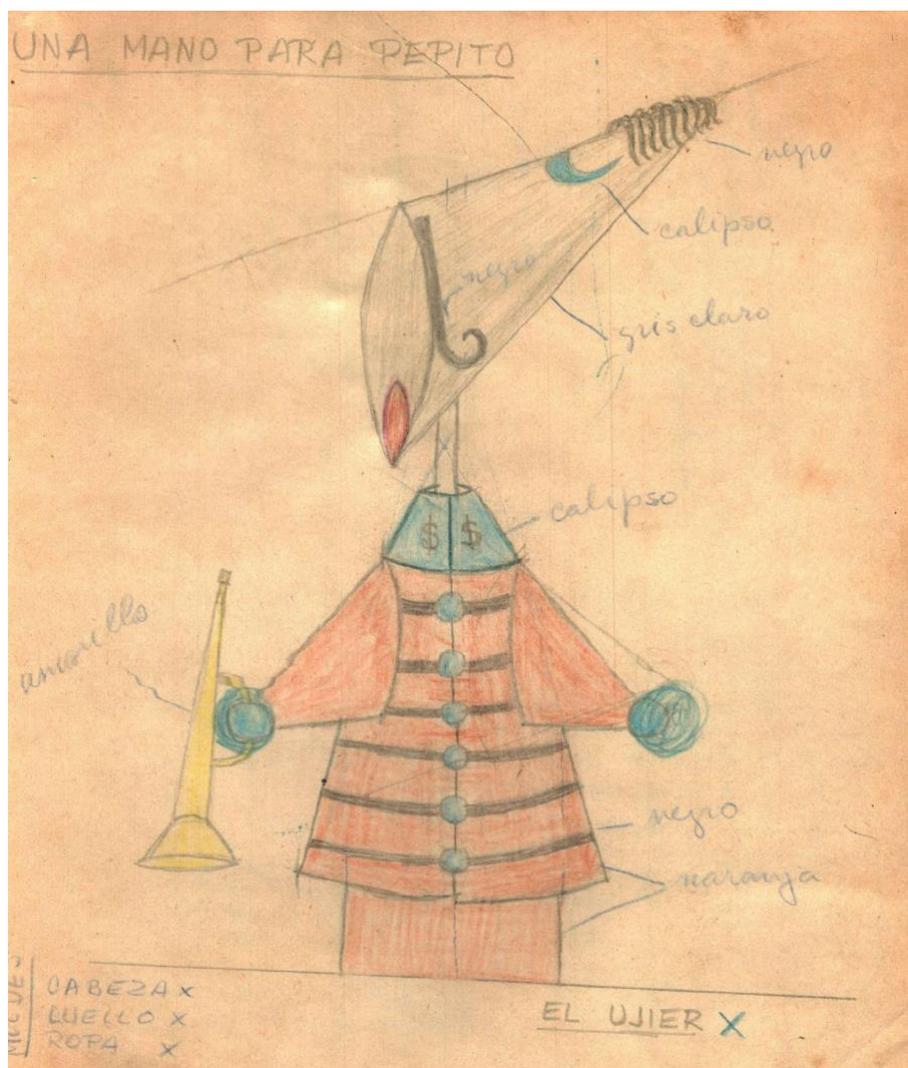


Figura 1 – El Ujier. Boceto de personaje. Obra *Una mano para Pepito* (1965). Archivo personal Juan Enrique Acuña. Cortesía de Elsa Acuña, Ingrid y Solange Liberman.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702272022078>

Ingredientes para preparar una (o varias) historia(s) del teatro de títeres¹

Bettina Girotti²

Resumen: Los títeres “existen” más allá de la puesta en escena: son objetos de la cultura material y esta existencia pre y post teatral lleva a preguntarnos por su presencia en los archivos. En este trabajo me propongo reflexionar sobre los *ingredientes* para preparar una (o varias) historia(s) del teatro de títeres: cuáles son los materiales que tenemos disposición (o no) al momento de reconstruir espectáculos y experiencias con muñecos. Los documentos provenientes de archivos institucionales y de archivos personales han resultado reservorios privilegiados en esta tarea. Sin embargo, el títere, en tanto protagonista de la puesta en escena, puede ofrecernos pistas del espectáculo, del proceso creativo previo y de la forma de trabajo de determinado grupo o artista.

Palabras-clave: Títere; Historiografía; Archivo; Documento; Cultura Material.

Ingredients to prepare one (or several) story(s) of the puppet theater

Abstract: Puppets "exist" beyond stage: they are objects of material culture and this pre and post-theatrical existence leads us to wonder about their presence in the archives. In this work I aim to reflect on the *ingredients* to prepare one (or several) history(ies) of puppet theater: what are the materials available (or not) at the moment of reconstructing shows and experiences with puppets. Documents from institutional archives and personal archives have been privileged reservoirs in this task. However, the puppet, as a staging protagonist, can offer us some clues about the show, the creative process and the work of a group or artist.

Keywords: Puppet; Historiography; Archive; Document; Material Culture.

¹ Data de submissão do artigo: 01/12/2022. | Data de aprovação (escolha direta) do artigo: 14/12/2022.

² Bettina Girotti é Licenciada e Professora em Artes, Doutora em História e Teoria das Artes (FFyL-UBA) com bolsa do CONICET. Professora de Artes e Coordenadora Acadêmica do *Programa de Actualización en Prácticas artísticas y política en América Latina* (FFyL-UBA). É parte do *Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina* do Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA) e é jurada do *Premio Nacional de Títeres Javier Villafañe*. Participou de numerosos congressos e publicou trabalhos sobre Teatro de Bonecos e Objetos. E-mail: bettina.girotti@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6167-4223>

Introducción

Construir la historia del teatro de títeres es una deuda que comparten varios países latinoamericanos: aunque la labor de diferentes agrupaciones y artistas ha sido foco de atención en algunas investigaciones, lo cierto es que aún queda mucha tela por cortar. Esta tarea de construcción no solo implica trazar los recorridos artísticos sino también reflexionar acerca de las condiciones de producción de una historia del títere. Por un lado, este estudio comparte una serie de problemas con las otras artes de la escena: un espectáculo de danza o de mimo o una performance son hechos efímeros y, una vez finalizados, desaparecen dejando apenas algunos rastros a partir de los cuales esas experiencias podrán ser reconstruidas en mayor o menor medida. Pero, por otro lado, el objeto animado en escena presenta una serie de características que están indisolublemente ligadas a su especificidad y que, por ello, lo distancian de otras prácticas escénicas: tiene una existencia pre y post teatral, es decir, “existe” materialmente más allá del momento de la puesta en escena y, de hecho, su existencia puede exceder a la de sus creadoras y creadores.

Con miras al objetivo de recuperar las experiencias con títeres que han tenido lugar en distintas zonas de este continente a lo largo de los siglos, me pregunto por aquellos elementos que debemos considerar al momento de encarar esta clase de proyecto, ya sea que se aspire a reconstruir históricamente la labor de un grupo o artista particular (fechando y organizando cronológicamente sus espectáculos, confeccionando un mapa de los espacios en los que esas presentaciones tuvieron lugar, caracterizando las estéticas y las técnicas de manipulación predominantes, entre otras) o que se procure trazar conexiones entre diversas trayectorias.

Como anticipé, el punto del cual parto es la afirmación –casi obvia– de la existencia de los títeres más allá de la puesta en escena: se trata de objetos de la cultura material, y es justamente esta cualidad la que nos invita a pensar en su presencia en los archivos y en su resguardo como fuentes y documentos. Sin intención de ofrecer una receta que pueda aplicarse indistintamente me

propongo reflexionar sobre los materiales –los *ingredientes*– que tenemos a disposición para dedicarnos al estudio de las experiencias con títeres y reconstruir una parte de su historia. Estas consideraciones no tienen solo un espíritu metodológico, sino que pretenden colaborar en las discusiones respecto al patrimonio y en la elaboración de políticas de preservación y resguardo de aquellas experiencias³.

200 gr. de Documentos escritos (de preferencia, oficiales)

Al momento de preguntarme acerca de los elementos para construir una historia de los títeres, la búsqueda de respuestas se dirige intuitivamente hacia aquello que se ha escrito sobre el tema. En ese sentido, los planteos volcados por Henryk Jurkowski en la introducción (y fundamento) de su trabajo *History of european puppetry* (1996) parecen ser un lugar propicio para comenzar. Allí, ofrece una reseña bibliográfica que, a modo de panorama, da cuenta de los estudios que en los últimos dos siglos se han dedicado a trazar la historia de los títeres en aquel continente tomando como punto de partida la obra de Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe: Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* de 1852. Para Jurkowski (1996), a pesar del lapso de más de ciento cincuenta años desde su primera publicación, el trabajo de Magnin continúa siendo la fuente más fiable de documentos e información sobre la existencia del teatro de títeres en esa parte del mundo. Tal es así que fecha el inicio de la historiografía del títere en el terreno académico en coincidencia con la aparición de este volumen e insiste en que Magnin

trató a su tema con el debido respeto y pericia académica; también sentó las bases para todas los trabajos históricos siguientes, identificando los problemas en el estudio de los títeres que aún al día de hoy resultan válidos e irresueltos, por lo menos aquellos referidos a los títeres en Europa. (JURKOWSKI, 1996, p.3)

³ Estas reflexiones tienen su origen en la investigación realizada para mi tesis doctoral en el marco de la cual tuve la posibilidad de tomar contacto con los archivos personales de Juan Enrique Acuña (custodiado por su hija Elsa Acuña y sus nietas Ingrid y Solange Liberman), Elba Fábregas (custodiado por su hijo Juan Cristóbal “Juano” Villafañe”) y de los últimos años de Javier Villafañe (me refiero a la parte que ha sido resguardada por su última pareja, Luz Marina Zambrano). En estos archivos personales pude revisar documentos de diversa índole (libretos, manuscritos, fotografías, bocetos y plantas escenográficas, recortes de prensa, grabaciones en cintas magnetofónicas, entre otros) sin embargo no encontré títeres. Esta ausencia, que puede tener múltiples razones, ha sido el desencadenante de estas reflexiones.

El repertorio historiográfico que Jurkowski (1996) despliega en su introducción da cuenta de diferentes perspectivas para aproximarse a los muñecos: desde su abordaje en el contexto de otros simulacros de lo humano como las muñecas y las figuras de cera o su clasificación de acuerdo a sus funciones, características y audiencias, hasta su reconocimiento como una rama del teatro, pasando por la exposición de los aspectos sociológicos de las actividades de los titiriteros o la interpretación ideológica de las funciones artísticas y sociales, entre otras. Jurkowski (1996) responde punto por punto a este compendio de proposiciones que rastrea en los trabajos que lo anteceden resaltando los peligros que pueden traer aparejados al momento de construir una historia del teatro de títeres.

Pero además de rastrear en estos escritos cuál ha sido su entramado metodológico o la concepción de títere que sustenta cada uno de estos estudios, llama la atención sobre una cuestión clave: la incorporación de documentos escritos. Muchas de esas fuentes, que nutren en forma de reproducción o facsímil algunos de aquellas ediciones, han sido halladas en archivos estatales. Se trata de documentos oficiales en los cuales, los títeres, o por lo menos algunas de sus experiencias, han quedado plasmados. De esta forma, ha sido posible reconstruir fechas de actuaciones, repertorios de artistas, anécdotas y, con suerte, algún texto dramático. Estos documentos escritos funcionan como ingrediente fundamental en los trabajos enumerados por Jurkowski⁴, quien se encarga de resaltar la relevancia de los estudios que los han incorporado:

tan importante como los diversos trabajos sobre la historia general del arte de los títeres en Europa son las colecciones documentales y los estudios sobre la historia de los mismos en un país particular” (1996, p.6).

En el caso de Argentina, un trabajo de este tipo ha sido realizado por Alfredo Bagalio en *Títeres y titiriteros en el Buenos Aires Colonial* (1975). Para

⁴ Encuentra una suerte de modelo a seguir en un volumen publicado a comienzos de siglo XX que incorpora una compilación de evidencias y documentos que buscan confirmar la presencia de títeres (junto a diferentes aspectos de sus actividades, su situación legal, la adquisición de licencias para trabajar).

rescatar la presencia de títeres en ese territorio entre los siglos XVI y XVIII, buceó en distintos folios resguardados en el Archivo General de la Nación (AGN) y dio, ni más ni menos, que con la “más lejana noticia debidamente documentada” de una actuación pública con muñecos. Bagalio rescata de las Actas del Extinguido Cabildo nombres como el de Pedro Aguiar, Domingo Sacomano, Blas Ladro Arganda y Martínez o Joaquín Olaez junto a transcripciones y reproducciones de documentos donde quedan consignadas algunas de sus actuaciones.

Ahora bien, si estas fuentes están disponibles ¿por qué hay tan pocos estudios al respecto? Podemos leer este desequilibrio entre disponibilidad de fuentes y estudios históricos sobre el arte de los títeres a partir de la distinción entre aquello que Aleida Assmann (2008) denomina “canon” y aquello que denomina “archivo”. Para comprender esta distinción traza un paralelismo entre la memoria individual y la memoria colectiva. La interacción perpetua entre recordar y olvidar, que caracteriza a la memoria individual, tiene su correlato en el plano cultural: “en la comunicación de la sociedad hay mucho que olvidar continuamente para dar lugar a nuevas informaciones, nuevos retos y nuevas ideas para afrontar el presente y el futuro” (ASSMANN, 2008, p.97), es por ello que “estos actos de olvido son parte necesaria y constructiva de las transformaciones sociales internas” (ASSMANN, 2008, p.98).

La autora distingue una forma activa y una pasiva de este olvido cultural y, mientras la primera corresponde a los mecanismos de censura que resultan violentamente destructivos cuando se dirigen contra una cultura ajena o una minoría perseguida, la forma pasiva se relaciona con actos no intencionales como perder, esconder, dispersar, descuidar, abandonar o dejar algo atrás (en estos casos, los objetos no se destruyen materialmente sino que quedan fuera del foco de atención). Como contracara, también recordar tiene un lado activo condensado en el canon y en aquellas instituciones que preservan el pasado como presente, y un lado pasivo, condensado en el archivo y las instituciones que preservan el pasado como pasado. La memoria cultural, entonces, se basa en dos funciones diferenciadas: la presentación de una selección limitada de

textos canonizados, y el almacenamiento de documentos y artefactos del pasado que no cumplen con estos estándares pero que, sin embargo, son considerados lo suficientemente relevantes como para no dejarlos desaparecer. Las instituciones de la memoria cultural pasiva y el archivo como su institución central y paradigmática se encuentran a mitad de camino entre el canon y el olvido. Los materiales del archivo se conservan en estado de latencia, “en un estado intermedio de “ya no” y “todavía no”, privados de su antigua existencia y esperando una nueva” (ASSMANN, 2008, p.103). El archivo se nos presenta, así como una especie de “oficina de objetos perdidos” que ofrece un contrapeso al impulso reductor y restrictivo de la memoria activa –el canon– creando una memoria de segundo orden que conserva lo olvidado. Es aquí donde se ubican todos los intentos enumerados por Jurkowski y el trabajo de Alfredo Bagalio: las bibliotecas y archivos nacionales consultados en aquellas investigaciones funcionaron como una “oficina de objetos perdidos” para esos documentos escritos que estaban a la espera de contar aquello que sabían del teatro de títeres.

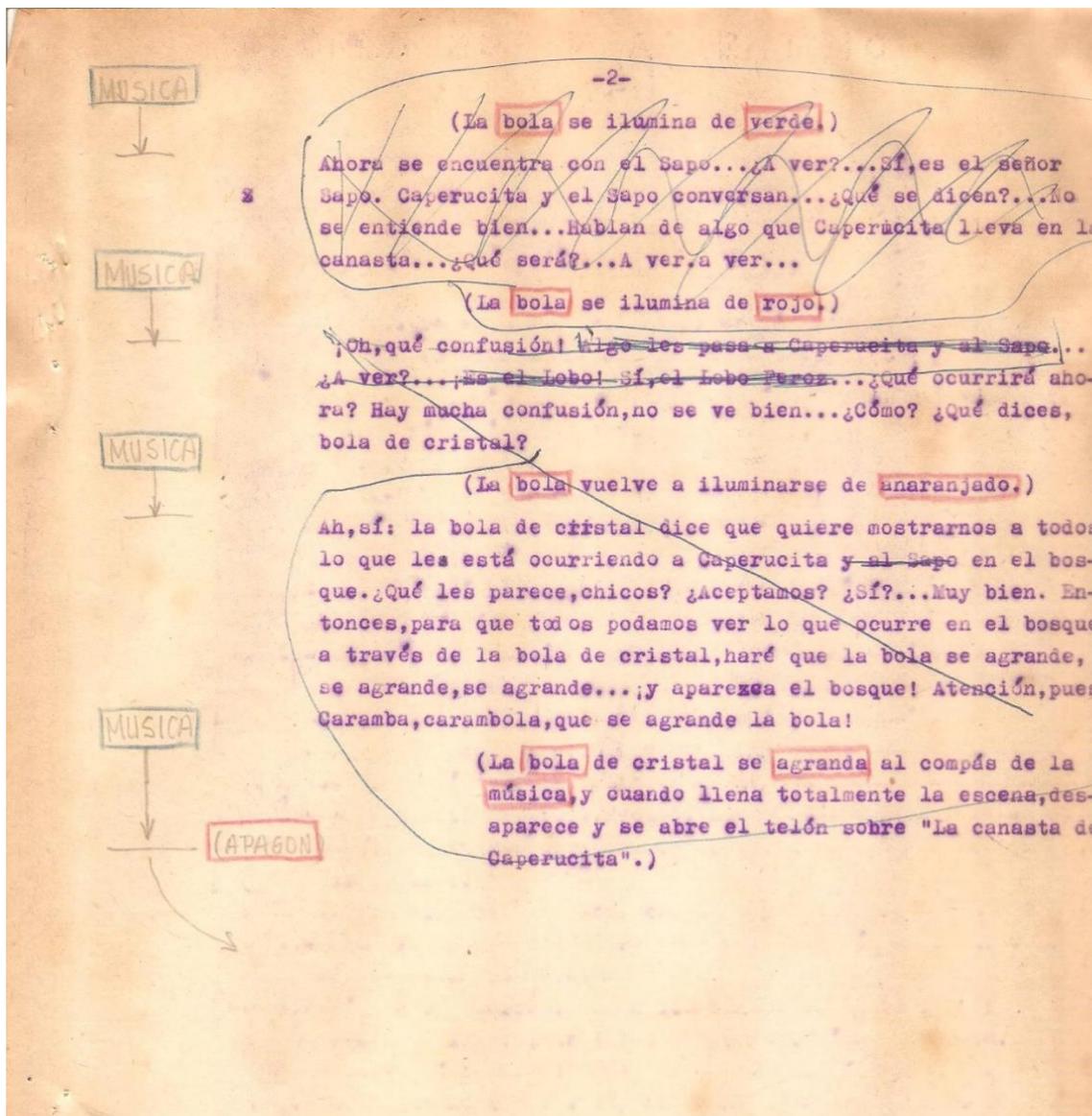


Figura 2 – Página del libreto de *Fiesta en Titiritaina* intervenida por Juan Enrique Acuña (1957). Archivo personal Juan Enrique Acuña. Cortesía de Elsa Acuña, Ingrid y Solange Liberman.

500 cc. de archivos personales

Estos documentos que han sido fundamentales para recuperar determinadas experiencias se encontraban resguardados en archivos institucionales. Sin embargo, debemos recordar que, aunque estas instituciones tengan como misión salvaguardar el patrimonio cultural, esto no necesariamente significa la disponibilidad de fuentes: los archivos institucionales son selectivos, tienen sus propios mecanismos estructurales de

exclusión. De allí que el trabajo con estos materiales de la memoria pasiva no sea suficiente.

Es aquí donde entran en juego otros documentos, aquellos que, a lo largo de nuestras vidas, producimos y guardamos, es decir, nuestros archivos personales: la acumulación de registros personales a lo largo del tiempo nos compromete, tal como sostiene Sue McKemmish (1996) en el proceso de formar un archivo. La funcionalidad de este tipo de archivo y su capacidad para dar testimonio de una vida (nuestras vidas) dependerá de la sistematicidad con que ordenemos estos documentos, cuidando la relación entre ellos y los colocándolos en el contexto de actividades relacionadas, manteniéndolos y descartándolos a lo largo del tiempo. Es decir, de transformar nuestros registros en documentos. En otras palabras, organizarlos para que funcionen como “una memoria a largo plazo de actividades y relaciones significativas” (MCKEMMISH, 1996, p.175).

Así, si los archivos institucionales resguardan solo aquello que cada cultura considera que es valioso almacenar y recordar, muchas y muchos artistas han dedicado también sus esfuerzos a organizar sus archivos personales, y estos –al día de hoy– pueden haber sido donados a instituciones o conservarse en manos de familiares. En líneas generales, los archivos personales de titiriteras y titiriteros pueden contener distintos materiales, desde manuscritos, correspondencias, libretos, fotografías, grabaciones en distintos formatos, diseños de plantas escenográficas o bocetos de títeres. Asimismo, estos archivos suelen contener recortes de prensa de las actividades realizadas, anuncios de actuaciones y de programas de mano.

Un archivo personal refleja la evidencia registrada de las actividades de quien lo ha creado, pero también huellas de su carácter individual: son conjuntos de documentos en los que lo público y lo íntimo se mezclan. Pero en estos archivos, tal como afirma Catherine Hobbs (2001), también se registran los puntos de vista personales a medida que se hacen cosas y se comenta sobre ellas:

los archivos personales reflejan no solo lo que una persona hace o piensa, sino quiénes son, cómo visualizan y experimentan sus vidas. Un individuo crea registros para satisfacer sus necesidades, predilecciones o personalidad, no porque alguna ley, estatuto, reglamento o política corporativa así lo indique. (HOBBS, 2001, p.128)



Figura 3 – Elba Fábregas actuando en el Jardín Botánico (c. 1962). Archivo personal Elba Fábregas. Cortesía de Juano Villafañe.

Títeres, a gusto

He mencionado en reiteradas ocasiones el término documento. Lo cierto es que los documentos mencionados hasta aquí son documentos escritos y quizá, con mucha suerte, sonoros o audiovisuales. Y es llegado este punto donde aparece una pregunta en la que aquellas dos instituciones modernas encargadas de resguardar la memoria, el archivo y el museo, entran en disputa: ¿y los muñecos? Dije al comienzo que una de las particularidades del teatro de títeres reside, justamente, en su existencia pre y post teatral. Es decir, en tanto objetos movidos en función dramática siguen existiendo materialmente una vez finalizada tal acción.

En octubre de 2003, tuvo lugar la 32ª Conferencia General de la UNESCO. En este marco, la institución adoptó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), el cual entró en vigencia en abril de 2006. En el artículo 2do de la convención se define como “patrimonio cultural inmaterial”:

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2022, p.5)

El “patrimonio cultural inmaterial” aquí definido se manifiesta en particular en ámbitos como tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y técnicas artesanales tradicionales. Desde su creación se han sumado al listado del PCI un sinnúmero de experiencias ligadas al mundo de los títeres y los objetos⁵.

¿Qué sucede entonces con la parte material de ese patrimonio inmaterial? Los interrogantes y reflexiones aquí volcados parten de la concepción del títere como objeto de la cultura material. Esta última es entendida como el conjunto de elementos físicos utilizados por una sociedad y a los cuales esta les da significado. Desde esta perspectiva, el proceso de fabricación y de comercialización, los intercambios y usos de determinado objeto (es decir su historia, quizás hasta su biografía podríamos decir), son entendidos como un reflejo de la época en la cual ese objeto fue creado. Tomando la idea de David Lowenthal (1975) podríamos hablar de un “pasado tangible”, es decir, de objetos –en un amplio sentido de la palabra– que vuelven presente al pasado, dándole una existencia física a la historia, pero también a través de su

⁵ Sobre la presencia de títeres en este listado remitimos al número 15 de la Revista Móin-Móin textos en torno al patrimonio cultural inmaterial.

evocación. Desde esta perspectiva, el objeto-títere es testimonio de su época: de las estéticas vigentes, de las técnicas de manipulación preferidas, de los mecanismos utilizados y los movimientos que estos permitían, de los materiales que se utilizaron para fabricarlo o repararlo, y la lista continúa. En ese sentido, los títeres aparecen como sobrevivientes de aquel momento efímero destinado a desaparecer que es la puesta en escena. Paradójicamente, aunque estos “existan” más allá del espectáculo –y esta existencia pueda exceder la de sus creadoras y creadores– pocas veces son considerados como documentos junto a aquellos *otros* documentos, los escritos.

El títere es testimonio privilegiado no solo del espectáculo, sino también del proceso creativo previo y de la forma de trabajo de determinado grupo o artista. Jugando con la ilusión de vida que el títere genera en escena, en los años 90, las titiriteras argentinas Mane Bernardo y Sarah Bianchi llevaron un paso más allá esta idea de testimonio para proponer que el títere también podía ser testigo. En los primeros párrafos del prólogo de sus memorias titiriteras, un escrito en el que recorrían su vida con los títeres y al que llamaron *4 manos y 2 manitas* (1991), las titiriteras deslizaban una aclaración: aunque los hechos acaecidos hayan sido los mismos, cada una de las artistas lo había vivido de un modo particular, pero

(a)demás, existe un tercer personaje, inmutable testigo de todos estos años, a quien también hay que darle la palabra porque tiene su propia opinión y juicio ‘Lucecita’, el títere que ha acompañado a las autoras y que tal vez pueda aclarar algunos hechos para ambas incomprensibles. Se ha metido en la cosa casi con prepotencia pero esperemos que no nos exija compartir los derechos de autor. (BERNARDO y BIANCHI, 1991, p.17-18)

A lo largo de estas memorias polifónicas se irán entrelazando los puntos de vista de Bernardo, de Bianchi y de Lucecita. Este último arguye que tiene el derecho, que no confía en la memoria de las artistas, que también vivió y fue testigo de los episodios narrados. Así, hace una presentación formal para contarnos cómo nació y cómo sobrevivió, para luego narrar su trayectoria de figurante a presentador, su fuga del teatro escondido en el bolso de las

titiriteras, el incendio del teatro, cómo llegó a su nombre, la búsqueda de su propia voz, su enemistad con un nuevo personaje.

Lucecita “ejerce” en esas páginas su lugar de testigo, pero lo cierto es que esta forma de brindar testimonio es inusual entre los muñecos y los objetos. Son sus mismas existencias, las de los títeres y los objetos, las que hacen de *testimonio*. Su materialidad permite saber cómo han sido contruidos los mecanismos o qué engranajes se han privilegiado y cuáles se han abandonado. Permite saber qué disfraces ha adoptado determinado muñeco permitiendo, por ejemplo, trazar nuevas genealogías entre diferentes producciones y considerar determinadas obras un preparativo de las siguientes. Permite saber qué materiales era posible conseguir en determinado momento y qué se reutilizaba; permite saber las dimensiones, la textura. Los títeres no solo actúan, también *documentan*.

Ahora bien, esta existencia más allá de la puesta, esta tarea de *documentar* ¿no podría hacer tambalear la misma definición de títeres? Desde mediados de siglo XX, muchas y muchos artistas han reflexionado sobre la necesidad de actualizar aquella definición de títere como una figura necesariamente antropomórfica para adecuarla a las experiencias de renovación que estaban comenzando a desarrollarse. Por ejemplo, el titiritero misionero Juan Enrique Acuña, partiendo de las reflexiones de Margareta Niculescu, quien define al títere como una imagen capaz de actuar y representar, insiste en que se trata más bien de “una imagen audiovisual” (2013, p.115). En “La Métaphore, moyen d’expression de la marionnette” (1962), Niculescu propone pensar al títere como una imagen plástica capaz de actuar y representar. Acuña resalta la elección del sintagma “imagen plástica” ya que alude al títere

en su condición de objeto material creado como representación de algo, representación que con frecuencia se consigue a través de una semejanza (...) Al llamarlo así la definición no lo limita físicamente, no lo condiciona a características secundarias de dimensión, forma o movimiento. (ACUÑA, 2013, p.115).

Sin embargo, la calificación de imagen plástica no basta para otorgar al títere su condición de tal sino que es necesaria que tenga una capacidad en particular: la de actuar y representar. Así, Acuña llama la atención sobre una cuestión fundamental: la imagen plástica de la que hablaba Niculescu serían en realidad dos imágenes, una plástica y otra sonora, ya que no solo vemos, sino que también escuchamos al títere. Estas dos imágenes “actúan de forma simultánea o alternada para integrar un complejo expresivo y dinámico” (ACUÑA, 2013, p .136).

Ariel Bufano explica que debemos entender como títere a todo “objeto movido en función dramática” (1983, p.10). En la simplicidad de estas definiciones la descripción sensible del objeto títere pierde protagonismo frente al lugar otorgado a su función en la escena. En esta línea, Steve Tillis (1992) propone la noción de “visión doble” para explicar cómo el títere puede ser percibido de dos maneras de forma simultánea: de un lado, es visto como un muñeco inanimado, y de otro, como un ser vivo. Para este autor, los títeres no son una clase particular de objetos –de hecho, casi cualquier cosa podría ser considerada como tal– ya que su esencia sería “ni más ni menos que un modo de representación en el que el espectador percibe una figura teatral como un objeto y al mismo tiempo la imagina con vida” (TILLIS, 1992, p.134). Es por esta razón que para Tillis el títere tiene un espacio concreto de existencia, la representación teatral.

Entonces, si entendemos que el títere no puede ser explicado únicamente a partir de sus cualidades físicas, sino que el elemento central para definir sus límites reside en la puesta en escena ya que es este su espacio concreto de existencia ¿podemos hablar de títeres cuando estos se encuentran *archivados*? La vida del títere más allá de la puesta pareciera ser “algo extraño” tal como ha dicho John Mc Cormick (2012) a propósito de las colecciones de títeres. Como objeto escénico, comparte la existencia efímera del teatro. En una vitrina, su aspecto material y estético adquiere una nueva importancia, pero, sin alguien que lo manipule, el títere es simplemente un pedazo de madera, de tela, de alambre, o metal:

es el fin de la vida teatral, desaparición de la calidez y el color de la voz del texto declamado, de la música, de los efectos sonoros, del juego de luces, de los efectos especiales, de la gestualidad, del ritmo, de la armonía entre palabras y gestos: tantas emociones despertadas. Todo esto desaparece cuando el títere atraviesa la puerta del museo” (MC CORMICK, 2012, pp.108-109).

REPUBLICA CHECA

Bohemia tiene una larga historia como Estado. Una monarquía en la Edad Media, y en el siglo XVIII se anexa a Austria, en 1918 es restablecida como un país de dos naciones (Checoslovaquia) y en 1922 se separa. Presionada entre Austria y Saxony, Bohemia fue un territorio de tránsito por diversos artistas vagabundos incluyendo alemanes, italianos e ingleses titiriteros como un famoso Johann Hilferding quien presentaba sus operas en miniaturas en Praga al final del siglo XVII. Los primeros titiriteros checos fueron: Jan

aparecidos en la segunda mitad del siglo XVIII. Ellos representaban un repertorio típico como: Fausto, Don Juan y Alceste con lo cual actuaban sobre todo con público de los pueblos. Esta gente estaba casi germanizada.

Al final del siglo XVIII el régimen austriaco se volvió menos opresivo y pequeños círculos intelectuales checos se esforzaron por restaurar la nacionalidad checa y sus instituciones: así las representaciones de títeres en Checo fueron sus naturales aliados. El número de titiriteros aumentó, aunque las autoridades locales no daban los permisos obligatorios. Se hacían excepciones con la gente que no tenía oficios o profesiones, como las viudas y los soldados que regresaban de las guerras napoleónicas. En efecto, habían docenas de familias vagando en sus carros de pueblo en pueblo, representando Fausto, Don Juan y Genoveva, interpretaban bandidos y óperas. Usaban marionetas de varilla pesadas, cuidadosamente esculpidas de acuerdo a lo así llamado: "estilo barroco popular". La construcción del teatrino era pobre pero amplio, de esta manera la marioneta de varilla elevada parecía gigantesca. La cabeza de familia de los titiriteros hablaba por todos los personajes, cambiando su voz y recitando de una manera ceremonial y naïf. Los títeres Checos en estas representaciones confrontaban pomposos cortesanos o figuras bíblicas con la indecencia del carácter cómico del vecino o lugareño; quien representaba una visión popular de la realidad. El Checo tenía dos caracteres parecidos: Pimperle un origen italiano y más tarde Kasperek tomó de los austriacos. Kasperek parecido a todas las figuras de este género, trata de evitar todas las dificultades y peligros de la vida a través de su candidez e ingenio. Conformista por naturaleza algunas veces demostraba un espíritu potaúntico checo.

Figura 4 – Escrito inédito mecanografiado sobre el teatro de títeres en República Checa. Proyecto de investigación de Javier Villafañe. Archivo personal de Javier Villafañe (parcial) cortesía de Luz Marina Zambrano.

A modo de cierre

En estas páginas he intentado organizar algunas reflexiones en torno a los materiales –los ingredientes– que tenemos a disposición para construir una historia del teatro de títeres. Las problemáticas relacionadas a la disponibilidad de fuentes no se alejan de lo que sucede con otras artes de la escena. La posibilidad de pensar la inclusión del objeto-títere como un documento de archivo abre una nueva serie de interrogantes que nos llevan a revisar la misma definición de títere como un objeto cuya “existencia” tiene su fundamento en la puesta en escena.

Ya en aquel trabajo de Jurkowski (1996) con el que comenzaba mi reflexión aparece la necesidad de observar cómo fue variando la definición de títere en cada uno de los estudios reseñados en tanto piedra fundamental sobre la que se construyen las reflexiones volcadas en cada uno de ellos. Quizás sea necesario ampliar la noción de títere en tiempos en que la atención se vuelve hacia el archivo como dispositivo.

Se abren entonces una serie de nuevas preguntas respecto a un posible devenir patrimonial del títere: ¿Sigue siendo un títere? ¿Queda algo de lo irreproducible y efímero de la puesta en escena impregnado en la materialidad del títere? ¿Qué títeres se deben resguardar? ¿Los títeres patrimonializados, pueden seguir actuando?

Referencias

ACUÑA, Juan Enrique. **Aproximaciones al arte de los títeres**. Córdoba: Ediciones Juancito y María, 2013.

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. En ERLI, Astrid y NÜNNING, Ansgar (eds.) **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 2008, p. 97-107.

BAGALIO, Alfredo. **Títeres y titiriteros en la Buenos Aires Colonial**. Buenos Aires: A.T.A, 1975.

BERNARDO, Mane y BIANCHI, Sarah. **Cuatro manos y dos manitas**. Buenos Aires: Ed. Tu Llave, 1991.

BUFANO, Ariel. El hombre y su sombra. **Teatro**, Año IV, n. 13, p. 4-14.

HOBBS, Catherine. The Character of Personal Archives Reflections on the Value of Records of Individuals. En **Archivaria**, Ottawa Tomo 52, Fall 2001, p. 126-135. Disponible en: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12817> Acceso en: 24 fev. 2023.

JURKOWSKI, Henryk. A History of European Puppetry. Introduction and Rationale. En JURKOWSKI, Henryk y FRANCIS, Penny. **A History of European Puppetry: From its origins to the end of the 19th century**. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996, p. 1-19.

JURKOWSKI, Henryk y FRANCIS, Penny. **A History of European Puppetry: From its origins to the end of the 19th century**. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996.

LOWENTHAL, David. Past Time, Present Place: Landscape and Memory. En **Geographical Review**, v. 65, n. 1, Enero 1975, p. 1-36.

MAGNIN, Charles. **Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours**. Paris: Michel Lévy Frères, 1852.

MC CORMICK, John. Trois p'tets tours et puis s'en vont. L'au delà de la marionnette en Grande Bretagne. En **Puck: La marionnette et les autres arts**, n. 19, 2012, p. 107-116.

NICULESCU, Margareta. La Métaphore, moyen d'expression de la marionnette. AA.VV., **Conférence Consacrée au thème "Le théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision"**. Varsovia, 19-24 de junio 1962, p. 44-53.

TILLIS, Steve. **Towards an aesthetics of the puppet**. 1990. Tesis (Maestría) - San Jose State University. Disponible en: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/28. Acceso en: 24 fev. 2023.

UNESCO. **Basic texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**. París: UNESCO, 2022.