

## Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT

*Towards a Modern Puppet Theatre: Juan Enrique Acuña's work in IFT Theatre*

**Bettina Girotti**

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/81877>

DOI: 10.4000/nuevomundo.81877

ISSN: 1626-0252

### Editor

Mondes Américains

### Referencia electrónica

Bettina Girotti, « Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Puesto en línea el 08 octubre 2020, consultado el 15 octubre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/81877> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.81877>

---

Este documento fue generado automáticamente el 15 octubre 2020.



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT

*Towards a Modern Puppet Theatre: Juan Enrique Acuña's work in IFT Theatre*

**Bettina Girotti**

---

## Introducción

- 1 Entre 1960 y 1966 el teatro de títeres logró conquistar distintos espacios en el teatro IFT, desde su creación como elenco sostenido por el trabajo de estudiantes de la escuela dramática de la institución hasta transformarse en departamento. Una de las figuras centrales en este proceso fue el poeta titiritero misionero Juan Enrique Acuña. Esta experiencia, aunque excepcional por su jerarquía institucional, no resultaba aislada ya que desde los años 40 diversas agrupaciones independientes<sup>1</sup>, especialmente aquellas que contaron con una sala propia, funcionaron como verdaderos centros culturales dando lugar a distintas actividades, entre las cuales se contaban los títeres. Unos de los primeros en llamar la atención sobre este vínculo fue Oscar Caamaño quien vincula la renovación del campo teatral producto del advenimiento del teatro independiente tuvo su paralelo en el terreno de los títeres a partir de los “pioneros o fundadores del moderno teatro de títeres”<sup>2</sup>, quienes establecieron el modelo profesional y artístico de trabajo y que instruyeron, sistemática o asistemáticamente, a jóvenes artistas. Para Caamaño, fue la posibilidad de contar con una sala estable y un elenco más numeroso lo que permitió el desarrollo de una dramaturgia nueva que se apartara del modelo sintético, breve y económico dominante<sup>3</sup> y en esto el movimiento de teatros independientes, fue un factor central.
- 2 Abordaremos aquí la labor de Juan Enrique Acuña en el teatro IFT, la organización y dirección del departamento de títeres de esa institución, y el lugar que esta experiencia representó en el devenir teórico y práctico de este artista. Para ello, repasaremos sus antecedentes pero también los del teatro IFT, especialmente aquellos relacionados a los

espectáculos con muñecos y aquellos para público infantil, así como algunas cuestiones con respecto a los consumos culturales infantiles. Asimismo, referiremos a la obra dramática de Acuña, atravesada por el binomio tradición-modernidad.

- 3 La concepción del títere como forma específica del arte dramático con sus características particulares, el teatro independiente como modelo y la necesidad de trabajar en equipo, ideas que aparecieron como interrogantes o incomodidades durante sus primeras experiencias con muñecos, constituyeron tres pilares fundamentales en el pensamiento y la práctica de este titiritero. Los años en el IFT, el espacio y la infraestructura brindados por la institución, le permitieron terminar de delinear aquellas ideas y plasmarlas en un espectáculo (*El músico y el león*, 1964) que se convertiría en su “manifiesto estético”<sup>4</sup>.

## Juan Enrique Acuña: tradición y modernidad

- 4 Nacido en 1915 en Posadas, Misiones, Juan Enrique Acuña comenzó su labor artística en el campo de la poesía. Junto a otros dos poetas, Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó, en 1936 publicó *Triángulo*, obra considerada por la historia de la literatura misionera “como el primer ejemplo vanguardista con matices del ultraísmo y al mismo tiempo inclinado a la temática local”<sup>5</sup>. Conoció el mundo de los títeres gracias a Javier Villafañe (según él mismo contaba, esos fueron los primeros títeres que vio) y creó, primero los “Títeres de Verdegay” en 1944, y, a mediados del 50, “Titiritaina”, retablo compartido con Marta Suárez y Martín Vives. También ocupó puestos en diversas organizaciones teatrales de Buenos Aires. Entre 1950 y 1952, fue director artístico del Teatro La Rueda, donde estrenó *Como una oscura hoja de tabaco*, de su autoría, en 1952. Fue, además, secretario de la Federación Argentina de Teatros Independientes (F.A.T.I.) a la cual representó en el primer Congreso de Teatro realizado en 1957 en Uruguay. Por aquellos años, Acuña también fue parte de diversas publicaciones culturales impulsadas por intelectuales comunistas como la revista *Expresión*, que publicó poemas de su autoría, y *Nueva Gaceta*, en la que participó en calidad de colaborador<sup>6</sup>. De igual forma, integró diversas iniciativas culturales de marcado espíritu antiimperialista: en 1952, firmó el documento “A los escritores argentinos”, encabezado por Álvaro Yunque que convocaba a la conformación de una entidad gremial de intelectuales, y en 1953 encabezó junto con Héctor P. Agosti el llamamiento a la celebración de un “Congreso Argentino de Cultura”<sup>7</sup>.
- 5 Asimismo, se desempeñó en cargos oficiales: fue Director de Cultura de la provincia de Misiones entre 1958 y 1959 y ocupó cargos públicos en la Subsecretaría de Cultura y el Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SiPTed), dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia.
- 6 Con los “Títeres de Verdegay”, experiencia solista, Acuña recuperó a Perurimá, justiciero de la cultura popular, y lo convirtió en protagonista. Este personaje es una variante de Pedro de Urdemales, pícaro español de la tradición hispánica que pasó a la cultura latinoamericana recibiendo diferentes nombres según la zona, siempre en alusión a su virtud de urdir con las palabras para concretar el engaño. Su comicidad e ingenio “le permiten vencer a grandes y poderosos con simpáticos ardides” y así “despierta en los pequeños mecanismos identificatorios”<sup>8</sup>. Los diversos itinerarios de Urdemales incorporaron huellas de ámbitos culturales diferentes, mediante el agregado, supresión, desplazamiento o sustitución de detalles, desde el nombre hasta el

paisaje que habita, las comidas con las que se alimenta o a las que no tiene acceso, o las formas de vestir, a la usanza de distintas regiones, detalles estos que convierten los relatos en expresión de identidades locales. Por sobre estos matices regionales, el engaño y el disfraz, la contraposición entre esencia y apariencia, son rasgos temáticos predominantes, mientras que en el aspecto compositivo, los relatos se caracterizan por su riqueza episódica<sup>9</sup>. La mano de Acuña no solo agregó, suprimió, desplazó o sustituyó detalles propios marcado por un interés regionalista, sino que ubicaría a Perurimá en espacios totalmente novedosos y fantásticos, como el fondo del mar.

Imagen 1 –Elenco de Titiritaina: Juan Enrique Acuña, Marta Suárez y Martín Vives. Archivo Acuña



- 7 Con “Titiritaina”, comenzó a desligarse del trabajo solista e incorporó distintos hallazgos técnicos relacionados con la estructura del escenario y la creación de muñecos acordes a las exigencias de un repertorio más rico y variado. También incorporó nuevas piezas, varias de ellas protagonizadas por Perurimá. Sin embargo, el aspecto técnico de “Titiritaina” empezó a generar algunas inquietudes. En “Hacer títeres”, escrito inédito, mencionaba dos cuestiones fundamentales en su concepción del teatro de títeres. De un lado, los elementos ligados a un hacer “tradicional” y, de otro, la necesidad de incorporar nuevas técnicas y procedimientos:

(M)i insatisfacción de entonces se manifestaba en una rotunda disconformidad con la estructura de los retablos habituales. Me parecía que esa armazón de listones recubierta de lona, con sus decorados de cartón pintado colgados de una somera parrilla, a pesar de la gracia que a veces puede tener su ingenuo primitivismo, no constituía un instrumento de trabajo propicio, es decir, un teatro que permitiera incorporar nuevas técnicas y obligara a superar la rutina.<sup>10</sup>

- 8 Aquella insatisfacción se tradujo, luego de una serie de experimentos, en un retablo de grandes dimensiones (más de 2 metros de ancho) con un proscenio, un profundo escenario y soportes móviles para decorados. Ese retablo se repartía en tres valijas que

podían desplegarse y armarse rápidamente y en las cuales cabía toda la compañía, incluido el vestuario y la escenografía. A esa insatisfacción técnica se agregaba la producida por el trabajo en solitario, que transformaba al titiritero en “un hombre-orquesta”, y de la que derivarían sus proyectos para conformar equipos.

- 9 De modo velado, aparece aquí una imagen recurrente de los escritos sobre títeres, según la cual el “hacer titiritero” se aproxima al juglar medieval: un artista cuya preparación ha sido autodidacta o a través del modelo maestro-discípulo, que utiliza la técnica de guante<sup>11</sup>, representa obras para un público infantil en espacios abiertos/públicos de forma trashumante<sup>12</sup>.
- 10 Así, tras algunos intentos fallidos por reunir un grupo en torno a “Titiritaina”, la dirección del Teatro IFT le encargó a Acuña la organización y dirección de su Departamento de Títeres. Conocedor de los ideales del teatro independiente, veía en este un modo de superar el primitivismo que, entendía, caracterizaba al teatro de títeres:

(H)ay sobradas razones para que nuestro teatro de títeres sea como es. Si existe alguna excepción o algún intento de renovación surge a veces esporádicamente, ello no altera el panorama general. Las mismas causas sociales, económicas y políticas que aminoran y deforman la cultura argentina inciden también sobre el teatro de títeres. A ellas se suman otras, más específicas, tales como la poca atención que se presta a los títeres como hecho artístico y la persistencia de criterios rutinarios que coartan sus posibilidades de desarrollo y perfeccionamiento. Sin embargo, la extraordinaria experiencia del teatro independiente argentino, cuyos postulados ideológicos y artísticos se han concretado en un amplio y muy serio movimiento en nuestro país, difundiéndose también por América Latina, como resultado de su larga y exitosa lucha de más de treinta años, alimentaba mi insatisfacción y alentaba mi esperanza. Deseaba que el teatro de títeres recorriera un camino parecido. Quería que un nuevo contenido, otras formas y otros métodos de trabajo dieran un sentido más profundo y rico a la frase “hacer títeres”.<sup>13</sup>

- 11 Con “Los Títeres de Verdegay” y “Titiritaina”, Acuña logró combinar elementos ligados a una dimensión tradicional del teatro de títeres característicos de aquella imagen tradicional – al recuperar a Perurimá e incursionar en la picaresca – con innovaciones técnicas –reconfiguración del retablo tradicional, nuevas posibilidades estéticas y formas de manipulación. Sin embargo, aquellos intentos de renovación no eran suficientes, necesitaba de las experiencias del teatro independiente para profundizar esas transformaciones. Así, el compromiso con el Teatro IFT inauguraría una nueva etapa de su trabajo.

## El IFT y el público infantil

- 12 Al igual que otras agrupaciones independientes, el IFT funcionó como un verdadero centro cultural ofreciendo distintas actividades (coro, cine-club, escuela de ballet infantil, galería de arte, conciertos y entre otros), muchas destinadas a público infantil. Asimismo, pese a que en las primeras décadas del XX no fuera extraño encontrar espectáculos de títeres exclusivos para público adulto, la mayor parte de las funciones ofrecidas en el circuito independiente tenía a niñas y niños como principal audiencia. En este sentido, el siglo pasado constituye un momento de inflexión en el que el teatro infantil comenzó a ser entendido como un instrumento eficaz de cultura que debía ayudar en la formación intelectual. El llamado movimiento de la Nueva Escuela,

conformado por un amplio y variado abanico de propuestas, se encargó de enfatizar el protagonismo de la autonomía infantil en los procesos educativos, la individualidad, libertad y espontaneidad, así como la importancia atribuida al juego y a la actividad libre y creadora de niñas y niños<sup>14</sup>.

- 13 Entre los teatros independientes, el IFT resulta especialmente particular ya que su nacimiento está íntimamente ligado a la colectividad judía, dirigiéndose a ella de manera exclusiva en sus primeros años<sup>15</sup>. Asimismo, fue el primer teatro independiente en contar con una sala propia costeadada a través de la ayuda financiera de sus socios: un edificio que contaba con un equipo lumínico de alta tecnología y con el primer escenario giratorio de la Argentina<sup>16</sup>.
- 14 Su incorporación al movimiento de teatros independientes fue tardía. Aunque próximo ideológica y geográficamente a otras agrupaciones del movimiento, la institución judeo-argentina se mantuvo al margen de ese circuito y, durante sus primeros años de vida, las actividades se desarrollaron completamente en ídish, dirigiéndose solo a un público judío capaz de comprender el idioma. Esta distancia inicial fue desapareciendo a partir de la década del 50. Así, en 1957, con el estreno en castellano de *El diario de Ana Frank*, el IFT eliminó la barrera idiomática que lo separaba de los demás teatros independientes y amplió la composición de su audiencia abriéndose a nuevos públicos<sup>17</sup>. El recambio generacional cumplió un papel central en el paso del ídish al castellano: los jóvenes judíos ya no hablaban ídish y comenzaban a alejarse de la institución<sup>18</sup>. El cambio idiomático tuvo lugar primero en aquellas destinadas a público infantil, enfatizando aún más la urgencia generacional para la adopción del castellano. Así, se observa una primera etapa de este pasaje en las actividades destinadas a niñas y niños.
- 15 Los registros de actividades infantiles se remontan a finales de la década del 30, no obstante, encontramos los primeros espectáculos en castellano dirigidos a este público recién a mediados de los 50 con *Caperucita Roja* (1956), *Pluft, el fantasma* (1960) y *El espantapájaros que quería ser rey* (1963), dirigidos por Jordana Fain, actriz del IFT que contaba con una extensa trayectoria<sup>19</sup>. La primera de estas obras, *Caperucita Roja*, obtuvo el favor de la Comisión Directiva y sentó las bases para la constitución de un teatro infantil estable. A diferencia de otras actividades infantiles cuyas invitaciones eran enviadas a las familias que integraban la comunidad del IFT, la invitación se dirigía a familias que podían no estar asociadas a la institución, cuyo vínculo se apoyaba en la asistencia ocasional a un espectáculo. La Comisión Directiva del IFT dio gran importancia a este intento y no escatimó esfuerzos según consta en el *Boletín Informativo*<sup>20</sup> de la institución.
- 16 Años más tarde, Fain contaría con la escenografía y el vestuario de Guillermo de la Torre para *Pluft, el fantasma* y la supervisión del director teatral uruguayo, Atahualpa del Cioppo. Se observa así que, para el momento de la conformación del Departamento de Títeres, la institución ya había dado muestras de su interés por los espectáculos para público infantil asegurando su calidad a través de la convocatoria a figuras de renombre.

Imagen 2 – Programa de mano “Teatro de Títeres del IFT”. Archivo Acuña.



## Títeres en el IFT

- 17 “El IFT tendrá sus propios títeres. Y con ello está todo dicho. Niños y grandes podrán deleitarse y el IFT habrá cumplido una vez más con el público que lo rodea”<sup>21</sup>. Con estas palabras se anunciaba en el *Boletín para socios y amigos del IFT* de marzo 1960 la llegada de los muñecos a la institución. Aunque el elenco y la escuela de títeres del IFT comenzaron a funcionar en los años 60, ya en 1955 (un año antes del estreno de *Caperucita Roja*) tenía lugar la primera experiencia de este tipo: un ciclo de funciones, especiales para niños (sábados y domingos) de Teatro de Títeres, bajo la dirección de Mane Bernardo y Sarah Bianchi. Desde la institución se comunicó la actividad a los padres con una carta – en castellano e ídish – que explicaba el programa compuesto por cuentos infantiles (en castellano) y apelaba a la trayectoria de las artistas y su futura gira internacional como forma de promoción. En la carta se mencionaba además la importancia de los títeres para las autoridades, presagio de la creación del espacio estable para estos que se concretaría apenas unos años más tarde:

Nos creemos en la obligación de hacerles notar la gran importancia del Teatro de Títeres en la educación de los niños, sobre todo teniendo en cuenta que el programa de esas funciones se elabora bajo el control artístico del IFT. (...) Es por eso que nos permitiremos recomendar envíen a sus niños y a los niños de sus amistades a las mencionadas funciones.<sup>22</sup>

- 18 A lo largo del periodo revisado, las experiencias con muñecos (tanto espectáculos como la formación de artistas) ocuparon distintos espacios y jerarquías institucionales. Según se desprende de los noticieros incluidos en los programas, los títeres dependieron originalmente del Departamento Infantil, creado con el objetivo de coordinar las actividades dedicadas a niñas y niños<sup>23</sup>. En 1964, el Departamento de Títeres se

independizó y, en 1965, el “Teatro de Títeres del IFT” cambió su nombre por el de “Moderno Teatro de Muñecos”.

- 19 A pesar de las auspiciosas palabras de la comisión, al comienzo los títeres no fueron muy valorados y su manejo fue delegado a integrantes del elenco y alumnos de la escuela dramática. Esta situación se modificó al pasar a manos de un grupo encabezado por Acuña, cuya llegada al IFT permitió a las autoridades augurar al teatro de títeres un gran porvenir. Durante el primer año, se realizaron cursos relacionados con el teatro de títeres -pintura, escenografía, vestuario, modelado y manipulación- y el elenco comenzó a ensayar dos veces por semana y a ofrecer funciones periódicas.

### El “Teatro de Títeres del IFT” en el circuito *extra-teatral*

- 20 Durante su primer año, el “Teatro de Títeres del IFT” realizó funciones fuera de sala, en escuelas de la comunidad, distintas villamiserías y centros culturales del Gran Buenos Aires, es decir, en un circuito *extra-teatral*. En distintos estudios historiográficos<sup>24</sup>, el campo teatral porteño ha sido organizado y explicado en diversos circuitos de acuerdo al modo de producción: oficial, independiente y comercial o empresarial. Aquella organización – operativa al día de hoy – se funda en una concepción del teatro acotada, según la cual el acontecimiento teatral solo tendría lugar en un edificio construido o acondicionado para esos fines, es decir, una sala de teatro. Sin embargo, al observar el mundo de los títeres, el trabajo en salas fue tan frecuente como el realizado en espacios no pensados para espectáculos. Por esta razón, organizar las experiencias con muñecos y sus recorridos exige pensar un circuito que desborde las salas teatrales y que abarque lo sucedido *fuera de esos espacios*. De allí que hablemos de un circuito *extra-teatral*: no se trata de que estas experiencias no sean consideradas teatro, sino que los espacios donde tuvieron lugar – asilos, hospitales, escuelas, fábricas y talleres – no fueron construidos para ello.
- 21 Esta dinámica era impulsada en los programas de las obras presentadas en el IFT, en los que se invitaba a las instituciones a solicitar espectáculos<sup>25</sup>. Así, el elenco amplió la composición de su público dirigiéndose a otras audiencias: no solo actuaba para niñas y niños de clase media y alta (que podían ser parte, o no, de la comunidad judía) cuyos consumos culturales incluían entre otros la salida al teatro, sino también para quienes difícilmente podían hacerlo o lo desconocían por completo<sup>26</sup>.

### Debut del “Teatro de Títeres del IFT”

- 22 El primer estreno en el IFT tuvo lugar en agosto de 1961, pocos días antes de que Acuña viajase a Checoslovaquia. El programa estaba compuesto por *Perurimá y el Pombero* y *El mago Pelafustán y su caja de sorpresas*, de Juan Enrique Acuña, y *Una mano para Pepito*, de Roberto Cossa, todas estrenadas con “Titiritaina”. Para las tres obras, se utilizaron títeres de guante, combinados con un soporte flexible y una escenografía muy simple en cámara negra<sup>27</sup>.
- 23 La primera, *Perurimá y el Pombero*, había sido incluida en el volumen publicado hacía pocos meses por la editorial Futuro<sup>28</sup>. La acción, basada en el engaño, transcurría en un claro de la selva ubicado cerca de la orilla del río. El grillo, vestido de negro (“de poeta” según la versión publicada), y Perurimá, como mensú<sup>29</sup> y con un machete en la mano, deciden jugarle una broma al sapo, la rana y la luciérnaga, haciéndoles creer que ha



aparecido el Pombero, duende la mitología guaraní. Los animales le piden ayuda a Perurimá, ofreciendo a cambio organizar una fiesta. El pícaro resulta vencedor y allí, entre risas, revelan el engaño: el duende era en realidad el grillo, quien se había disfrazado para enseñarles una lección. En esta primera apropiación del personaje, donde aparecen elementos del paisaje y la cultura misionera, Acuña pretendía ligar a Perurimá con la leyenda regional del Pombero “tan pícaro como Perurimá, y, como él, extraordinariamente rico de sucesos a la medida para un repertorio de generosas perspectivas”<sup>30</sup>. A diferencia de sus escritos posteriores, si bien el protagonista se divierte engañando, no busca justicia o defender a los más débiles con sus actos.

- 24 Escrita también por Acuña, *El mago Pelafustán y su caja de sorpresas*, “divertimento con el cual solíamos improvisar diversos intermedios”<sup>31</sup>, permitía trabajar apelando directamente al público en torno al robo y la búsqueda de golosinas, para finalizar con un sorteo en el que se invitaba a participar a niñas y niños de la audiencia.
- 25 En *Una mano para Pepito*, el protagonista, es un obrero empleado en la fábrica de Don Déspota quien, recurre al Juez para obligarlo a trabajar una jornada de veinte horas. El Juez cumple sin protestar con el pedido y lo sentencia a cumplir cuatro pruebas, que Pepito logra cumplir gracias a la ayuda de Meñique, personaje representado por una mano cubierta con un guante de vivos colores. Sorprendido ante la hazaña y no dando lugar a la ley, Don Déspota insiste en que sea castigado. Es aquí cuando aparece el pueblo (también representado por manos): el Juez, Don Déspota y sus ayudantes son perseguidos y llevados a la plaza para ser juzgados. La historia presenta elementos propios de la picaresca, afín a las temáticas trabajadas por Acuña, con lo que se esclarece su incorporación al programa. Pero además, la obra incorporaba a la mano enguantada como personaje, una cuestión técnica que comenzaba a verse en los espectáculos con muñecos<sup>32</sup>.
- 26 El deseo de las autoridades de que los títeres tuvieran un gran porvenir en el IFT se tradujo, de cara a esta presentación, en una cuidadosa tarea de difusión. Así, en las cartas dirigidas a los jefes de la sección espectáculos de los periódicos, la institución daba cuenta de la situación por la que atravesaba el teatro de títeres, cuyos espectáculos no solían interesar a la crítica especializada de diarios y revistas, quedando relegados “al pequeño retablo para funciones íntimas” y solo en muy pocos casos constituían “un espectáculo para gran público”, razón por la cual intentaba “llamar su atención sobre el debut del elenco escuela del teatro IFT”<sup>33</sup>. El pedido de promoción del futuro estreno iba acompañado de una descripción del trabajo, experiencia poco común en el país integrada por artistas que habían sido formados en distintas especialidades: plástica, manipulación, construcción de muñecos, de escenografías, trajes, y más.
- 27 Asimismo, las autoridades se encargaban de resaltar la particularidad de esta experiencia explicando que las obras habían sido montadas sobre el escenario de la sala, en un ancho de seis metros y varios planos para el desarrollo de las escenas, que se habían creado muñecos especiales que se ajustaban a la visión panorámica que exigía una función en una sala teatral y que se habían aprovechado los equipos de luces y sonidos del teatro, lo cual había enriquecido el espectáculo con elementos poco usuales en títeres. La carta no solo apelaba a un argumento estético, sino también a uno didáctico:

El teatro IFT, en este momento en que se advierte sobre la falta de espectáculos adecuados para los niños y se denuncia a la TV y al cine como medios perniciosos

para su formación, considera que este espectáculo constituye un verdadero aporte para la cultura infantil y solicita al señor crítico le de cabida en las páginas de ese diario.<sup>34</sup>

- 28 Se observa en este fragmento que la institución no fue ajena a las preocupaciones por los productos culturales que pudieran ser nocivos para el público infantil. La televisión se sumaba a la lista integrada por la literatura popular, el teatro de variedades, el cine y las historietas, los cuales habían provocado “pánicos morales” que derivaron en una mayor censura para proteger a niñas y niños de sus supuestos efectos negativos<sup>35</sup>.
- 29 El trabajo estable de Acuña en el IFT, tanto los ensayos como la organización del Departamento de Títeres, se vio interrumpido entre 1961 y 1963 por su viaje a Checoslovaquia, gracias a una beca del Ministerio de Cultura de aquel país, para estudiar el teatro de títeres en la Universidad de Praga. Sin embargo, esto no supuso la ausencia de títeres en la institución: en 1963, se programaba “Agosto: mes de los títeres y marionetas” con espectáculos de Pepe y Virginia Ruíz, Javier Villafañe, “La Botella” de Ariel Bufano, “Los alegres caminantes” de Luis Cleysen.

### Hito y manifiesto estético: *El músico y el león*

- 30 A su regreso de Europa, Acuña retomó el trabajo en el IFT y en marzo de 1964 se organizó un nuevo curso que comenzó con la lectura y análisis del informe de actividades redactado en 1961: se revisaron cuestiones que iban desde los lineamientos del Departamento de Títeres – definición de objetivos y finalidades concretas y lugar del departamento como una parte integrante de la institución – hasta el abordaje de aspectos teóricos de este tipo teatro – concepción del teatro de títeres como forma específica del arte dramático y como fenómeno integrado en la realidad social y cultural – y, claro está, cuestiones ligadas a la práctica y a la dinámica del grupo – énfasis en la dinámica grupal sobre la individual, estudio como medio para la formación integral del grupo y no como una escuela de formación individual, la asimilación individual al grupo.
- 31 Reaparece aquí una de las preocupaciones principales de Acuña, la necesidad de un trabajo grupal. Años más tarde, explicaría que
- (l)as experiencias de esa época me hicieron también comprender que mi fuerte no era el trabajo individual, el del “titiritero unitario” como solemos decir, y me puse a buscar afanosamente la integración de un equipo para zambullirme ya definitivamente en el teatro de muñecos. Llegó entonces el consabido viaje a Europa y el encuentro con ese fenómeno de renovación estética que había revolucionado el arte de los títeres contemporáneo y que los titiriteros latinoamericanos ignorábamos o solo conocíamos a medias. Fue así como terminé de convencerme de las riquísimas posibilidades que nos ofrece el teatro de muñecos para lograr en el escenario esa trasposición poética y crítica de la realidad que tanto nos preocupa a quienes, en esta América nuestra, pretendemos hacer teatro.<sup>36</sup>
- 32 Los años de estudio en Praga enlazan la posibilidad de renovación estética y modernización con la necesidad de trabajo en equipo. Aunque al comienzo, esta última se vinculaba a una dificultad personal, la experiencia europea (que incluía lo aprendido en Checoslovaquia, más lo que pudo ver en Rumania, la URSS, la República Democrática Alemana, y sobre todo en el 7mo Festival de la Unión Internacional de la Marioneta, en 1962) ayudó a reforzar la convicción por lo grupal.

- 33 En el marco de este curso, el elenco empezó a trabajar con el guión de lo que sería el próximo espectáculo, *El músico y el león*, estrenado en agosto de 1964: a mediados de mayo las clases generales fueron suspendidas y el grupo se dedicó a la preparación de la puesta en escena, que fue encarada como un “objeto de estudio teórico y práctico”<sup>37</sup>. La obra estaba inspirada en el cortometraje animado del titiritero checo Břetislav Pojar, *El león y la canción* (*Lev a písnicka*, 1959). El filme muestra a un artista trashumante que deambula por el desierto tocando su acordeón y tropieza con un oasis donde improvisa un espectáculo para algunos animales (coyote, unas lagartijas y una gacela). Inmediatamente, un león lo ataca, comiéndose al músico y al instrumento. Desde ese momento, cualquier movimiento que el animal realizase, producía sonido, con lo que perdió cualquier posibilidad de atrapar una presa. Tiempo después, otro artista llega a ese mismo oasis y descubre el cadáver del león, del que ahora solo quedan los huesos, y entre sus costillas, el acordeón.

Imagen 3 – Interior del programa de mano *El músico y el león* (Teatro IFT, 1964). Archivo Acuña.



- 34 En su adaptación, Acuña propuso algunas innovaciones estéticas<sup>38</sup>. No se trataba de una obra de títeres sino que incorporaba a un actor y siluetas en sombras, cuestiones que esbozó en el artículo “Títeres y hombres”. Allí, reflexionaba sobre la participación visible del intérprete humano en el teatro de títeres, procedimiento que para aquella época ya se había transformado en una realidad en a través de distintas formas (coro, personaje de especie diferente a los muñecos, personaje de la misma especie o “títere” a partir de la utilización de una máscara). Al respecto concluía que

cualesquiera sean las formas en que el actor vivo intervenga en el espectáculo de títeres, es evidente y acusada la tendencia a meterlo cada vez más en la acción dramática a integrarlo en ella como personaje y, en definitiva, a borrar, si ello es posible, la diferencia entre el actor vivo y el títere como tal.

Esta tendencia se ha visto facilitada porque el propio títere ha evolucionado desde “la figurilla pequeña que se mueve con cualquier artificio”, como la describe el diccionario, para convertirse en una imagen plástica capaz de actuar y representar, para ser en última instancia una metáfora.<sup>39</sup>

- 35 El estreno de *El músico y el león* significó un hito en el trabajo de Acuña en el IFT. Él mismo, años más tarde, definiría a la obra como el primer intento de concretar las reflexiones en torno a la renovación estética, calificándola como “manifiesto estético”<sup>40</sup>.
- 36 Las críticas aparecidas en los distintos medios gráficos daban cuenta de la cualidad novedosa de esta puesta con respecto a otros espectáculos con muñecos y celebraban dicha novedad apelando a la legitimidad que daba el haberse inspirado en la escena europea:

De acuerdo con técnicas muy en boga en Europa, se han combinado tres formas dramáticas unidas por la pantomima y el comentario musical: un actor, que encarna dos personajes; varios muñecos que representan animales y siluetas en sombras que prolongan la acción en una perspectiva de horizonte mediante el juego de planos cinematográficos proyectados en tres pantallas panorámicas.<sup>41</sup>

Imagen 4 – Acuña junto a integrantes del elenco. Archivo Acuña.



- 37 Las reflexiones de Acuña no se recortaron a la dimensión estética de la puesta sino que consideró también al público al cual estaba dirigida. A propósito de *El músico y el león* recordaba que

(h)ubo una buena reacción del público, era poco pero respondió. Mucha gente decía que era un espectáculo intelectual, pero los chicos recibían bien las cosas. Creemos que no hay que subestimar la capacidad receptiva del chico, sino que hay que seleccionar el material con el que se trabaja; y en última instancia se le aportan al chico elementos nuevos que lo impactan. No nos olvidamos que estamos trabajando para chicos de 1965.<sup>42</sup>

- 38 En ese sentido, los elementos que resultaban originales para la escena porteña no solo se explicaban por un posible origen europeo sino que también estaban atravesados por la necesidad de impactar a una audiencia cuyos consumos culturales incluían los medios audiovisuales. El cine y la televisión introdujeron en el imaginario colectivo otros modelos de diversión, proponiendo otros universos visuales y estéticos, así como nuevas posibilidades técnicas, narrativas y representacionales. Atento a esto, Acuña no solo apeló al impacto de la novedad sino también a los modos de narrar de aquellos medios a través de la utilización de planos cinematográficos proyectados en tres pantallas panorámicas como se explicaba en las distintas reseñas del espectáculo. Con ello, se agregaba una nueva arista a las tensiones entre tradición y modernidad de su propio trabajo.

## El “Moderno Teatro de Muñecos”

- 39 La temporada 1965 comenzó con una novedad: el elenco cambiaba su nombre por el de “Moderno Teatro de Muñecos” (en adelante MTM), denominación que había utilizado para la exposición que escoltó el estreno de *El músico y el león* y que excedió la experiencia del IFT ya que también acompañó al titiritero durante su estancia en Costa Rica. Con ello, se cerraba el ciclo iniciado con “Titiritaina”, dónde Acuña había comenzado a experimentar con la dimensión técnica del espectáculo, primero a través de la estructura del escenario, más tarde, a través de la creación de muñecos acordes a un repertorio más variado y que había derivado en la conformación de un equipo capaz de responder a estas exigencias, como ya se dijo.
- 40 Bajo este nombre, en mayo se estrenó un programa doble compuesto por *Sopa de Piedras*, de Acuña, y *Una mano para Pepito*, para las cuales se utilizaron títeres de guante con un soporte flexible para la cabeza que permitía una gran riqueza de movimientos. Este doble programa había sido preparado para las funciones de extensión (es decir, para el circuito *extra-teatral*) pero, por razones de programación debió adaptarse a la escena estable, incorporándose así al repertorio de sala. Se aprovechó la amplitud del escenario para dar continuidad a la acción de las dos obras mediante una escenografía realizada sobre cubos giratorios que permitieron no solo el desarrollo sin interrupciones de los diversos cuadros sino también las acciones simultáneas y los amplios desplazamientos de personajes<sup>43</sup>.

Imagen 5 – Programa *Una mano para Pepito-Sopa de Piedras* (Teatro IFT, 1965). Archivo Acuña.



- 41 Este doble programa combinaba en un mismo espectáculo una obra que trataba el tema de la solidaridad (*Una mano para Pepito*, cuyo argumento hemos sintetizado más arriba) con otra que lo hacía sobre la avaricia (*Sopa de Piedras*) a través de un prólogo y un intermedio<sup>44</sup>. El argumento de *Sopa de piedras* es simple. Bochita, una huérfana, es maltratada por Don Avariento, su tutor, quien la hace trabajar y solo le da de comer una vez a la semana. Don Avariento guarda celosamente un cofre con monedas de oro y un hueso con el que prepara la sopa. Ante el llanto de la pequeña, Perurimá le promete

ayudarla y engaña a Don Avariento: haciéndose pasar por un cobrador de impuestos, le revela una fórmula mágica para hacer una sopa con piedras, Don Avariento cae en la trampa y adolorido, pide ayuda a Perurimá, quien lo cura con la condición de que libere a Bochita y que le entregue una moneda de oro. Pero Don Avariento es engañado nuevamente ya que la cura consiste en garrotazos que le irán haciendo escupir las piedras que tragó.

- 42 Este estreno se vio afectado por un incidente: luego de dos meses de funciones, *Una mano para Pepito* fue calificada por un inspector municipal como inconveniente para menores de 14 años. Con el título “Insólita calificación de una obra para niños” Acuña denunciaba que el comunicado no mencionaba las razones de tal resolución, que la medida resultaba arbitraria ya que la obra no contenía ningún elemento que justificara tal calificación e invitaba a entidades y personas representativas de la actividad cultural a una función especial de la obra para que pudieran juzgar directa y objetivamente el caso. La denuncia iba más lejos calificando la resolución del inspector como

un nuevo atentado a la cultura, un episodio más de la repudiante campaña de censura y persecución que viene soportando la actividad artística en nuestro país, reiteradamente denunciada por instituciones culturales y populares y en algunos casos condenada por la justicia como atentatoria de la libertad de expresión.

Al mismo tiempo solicita se lo acompañe en la denuncia de este hecho que no solo afecta a un autor nacional, prestigiado ya por una obra como “Nuestro fin de semana”, a una meritoria institución cultural como es el Teatro IFT y a un conjunto teatral argentino empeñado en renovar y jerarquizar el espectáculo de muñecos en nuestro país sino que configura un atentado contra la cultura argentina.<sup>45</sup>

Imagen 6 – Boceto de títere, personaje: Pepito (*Una mano para Pepito*). Archivo Acuña.

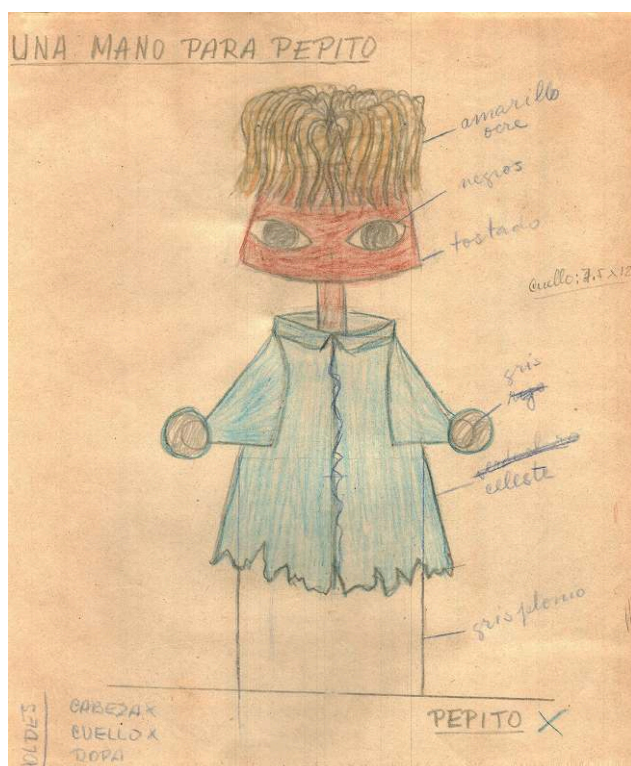


Imagen 7 – Boceto de títere, personaje: Don Déspota (*Una mano para Pepito*). Archivo Acuña.

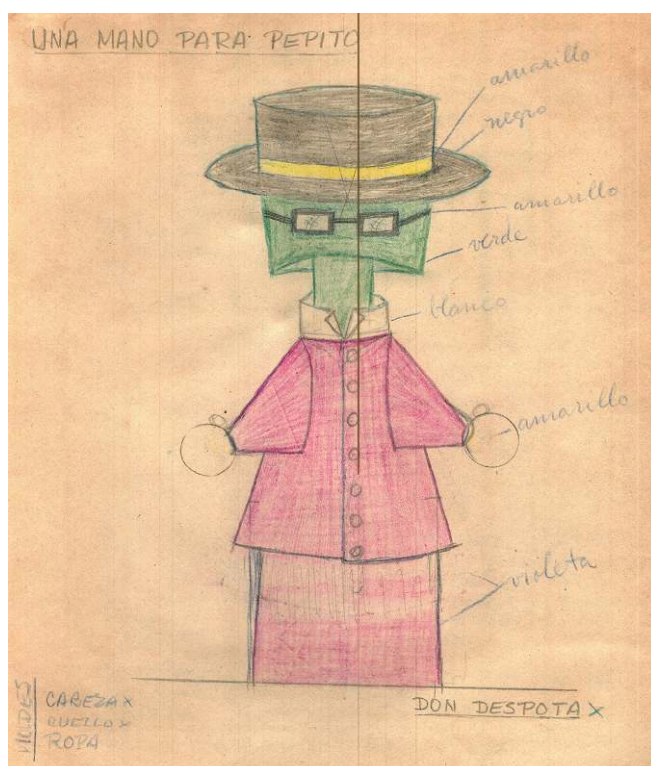


Imagen 8 – Boceto de títere, personaje: Bochita (*Sopa de Piedras*). Archivo Acuña.



- 43 En junio de 1966 se estrenó *Aventura submarina*, una comedia musical en tres actos, realizada con marionetas. La puesta estaba basada en la pieza homónima escrita para

títeres de guante en 1957, parte de la serie de aventuras de Perurimá. Casi una década más tarde, Acuña retomó esta obra adaptándola para marionetas (títeres de hilo) e incorporando, así, esta técnica al repertorio del MTM: el ambiente submarino exigía que los personajes pudieran desplazarse de forma vertical. Si bien la utilización de las marionetas respondía a la construcción verosímil del fondo del mar, también impregnó a la puesta de “con algo de sueño, porque como ocurre en medio del mar las marionetas flotan constantemente, lo que da a la función un matiz onírico”<sup>46</sup>. El diálogo y las canciones fueron grabados exigiendo a los manipuladores un minucioso trabajo de interpretación mímica y de sincronización con el texto.

- 44 Acuña definió *Aventura submarina* como “la historia de un golpe de Estado como los que conocemos en la América Latina”<sup>47</sup> y con ella buscó exponer algunos aspectos habituales de la realidad política de estos países, utilizando para eso un relato “enhebrado a modo de fábula infantil muy simple, pero cargado de ironía”<sup>48</sup>. La obra transcurre en el fondo del mar, en el reino de Neptunia, gobernado por Neptuno, un rey gordo y dormilón. La Hidra de Tres Cabezas – Lala, Lili, Lolo, cuyas canciones y movimientos se habían inspirado en los Beatles – aprovecha su incompetencia para tomar el poder e ir devorando a los habitantes. Todo esto repercute fuera del mar, convocando a Perurimá, transformado en acuanauta, a investigar qué está sucediendo. Se encuentra con la sobrina del rey, Ondina, preocupada por la actitud de su tío, y junto a otros personajes elaboran un plan y logran vencer a la Hidra.

Al estrenarla en Argentina, que fue cuando Onganía dio el golpe de Estado se identificaba a la Hidra con las tres ramas de las fuerzas armadas, y a Neptuno, que era un dormilón, con el entonces presidente constitucional, Illia, a quien le decían El Dormilón; pero en verdad nosotros estrenamos la obra y a los tres días se produjo el golpe de Estado.<sup>49</sup>

## Palabras finales

- 45 Entre 1960 y 1966 funcionó en el IFT, bajo la dirección del poeta titiritero Juan Enrique Acuña, un Departamento de Títeres. Tal como había sucedido con los espectáculos para niños, la institución convocó a un artista de amplia trayectoria para encabezar este espacio que nucleaba formación artística y elenco, el cual ofrecía espectáculos en esa institución y en espacios como como escuelas, asilos, hospitales, entre otros, que lo solicitasen. Al igual que otros teatros independientes, el IFT se preocupó por los consumos culturales infantiles. Sin embargo, la experiencia del IFT se destaca por el grado de sistematización y el lugar institucional otorgado a los títeres.
- 46 A lo largo de estos años, las experiencias con muñecos ocuparon distintas jerarquías en la institución: primero, dependieron del Departamento Infantil, que coordinaba las actividades dedicadas a niñas y niños; luego, se independizó y, finalmente, el “Teatro de Títeres del IFT” cambió su nombre por el de “Moderno Teatro de Muñecos”. Este tránsito coincidió con innovaciones técnicas y estéticas, las cuales fueron otorgando mayor complejidad a las propuestas escénicas. A la simplicidad de los títeres de guante y la cámara negra combinada con la mano desnuda o enguantada (*Perurimá y el Pombero*, *Una mano para Pepito*) le siguió la incorporación de elementos originales fruto del cruce con otras artes, como el teatro de sombras, la presencia de actores junto a los muñecos, y el cine (*El músico y el león*), para, finalmente incorporar marionetas (*Aventura submarina*).



47 Así, el espacio y la infraestructura brindados por el IFT, permitieron a Acuña concretar muchas de las reflexiones que lo habían acompañado desde su incursión en el mundo de los títeres. Él mismo explicaba que

(c)on ese caudal de experiencias que adquirí en Checoslovaquia (...), volví a la Argentina y estructuré, dentro del Teatro IFT, el Moderno Teatro de Muñecos. Hice una convocatoria para los que quisieran aprender el trabajo del teatro con muñecos, ofrecí un curso, y organicé un grupo. Allí comencé a modelar una idea que hoy tengo muy clara acerca de lo que debe ser el títere, es decir, la concepción de que el teatro de muñecos no es una forma subsidiaria de teatro, ni un arte menor, sino que es una forma específica de teatro, en el cual el vehículo de la expresión dramática no es simplemente el cuerpo del actor, sino un instrumento material expresivo que la historia del teatro nos ha confirmado desde sus orígenes.<sup>50</sup>

48 La concepción del títere como forma específica del arte dramático con sus características particulares, el teatro independiente como modelo y la necesidad del trabajo en equipo, pilares fundamentales en el pensamiento y la práctica de Acuña, aparecieron como interrogantes durante sus primeras experiencias con muñecos y pudieron concretarse durante los años de trabajo en el IFT. En este sentido se comprende la afirmación de que *El músico y el león* como “manifiesto estético”.

49 Referencias bibliográficas

50 Acuña, Juan Enrique, *Teatro de títeres*. Buenos Aires, Ed. Futuro, 1960.

51 Acuña, Juan Enrique, “Hacer títeres”, Archivo Acuña, c. 1962.

52 Acuña, Juan Enrique, “Curso de 1964. Desarrollo de clases”, Documento de trabajo inédito, Archivo Acuña, 1964.

53 Acuña, Juan Enrique, “Títeres y hombres”, *Teatro XX*, N° 10, 1965, p. 16.

54 Acuña, Juan Enrique, “Insólita calificación de una obra para niños”, Archivo Acuña, 1965.

55 Acuña, Juan Enrique, “Moderno teatro de muñecos”, Archivo Acuña, c. 1967.

56 Acuña, Juan Enrique, “El moderno teatro de muñecos”, Archivo Acuña, 1980.

57 Acuña, Juan Enrique, *Aproximaciones al arte de los títeres*, Córdoba, Juancito y María, 2013.

58 Aldana, Natalia, “El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña”, *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales*, N°4, julio 2015, p. 90-101, consultado el 18 de julio de 2020. URL: <http://www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-anteriores/numero-6-julio-2018>

59 Ansaldo, Paula, “El teatro como escuela para adultos: un recorrido por la historia del IFT en su tránsito del ídish al español”, en Skura, Susana y Glocer, Silvia (comp.), *Teatro ídish argentino (1930-1950)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016, p. 143-160.

60 Ansaldo, Paula, “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente”, *Revista Culturales*, 2018, vol. 6, p. 1-27, consultado el 9 de septiembre de 2020. URL: <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e345>

61 Caamaño, Oscar, “Dramaturgia para títeres en la Argentina”, *Tablas* N° 50, febrero 1996.

62 Carli, Sandra, *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila, 2002.

63 Ciafardo, Eduardo, *Los niños en la ciudad de Buenos Aires (1890-1910)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

- 64 Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- 65 Garzón Céspedes, Francisco, “Entrevista con Juan Enrique Acuña: El teatro me atrae porque creo que es una manera de estar en permanente vigilancia, en permanente contacto con la realidad”, *Conjunto*, N° 37, julio-septiembre 1978, p. 89-100.
- 66 Guy, Donna. “The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America”. *Journal of Family History*, XXIII N° 3, 1998, p. 272-291.
- 67 IFT, “Carta a los padres”, Archivo IFT, 1955.
- 68 IFT, *Boletín informativo*, 1956.
- 69 IFT, *Boletín para socios y amigos del IFT*, 1960.
- 70 IFT, *Carta a jefes de la sección de espectáculos*. Archivo IFT, 1961.
- 71 J. P., “Marionetas muy divertidas en el Teatro IFT”, *La Prensa*, 5/07/1966.
- 72 Lionetti, Lucía y Diego Míguez (comp.), *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*, Rosario, Prohistoria, 2010.
- 73 Palleiro, María Inés. “Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria”. *Actas XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Hispanismos del Mundo: Diálogos y Debates en (y desde) el Sur*, 2013, p. 359-370, consultado el 3 de agosto de 2020, URL: <http://www.uba.ar/aihbuenaosaires2013/publicacion.html>
- 74 Pellettieri, Osvaldo, *Una Historia interrumpida: Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- 75 Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003.
- 76 Petra, Adriana, *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)* [en línea], Tesis de posgrado, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013, consultado el 9 de septiembre del 2020. URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>.
- 77 Roca, Cora, *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.
- 78 SD, “Un relato infantil de nueva forma escénica conocerse en el IFT”, *La Razón*, 31/08/1964.
- 79 SD, “Diálogo con Juan E. Acuña”, *Barrilete Teatral*, N° 11, mayo 1965, p. 24-25, 28.

## Archivos Consultados

- 80 Archivo personal de Juan Enrique Acuña
- 81 Archivo del Teatro IFT - Centro Documental y Biblioteca Pinie Katz
- 82 Biblioteca de Argentores “José de Maturana”
- 83 Biblioteca y Centro de Documentación La Nube
- 84 Fundación IWO
- 85 Entrevista personal a Elsa Acuña, diciembre 2017.

---

## NOTAS

1. Siguiendo a Jorge Dubatti, entendemos “teatro independiente” como una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro que implicó cambios artísticos (poéticas, teorías estéticas propias) y cambios en las formas de organización grupal, en los vínculos de gestión con el público y en los modos de militancia artística y política. Si bien muchas agrupaciones poseen coordenadas comunes, resulta menos homogéneo de lo que se supone.
2. Caamaño, Oscar, “Dramaturgia para títeres en la Argentina”, *Tablas* N° 50, febrero 1996.
3. Según Caamaño, este modelo se caracterizaba por una estética de síntesis, obras organizadas por un criterio de brevedad (en su mayoría, de un solo acto) y pensadas para programas integrados por dos o más de estas y estaba vinculada a un modelo de teatro sin sede fija, sea de pareja o solista que viaja con el espectáculo y está obligado a la economía de recursos.
4. Estas reflexiones han sido posibles gracias al acceso al archivo personal del propio Acuña, puesto a disposición de esta investigación por la familia del artista. Este reúne bocetos de títeres y escenografías, libros de algunas puestas en escena, recortes periodísticos, fotografías, manuscritos inéditos y otros materiales producidos y recolectados a lo largo de su vida y que son testigo de las inquietudes que atraviesan su producción teórica y práctica.
5. Aldana, Natalia, “El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña”, *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales* N° 4, julio 2015, p. 92.
6. Si bien no hemos dado con registros detallados de la relación de Acuña con el Partido Comunista Argentino, su hija Elsa vinculaba la afiliación a su segunda pareja, Marta Suárez. Entrevista personal de la autora, diciembre 2017.
7. Véase Petra, Adriana, *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)* [en línea], Tesis de posgrado, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013.
8. Palleiro, María Inés, “Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria”, *Actas XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Hispanismos del Mundo: Diálogos y Debates en (y desde) el Sur*, 2013, p. 365.
9. Palleiro, *ob. cit.*
10. Acuña, Juan Enrique, “Hacer títeres”, Archivo Acuña, c. 1962, p. 4.
11. La técnica de guante es aquella en la cual el cuerpo del títere está conformado por la mano de quien lo manipula, la cual se desliza dentro del vestido. Los dedos se colocan de diversas maneras para sujetar la cabeza, formar los brazos, las piernas o las patas.
12. Si bien la palabra “trashumante” refiere a un tipo de pastoreo, elegimos utilizar este término por el peso simbólico que esta tiene en el mundo de los títeres.
13. Acuña, *ob. cit.* p. 3.
14. Véase Carli, Sandra, *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila, 2002 y Lionetti, Lucía y Diego. Míguez (comp.), *Las infancias en la historia*

argentina. *Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*, Rosario, Prohistoria, 2010.

15. El vínculo teatro independiente-colectividad no es exclusivo de esta agrupación. Tal como propone Cora Roca, podemos pensar el desarrollo del teatro independiente desde el fenómeno migratorio de finales del siglo XIX y principios del XX: llegaron nuevas ideas en lo político y cultural, entre las que el teatro ocupaba un espacio de privilegio, así, comenzaron a crearse cuadros filodramáticos (germen del movimiento independiente) con el objetivo de difundir sus ideas y elevar el nivel cultural de los inmigrantes, quienes carecían de instrucción primaria.

16. Véase Ansaldo, Paula, “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente”, *Revista Culturales*, 2018, vol. 6, p. 1-27.

17. Ansaldo, Paula, “El teatro como escuela para adultos: un recorrido por la historia del IFT en su tránsito del ídish al español” en Skura, Susana y Glocer, Silvia (comp.), *Teatro ídish argentino (1930-1950)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016, p. 143-160.

18. Véase Ansaldo, Paula, “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente”.

19. Fain había egresado del Conservatorio Nacional de Arte Escénico, ganado una medalla de oro en La Peña (donde actuaban los alumnos de Milagros de la Vega y Carlos Perelli), trabajado con Paulina Singerman y en el teatro La Máscara. Su consagración llegó en 1953 cuando representó en ídish *Madre Coraje* de Bertolt Brecht en el IFT.

20. IFT, *Boletín informativo*, 1956.

21. IFT. *Boletín para socios y amigos del IFT*, 1960.

22. IFT, “Carta a los padres”, Archivo IFT, 1955.

23. Estaba organizado en secciones: Ballet Infantil, Iniciación Musical, Cine Club Infantil (llamado Pibelandia) y Títeres

24. Véase: Pellettieri, Osvaldo, *Una Historia interrumpida: Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997; Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003; Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

25. Esta dinámica no era exclusiva del “Teatro de Títeres del IFT”. En esa institución, el elenco de actores recorrió otros espacios. Por otra parte, teatros de títeres de otras agrupaciones independientes como el Teatro del Pueblo y el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho, también trabajaron en el circuito *extra-teatral*, presentándose en asilos, hospitales, escuelas, fábricas y talleres, colaborando con ello en la la formación constante de público.

26. En *Los niños en la ciudad de Buenos Aires (1890-1910)* Eduardo Cíafardo aborda las diferencias en los consumos culturales infantiles entre clases sociales, atendiendo a las características de sus juegos, de las formas de ocupación de los espacios públicos y privados, de los estilos de relación con sus familias y de los niños entre sí. Allí menciona que la asistencia al teatro o la “formación” dramática constituyeron un beneficio propio de niñas y niños de familias acomodadas.

27. Elenco: Berta Alba, Germán Argüelles, Coleta, Fanny Goldenberg (también a cargo de los bocetos y figurines), Jacobo Keter, Rita Leonor, Enrique Lorenzo, Elsa Mansur, Chela San Martín y Jorge Voronovitz.

28. Acuña, Juan Enrique, *Teatro de títeres*. Buenos Aires, Ed. Futuro, 1960.
29. Trabajador rural de la selva en la zona de Paraguay y las provincias argentinas de Corrientes y Misiones, y en particular el trabajador de las plantaciones de yerba mate.
30. Acuña, *ob. cit.*. p. 2.
31. *Ibid.*, p. 4.
32. En 1954, las titiriteras Mane Bernardo y Sarah Bianchi comenzaron a trabajar la *pantomima de manos*, técnica basada en el protagonismo de la mano desnuda, maquillada o con guantes y a la que fueron complejizando a través de la incorporación del pie como un “cuerpo” deforme, la ausencia de la palabra, la atención a la dimensión plástica con de telones negros para el fondo y para conformar el retablo y la incorporación de la luz negra.
33. IFT, *Carta a jefes de la sección de espectáculos*, Archivo IFT, 1961.
34. *Ibid.*
35. Donna Guy explica en “The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America” que las leyes y códigos propuestos por los Congresos Panamericanos del Niño entre 1916-1942 trataron una amplia variedad de temas entre los que menciona la influencia de individuos, grupos o espectáculos inmorales como películas o piezas de teatro. Estas preocupaciones se actualizaron con la llegada de la televisión, cuyo enorme poder se opondría a la vulnerabilidad de niñas y niños.
36. Acuña, Juan Enrique, “El moderno teatro de muñecos”, Archivo Acuña, c. 1980.
37. Acuña, Juan Enrique, “Curso de 1964. Desarrollo de clases”. Documento de trabajo inédito. Archivo Acuña, 1964.
38. Elenco: Alfredo Fidani (ambos músicos), Tomás Rose, Inge Borg, Mimi Bujalter, Adela Litwak, Marina Gironde, Rita Mizdrai, Esther Bazán, Frida Clarinsky y Nora Pace (manejo de muñecos y sombras); música de Rolando Mañanes. Junto al espectáculo, se inauguró en el IFT una exposición titulada “El moderno teatro de muñecos en Europa”, en la cual se expusieron afiches relativos al teatro de títeres en el viejo mundo, fotografías, libros y revistas sobre dicha especialidad.
39. Acuña, Juan Enrique, “Títeres y hombres”, *Teatro XX*, N° 10, 1965, p. 16.
40. Acuña, Juan Enrique, *Aproximaciones al arte de los títeres*, Córdoba, Juancito y María, 2013, p. 224.
41. SD, “Un relato infantil de nueva forma escénica conocerse en el IFT”, *La Razón*, 31/08/1964.
42. SD, “Diálogo con Juan E. Acuña”, *Barrilete Teatral*, N° 11, mayo 1965, p. 28.
43. Acuña, Juan Enrique, “Moderno teatro de muñecos”, Archivo Acuña, c.1967.
44. Elenco: Inge Borg, Rudy Chernicoff, Marina Gironde, Rita Mizdrai y Enrique Rosell; escenografía de Martha Gavensky (artista plástica que había incursionado en el mundo de los títeres junto con quien fuera su pareja, Sergio De Cecco).
45. Acuña, Juan Enrique, “Insólita calificación de una obra para niños”, Archivo Acuña, 1965.
46. J.P. “Marionetas muy divertidas en el Teatro IFT”, *La Prensa*, 5/07/1966.

47. Garzón Céspedes, Francisco, "Entrevista con Juan Enrique Acuña: El teatro me atrae porque creo que es una manera de estar en permanente vigilancia, en permanente contacto con la realidad", *Conjunto*, N° 37, julio-septiembre 1978, p. 93.
48. Acuña, "Moderno teatro de muñecos", p. 2.
49. Garzón Céspedes, p. 93.
50. Garzón Céspedes, p. 91.

## RESÚMENES

Entre 1960 y 1966, los títeres conquistaron distintos espacios institucionales en el teatro IFT. Una de las figuras centrales en este proceso fue el poeta misionero Juan Enrique Acuña. Esta experiencia, aunque excepcional por su grado de organización, no resultaba aislada: desde los 40, los títeres comenzaron a hacer fuerte su presencia en salas teatrales. En este trabajo abordaremos la labor de Acuña en el teatro IFT, la organización y dirección del Departamento de Títeres de aquella institución, y el lugar que esta experiencia representó en su devenir teórico y práctico, así como antecedentes de actividades para público infantil propuestas por las autoridades de la institución. La concepción del títere como forma específica del arte dramático, el teatro independiente como modelo y la necesidad de trabajar en equipo, constituyeron pilares fundamentales en el pensamiento y la práctica de Acuña. Los años en el IFT, el espacio y la infraestructura brindados por esta institución, le permitieron plasmar aquellas ideas en un espectáculo que se convertiría en su "manifiesto estético".

Between 1960 and 1966, puppets conquered different institutional spaces in the IFT theatre. A central figure in this process was the poet Juan Enrique Acuña. This experience, although exceptional for its organization level, was not isolated: since the 1940s, puppets have had a strong presence in theatres. In this work we will address Acuña's activity in the IFT theatre, the organization and direction of the Puppet Department of that institution, the place that this experience represented in its theoretical and practical evolution, and precedent activities for children proposed by the institution's authorities. The conception of the puppet as a specific form of dramatic art, independent theatre as a model and the need of group work, constituted fundamental pillars in Acuña's thinking and practice. The IFT years, space and infrastructure provided by this institution, allowed him to translate those ideas into a show that would become his "aesthetic manifesto."

## ÍNDICE

**Keywords:** puppets, independent theatre, Juan Enrique Acuña, IFT theatre, children's cultural consumptions

**Palabras claves:** títeres, teatro independiente, Juan Enrique Acuña, Teatro IFT, consumos culturales infantiles

AUTOR

**BETTINA GIROTTI**

CONICET/UBA