

de los EE.UU. desde el punto de vista social. No permitieron que se difundieran las reproducciones de los cuerpos norteamericanos de las víctimas destrozadas. “No vamos a ofrecerle al mundo la marca del impacto de los atentados en los cuerpos americanos” fue la premisa del entonces presidente George W. Bush.

Bibliografía:

- Ávila, Oscar (s/f) *Apuntes para el Taller de “Producción y Realización Integral de Televisión”* (I.S.E.R./A.F.S.C.A.).
- “*El arte y los medios de comunicación*”, Capítulo 4 en *Manuales de estilo del Instituto Superior de Enseñanza de la Comunicación* (I.S.E.C.).
- “*Manejo de la información*”. Documento de Cátedra para la materia “Proyecto de Investigación”. Colegio Atlántico del Sur.

Abstract: In contemporary societies, the media - such as television, radio, cinema, and theater - are fully integrated into ev-

eryday life. This essay is framed in the Thematic Area “Performance: Body and Voice” proposed by the Editorial Committee. Serve the present as a training tool for those who dedicate their profession to communication in all its expressions.

Keywords: Voice - image - locution - media - reporter - presenter

Resumo: Nas sociedades contemporâneas, a mídia - como televisão, rádio, cinema e teatro - é totalmente integrada à vida cotidiana. Este ensaio está enquadrado na Área Temática “Performance: Corpo e Voz”, proposta pelo Comitê Editorial. Servir o presente como uma ferramenta de treinamento para quem dedica sua profissão à comunicação em todas as suas expressões.

Palavras chave: Voz - imagem - locução - mídia - repórter - apresentador

(*) **Silvio Frutos.** Locutor Nacional Integral (ISER), Licenciado en Periodismo y Comunicación Social (UNLP)

Una aproximación a los títeres de Horacio, una compañía Rioplatense de marionetas

Bettina Girotti (*)

Fecha de recepción: julio 2020
Fecha de aceptación: septiembre 2020
Versión final: noviembre 2020

Resumen: A mediados de los años 50, Horacio Casais y Herman Koncke crearon la compañía de marionetas “Los títeres de Horacio”. Esta pareja de artistas se presentó en salas de la ciudad de Buenos Aires como el Teatro Regina, el Teatro Astral, Fray Mocho y el Teatro San Martín, y realizaron temporadas en Mar del Plata. Sin embargo, sus trabajos no se recortaron a los espacios teatrales, sino que participaron en distintos programas de televisión y actuaron en cine. En el presente trabajo revisaremos algunas de las experiencias de estos artistas.

Palabras clave: Títeres - marionetas - teatro - cine

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 184]

Introducción

En un apartado dedicado a los muñecos en Argentina incluido en su *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino* (1990), Perla Zayas de Lima recuperaba algunos de los nombres más importantes del mundo de los títeres, entre los cuales aparece Horacio Casais quien “irrumpió con sus muñecos en la década del 50” y “junto con Herman Koncke crearon las marionetas, los escenarios y los textos que por todo el país se conocieron como *Los Títeres de Horacio* (354-355). Así, al revisar las experiencias con títeres que tuvieron lugar en Argentina a mediados de siglo pasado tropezamos con esta compañía, que trabajó especialmente en la ciudad de Buenos Aires hasta los años 70, cuando se instaló en España, y cuya particularidad recayó en la elección de una técnica poco frecuente entre artistas locales, las marionetas.

Si bien en castellano el término “títere” suele utilizarse para referir a cualquier forma de teatro con muñe-

cos, existen múltiples técnicas y cada una comprende un tipo particular de títere (en cuanto a su estructura y materiales), de repertorio y de modo de producción. De allí que, aunque el de guante haya sido el tipo más extendido en Argentina, también sea posible encontrar en las carteleras espectáculos que recurrían a otras poéticas de manipulación, como por ejemplo la marioneta o títere de hilo: un muñeco -por lo general, de tres dimensiones-, manejado desde arriba mediante hilos y cuya cabeza, brazos y piernas se encuentran articulados, razón por la cual dispone de un repertorio de gestos muy variados y expresivos y han intentado llevarlo, lo más posible, al modelo viviente (es decir, el ser humano), lo cual le ha permitido incursionar en la ópera, la danza y el melodrama (Curci, 2007).

Al reparar en las características generales de las experiencias con títeres de aquellos años, podemos notar que algunas de ellas aparecen de forma reiterada y, con ello, dibujan una figura a la que hemos llamado *topos*

tradicional: artista masculino solista, técnica de guante, público infantil como destinatario, trashumancia, actuaciones en espacios públicos abiertos, y preparación -más bien- informal (sea de manera autodidacta o a partir de la dinámica maestro-discípulo). Este *topos*, que comparte algunas características con el juglar medieval, funcionó -y aún hoy funciona- de forma homogeneizadora, unificando y, con ello, negando otro tipo de experiencias.

Entre las décadas del 40 y del 60, compañías internacionales como el *Teatro dei Piccoli* y el *Petit Theatre de París*, entre otras¹, formaron parte de la programación de muchas salas empresariales (Girotti, 2019). En estos espectáculos, era posible observar una serie de coordenadas comunes (origen extranjero, despliegue técnico, formato predominantemente musical, organización en dos o más partes y números breves, público adulto e infantil). Es en este panorama que se destacó el trabajo de “Los títeres de Horacio” (en adelante, LTH), compañía que, durante sus primeros años, se presentó en salas de la ciudad de Buenos Aires (así como de otras ciudades argentinas y latinoamericanas) como el Teatro Regina, el Teatro Astral, Fray Mocho y el Teatro San Martín, y también en Mar del Plata. A diferencia de las compañías extranjeras, LTH realizó funciones tanto en salas alejadas del centro, como en otras pertenecientes al circuito oficial. Asimismo, los espectáculos de esta compañía, dirigidos a público infantil (y familiar), no teniendo el idioma como obstáculo, utilizaron voces e incluyeron interesantes juegos de palabras en los programas de mano. Pero además, sus trabajos no se recortaron a los espacios teatrales, sino que participaron en distintos programas de televisión y actuaron en cine. En el presente trabajo revisaremos algunas de las experiencias de LTH que tuvieron lugar durante los años 60 -momento en que es posible observar mayor variedad- atendiendo a los espacios en los cuales se presentaron: salas de los distintos circuitos teatrales y medios audiovisuales.

LTH desfilan por los teatros...

Si bien no nos proponemos aquí precisar el funcionamiento del campo teatral porteño de aquellos años, lo cierto es que los espacios teatrales de la ciudad han sido ordenados según sus modos de organización y financiamiento en empresarial, oficial e independiente. Estos modos atraviesan y condicionan la relación entre sala y artistas y, en ese sentido, nos brindan una primera clave de lectura para aproximarnos a la labor de LTH y a los devenires de su propuesta estética.

... empresariales

La temporada de 1961 comenzó con una serie de funciones -entre los meses de febrero y marzo- en el salón del Piso de Deportes del Casino de Mar del Plata, hoy desaparecido.

Luego de una breve estancia en Montevideo, donde realizaron una temporada teatral y televisiva (SD, 1961a), la compañía regresó a Buenos Aires para realizar funciones con el espectáculo *Marioneta Pizpireta* en el Teatro Regina.

Como dijimos, las compañías internacionales de marionetas formaron parte de la programación de muchas de estas salas y estos espectáculos presentaban características similares: además de su origen extranjero, mostraban un gran despliegue técnico (hecho que quedaba evidenciado en la variedad de escenografías así como en la gran cantidad de marionetas y, por tanto, de manipuladores); apelaban a un formato apoyado en lo musical -que ayudaba a compensar la ausencia de diálogos, quizá una estrategia para salvar la barrera idiomática-; los espectáculos se organizaban en dos o más partes, compuestas, a su vez, por números breves (cómicos, musicales, acrobáticos, de destrezas, circenses, exóticos), sin continuidad argumental, que recordaban a las variedades. La relación con este tipo de teatro no resultaba extraño, ya que los espectáculos de marionetas solían contener “números especializados” (*numéros spécialisés*) mucho antes de la existencia del Music Hall o el Teatro de Variedades, pero, desde finales del siglo XIX, fueron estos los que proporcionaron un espacio para los títeres, especialmente los manejados por hilos (McCormick, 2014).

Por otra parte, estas compañías solían dirigirse a un público amplio, de allí que fuera frecuente toparse en los programas de mano de estos espectáculos con frases del tipo “títeres para niños de dos a ochenta años”, evidenciando que los muñecos no eran únicamente para público infantil. En este sentido, si bien LTH se emparentaba con el resto de las propuestas por la estructura de sus espectáculos, se diferenciaba de estas por su origen, pero además por una explícita apuesta a la audiencia infantil, no solo en lo que a las obras respecta, sino también en la confección de los programas de mano. Asimismo, esto se hace evidente en los horarios de las funciones. Mientras la compañía integrada por Casais y Koncke realizaba una sola función al día en el horario “de *matinée*” (generalmente alrededor de las 15 horas, los sábados, domingos y feriados), era frecuente que las compañías internacionales realizaran una presentación en la sección *vermouth* (alrededor de las 19 horas) y otra en la sección noche (alrededor de las 22 horas). Esta forma de presentación por secciones, característica de las salas empresariales, tuvo su época de apogeo en la década del 20, al igual que las variedades.

Estas características se hacían evidentes en la producción integral de *Marioneta Pizpireta*. El espectáculo, organizado en dos partes separadas por un intervalo, cada una de ellas compuesta por una serie de números breves, incorporaba un estilo lúdico. Los títulos de cada uno de los números se construían a partir de rimas y juegos de palabras, a la vez que ofrecían imágenes que podríamos calificar como “características del mundo infantil”, en lugar de brindar alguna pista sobre el argumento: “Canción de cuna (exclusivamente para hipopotamitos)”, “Y ahora a Brasil, sin tomar ferrocarril”, “Canta su chamamé Don Bernabé y su yacaré”, “Los ñanduces se hacen cruces si los llaman avestruces”.

También la ficha técnica apelaba a este estilo lúdico e incorporaba la prosopopeya como recurso al adjudicar la escritura de la misma a los propios muñecos:

Los títeres de Horacio damos aquí las gracias y muchas gracias:

A la tía María (que nos cose la ropa)
 A María Cristina (que es la simpática secretaria)
 A Nidia (que nos ayudó con la musiquita)
 A Domingo Moles (que nos toca el bandoneón, los lunes)
 A Carlos Alberto (que es el asistente escénico o algo por el estilo)
 A Horacio y Hermán (que nos inventaron, nos cuidan, nos tiran de los piolines, nos escriben las obras y nunca nos pegan ni nos retan ni nada)
 Al fondo Nacional de las Artes (\$\$)
 A los chicos (que vienen a vernos)
 A los papás de los chicos (que los traen)
 Al dueño del Teatro (por las dudas)
 (Programa de mano *Marioneta Pizpireta*, 1961).

Las publicidades incluidas en el programa seguían este mismo estilo, dirigiéndose a un supuesto lector/espectador infantil a quien invitaban a merendar con padres, abuelas o tías a una confitería situada a metros del teatro y tentaban con “riquísimos sándwiches” y con “las tortas más ricas del mundo”.

En 1964, la compañía presentó el espectáculo que había sido distinguido con la Medalla de Oro en el III Festival Infantil de Necochea, primero en el Teatro Astral (abril) y luego en el Teatro Francisco Canaro (mayo). Aquel programa estaba organizado en dos partes y combinaba números musicales junto a dos piezas (*La bella y la bestia* y *Caperucita en el Lejano Oeste*), enmarcadas por una *Introducción musical*, a modo de apertura, y un *Gran Final Musical con Moderata Cantábile*, y desplegaba más de cincuenta marionetas, todas ellas -al igual que en sus propuestas previas- manipuladas por Casais y Koncke, quienes además se encargaron de las voces, los textos y las escenografías.

Si bien repetían números incluidos en espectáculos anteriores (*Moderata Cantábile*), en esta oportunidad se incorporaban otros que recordaban a los de las compañías internacionales: números circenses como *El Payaso trompetista* y *Las focas mellizas*; musicales como *Malambo* y *Baile de los morenos*; y uno fantástico o exótico, que aportaba el elemento inesperado -las variedades buscaban sorprender al público, mostrar “algo nunca visto” (González Velasco, 2012)- titulado *Espantapájaros*, en el cual el muñeco se desarticulaba totalmente, y movía cada uno de los miembros y la cabeza en forma individual, pero siempre siguiendo el ritmo de la música para finalmente volver a su disposición original, lo cual exigía “un gran dominio de los hilos que mueven el títere” (SD, 1964).

Las críticas de este espectáculo hicieron hincapié en “la perfección de los títeres” y destacaron el virtuosismo de la manipulación, así como en “la buena coordinación de música y voces para lograr los distintos efectos” y lo acertado de los textos, “en los cuales el diálogo contempla las diversas motivaciones de la psicología infantil”, elementos que terminaban por explicar “con amplitud” que la puesta de LTH haya sido destacada en el festival infantil (SD, 1964).

...oficiales

En abril de 1965, la compañía realizó funciones en la Sala Lugones del Teatro San Martín. Esta serie de presentaciones replicó en una breve temporada, en el mes de octubre, en el Teatro La Comedia de Rosario, también perteneciente a la órbita oficial. Desde la inauguración del nuevo (actual) edificio, el Teatro San Martín contempló en su programación espectáculos con títeres y se convirtió en un espacio donde proyectar un trabajo estable con muñecos. En la serie de propuestas que desfilaron por la sala entre 1960 y 1977, es decir, desde la inauguración hasta la conformación efectiva de un elenco de titiriteros dependiente de la institución y, consecuentemente, de un espacio de formación (ambos encabezados por Ariel Bufano), además de LTH, encontramos a Mane Bernardo y Sarah Bianchi, a Elba Fábregas junto a compañías internacionales (Girotti, 2018). Pero también las marionetas habían tenido lugar en el viejo Teatro Municipal: los ya mencionados Piccoli de Podrecca realizaron allí varias funciones durante 1946, finalizando la temporada de aquel año con la participación en el festival infantil para hijos de obreros organizado por Eva Perón (SD, 1946).

Al igual que en las puestas anteriores, Casais y Koncke mantuvieron la sucesión de números breves, cómicos y musicales, sin relación argumental entre ellos y el programa de mano utilizaba un estilo lúdico, pensado para lectores/espectadores infantiles similar al utilizado en *Marioneta Pizpireta* pero con un carácter más descriptivo en cuanto a la presentación de los actos y más narrativo en el modo de hilvanar los distintos momentos del espectáculo. Así, la descripción argumental de cada número recuperaba su componente humorístico: la primera parte, incluía la obra “La Princesa que no sabía llorar (ni reír) (ni sonreír) y de lo que le pasó” y finalizaba con el pedido de “más música. Pero esta vez que sea argentina”, y, en la segunda, se presentaba “una obrita en dos actitos en la que trabajan dos chanchitos” titulada “Se remata la lámpara de Aladino (Aladino ya murió pero la lámpara maravillosa anda por ahí...)” (Programa de mano *Los Títeres de Horacio*, 1965).

La propuesta también proponía un diálogo con sus otros espectáculos. Por ejemplo, *Moderata Cantábile*, número usualmente utilizado como final, funcionaba aquí como apertura y, además, incorporaba, “entre otras novedades”, el riego de una planta de albahaca y un hipopótamo cantante. Para indicar el intervalo, se recurría a un tono didáctico (semejante al utilizado en *Marioneta Pizpireta* para las publicidades) a través del cual se enseñaba a niñas y niños asistentes el oficio de público con frases como “los papás podrán fumar un cigarrillo y los chicos comer una golosina, mientras comentan lo que vieron y se preparan para lo que verán” (Programa de mano *Los Títeres de Horacio*, 1965).

...independientes

A lo largo de cuatro meses, entre junio y octubre de 1961, LTH realizaron funciones en la sala del grupo independiente Centro de Estudios y Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho (en adelante, Fray Mocho), que

había comenzado sus actividades en la década del 50 y que, a partir de 1956, contó con una sala propia ubicada en la calle Cangallo 1522 (actual Tte. Gral. Juan Domingo Perón). A diferencia de las salas hasta aquí mencionadas, la de Fray Mocho funcionaba como centro cultural al solapar distintas actividades. En ese sentido, la temporada de LTH en aquel espacio se insertó en una serie de experiencias para la audiencia infantil (no todas con muñecos) producidas por la misma institución, la cual se había propuesto ofrecer espectáculos para este público de forma permanente y continua a partir de la adquisición de su sala.

La primera experiencia había quedado en manos de alumnos de la escuela, quienes formaron un elenco de teatro infantil y estrenaron *El príncipe de los pájaros* de Agustín Malfatti en 1956. En simultáneo al final de estas presentaciones, en 1957, comenzó a dictarse un curso sobre manejo y construcción de muñecos⁶, destinado tanto a integrantes como a personas ajenas a la institución. Con ello, se intentaba formar un elenco propio que, trabajando luego en forma estable, pudiera integrarse a los espectáculos realizados en los barrios, brindando funciones para niñas y niños, objetivo que se concretó finalmente en 1958. Además de este curso, comenzó un ciclo de funciones de títeres los sábados y domingos en el horario de *matinée* a cargo de *Los Títeres de Ludovico*, grupo integrado por Luis Mathé y Nory Quiñones. Si agregamos a estas experiencias los lazos construidos con La Pareja, agrupación conformada por los hermanos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro, especialmente durante la gira nacional realizada por Fray Mocho (Britos, 2013), se observa que esta institución independiente mantuvo vínculos fluidos con el mundo de los títeres.

En cuanto a la temporada de LTH, hasta el momento no hemos dado con registros del programa brindado en aquella institución, a excepción de las carteleras de espectáculos de distintos medios gráficos, las cuales presentan descripciones como “Cuentos, variedades por Los Títeres de Horacio, marionetas de actuación internacional” (*La Prensa*). Las características allí volcadas coinciden con las reseñas de otros de sus espectáculos, como la inclusión de cuentos y números similares a los del teatro de variedades que hemos rescatado.

Junto a aquellos elementos, se enfatizaba además la cualidad internacional de LTH. Así, en las notas que anunciaban el comienzo y el final de la temporada en Fray Mocho, se destacaban las “temporadas en Uruguay y Brasil” (SD, 1961b) o se recordaba que esta era “su primer temporada en nuestra capital después de actuaciones en Río de Janeiro, San Pablo y Montevideo” (SD, 1961c).

LTH desfilan por la(s) pantalla(s)

A finales de la década del 60, LTH se harían presentes también en las salas de cine. En 1968, se estrenó *La novela de un joven pobre* (1968), adaptación de la novela de Octave Feuillet, dirigida por Enrique Cahen Salaberry, en la cual la compañía tuvo una participación secundaria. La presencia de muñecos, tanto en el cine como en la televisión, no era extraña en aquellos años. Ya en 1946, se había estrenado *Donde mueren las palabras*, película dirigida por Hugo Fregonese y pro-

tagonizada por Enrique Muñío, en la cual participaron Los Piccoli y, en 1959, se había estrenado *Gringalet*, con dirección de Rubén Cavallotti y protagonizada por Graciela Borges y Walter Vidarte, en la cual Mane Bernardo y Sarah Bianchi se habían ocupado de manipular las marionetas.

En el filme de Cahen Salaberry, un joven adinerado que pierde la herencia paterna se ve obligado a trabajar como mayordomo para sostener a su hermana pequeña y termina por enamorarse de la nieta de su jefe. Transcurrido aproximadamente un tercio de la película, el joven recuerda, a través de un flashback motivado por la fotografía de su hermana, una salida al teatro y vemos a ambos personajes asistir a una función de títeres realizada por LTH. El argumento de la obra, en línea con los espectáculos de la compañía, es una suerte de reescritura del cuento de Hansel y Gretel. Juan y Juana son dos hermanos “buenos, simpáticos y obedientes” que viven en un bosque y jamás se han separado. El guardabosques le pide a Juan que lo acompañe a buscar leña y, ante la preocupación de su hermana, este último promete volver temprano. Sin embargo, una bruja decide impedir que regrese en el horario prometido. Para ello, irá tentando al niño con distintos trucos como un helado, un teatro de títeres “embrujado” y globos. El pequeño logra esquivar todas estas trampas y regresar con su hermana, que lo espera impaciente.

La escena, de aproximadamente cinco minutos de duración, comienza con un plano de los dos títeres en un sube y baja en el que coinciden la embocadura del retablo y el borde de la pantalla superponiendo y confundiendo la expectación cinematográfica con la teatral y esquivando con ello el simple registro audiovisual de una puesta teatral. Mientras, una voz en off (se trata en realidad de dos voces masculinas que se irán intercalando) presenta a los personajes y repone algunas partes de la historia. A través de un *zoom out*, aquella imagen inicial se abre para mostrar la totalidad del escenario, dando cuenta de que la acción se desarrolla en un teatro y desarmando la superposición expectación cinematográfica/teatral, juego que solo se repetirá al final de la escena. A lo largo de esta, la narración irá utilizando diferentes tamaños de plano, movimientos de cámara y puntos de vista, borrando con ello cualquier indicio de que lo que vemos sea la filmación de una obra de teatro. Con esto se enfatiza la percepción inicial, aquella que superponía ambas instancias de expectación. Las imágenes de lo que sucede en el retablo se intercalan con otras del público. Así, a los planos de la obra se le irán oponiendo contraplanos del público en los que vemos a los dos hermanos (de carne y hueso), junto a más niñas, niños y sus acompañantes, disfrutando del espectáculo. Aquel *zoom out* inicial nos permite entrever (en la oscuridad de la sala) las cabezas de algunas personas de la audiencia ubicadas de espaldas a la cámara, sugiriendo con ello la disposición espacial. Inmediatamente, un plano medio nos muestra al protagonista y a su hermana sentados en la platea y mirando atentamente lo que sucede en el retablo. Finalmente, una de las voces en off da fin a la obra diciendo que “Juan y Juana fueron felices y comieron perdices... pero muchas perdices” mientras se repite el procedimiento

inaugural: vemos a los personajes en el sube y baja y un *zoom out* abre el plano para mostrar la totalidad del escenario, recordándonos que la acción se desarrolla en un teatro y volviendo a desarmar la superposición de la expectación cinematográfica y teatral.

En este fragmento aparecen algunos de los elementos presentes en las propuestas de LTH que hemos ido destacando: el trabajo con cuentos tradicionales, cuya rescritura incorporaba algunos matices cómicos, las rimas y juegos de palabras y la elección del público infantil como principal destinatario.

En cuanto a las participaciones televisivas, poco se ha podido reconstruir, sin embargo, tal como sucediera con la pantalla grande, la de LTH no sería la única experiencia. Aunque, en Argentina, la primera emisión pública realizada por Canal 7 tuvo lugar el 17 de octubre de 1951, fue recién en los años 60 cuando la televisión comenzó a configurarse como un verdadero medio de comunicación de masas. En esta transformación, distintas compañías de títeres desfilaron por los programas de televisión: en 1954, Mane Bernardo y Sarah Bianchi comenzaron a trabajar en el noticiero conducido por Carlos D'Agostino con distintos personajes⁸ y en el verano de 1957, el *Tiriteatro de las Malas Artes*, retablo integrado por Sergio De Cecco, realizó un ciclo. Si bien LTH no protagonizaron ningún ciclo ni trabajaron de forma estable en algún programa, se presentaron en programas como *El Show del mediodía* conducido por Héctor Coire en 1962.

Podemos intuir que, tal como sucedía décadas atrás, el cine y ahora la televisión ayudaron reforzar la actividad del teatro (Dubatti, 2012), especialmente -aunque no de manera exclusiva- aquellas propuestas vinculadas a espacios empresariales, favoreciendo a los actores (o títeres) al darles una mayor visibilidad e irradiación.

Palabras finales

En el periodo que se extiende entre las décadas del 40 y el 60, compañías internacionales de marionetas como el Teatro dei Piccoli y el Petit Theatre de París, entre otras, formaron parte de la cartelera teatral porteña con propuestas escénicas predominantemente musicales, de gran despliegue técnico y cuya estructura se asemejaba a los espectáculos de variedades, organizada en dos o más partes y números breves. Aunque la marioneta no fue una de las técnicas más extendidas en Argentina, es posible tropezar con algunos casos que alcanzaron cierta relevancia nacional e internacional en aquellos, tal es el caso de *Los Títeres de Horacio*, compañía fundada por el argentino Horacio Casais y el uruguayo Herman Koncke. Durante sus primeros años de trabajo, estos artistas desfilaron por salas teatrales empresariales, oficiales e independientes y también por salas de cine.

En sus propuestas, LTH utilizaron recursos similares a las compañías foráneas, especialmente aquellos procedimientos que hermanaban los espectáculos de marionetas a los del teatro de variedades al incorporar números breves (circenses, musicales, exóticos o acrobáticos) sin relación argumental entre ellos. Pero a diferencia de aquellas, la compañía rioplatense se dirigió exclusiva y explícitamente al público infantil, utilizando como materiales cuentos tradicionales infantiles e incluyen-

do, al no tener el idioma como obstáculo, interesantes juegos de palabras y rimas tanto en los diálogos como en el modo de presentar sus espectáculos y apelando a un tono familiar y cómplice. Esto no solo podía verse en sus presentaciones teatrales, sino también en sus participaciones en los distintos medios audiovisuales. De este modo, LTH lograron construir un vínculo cercano con el público local.

Bibliografía

- Cipolla, A. y G. Moretti (2011). *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*. Pisa: Titivillus.
- Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- Curti, S. e I. Lucari (2000). *I Quaderni del Teatro Vol. Nro. 69: I Piccoli di Podrecca*. Trieste.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos
- Britos, M. (2013). *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. La Plata: Consejo Provincial de Teatro Independiente.
- Fos, C. (2014). *El viejo municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Nueva Generación
- Girotti, B. (2014). "Elementos del teatro de variedades en un teatro de títeres: los Piccoli de
- González Velasco, Carolina (2012), *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Podrecca" en *telondefondo*, nro. 19, Julio 2014: pp. 108-115.
- (2018). "Muñecos en el circuito oficial. Un recorrido por las experiencias titiritescas en el teatro San Martín (1960-1976)" en *Actas X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Crítica e Investigación Teatral*. Buenos Aires: Ediciones AINCRIT. pp: 106-113.
- (2019). "Mover los hilos: compañías de marionetas en Buenos Aires (1940-1960)" en *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Crítica e Investigación Teatral*. Buenos Aires: Ediciones AINCRIT. pp: 77-85.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de Teatro: ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI
- McCormick, J. (2014). "Music-hall, variétés et vaudeville" en Foulc, T. y H. Jurkowski (comp.) *Encyclopédie mondiale des Arts de la marionnette*. Paris: L'entretemps-Union Internationale de la Marionnette.
- Obarrio, E. (1998). *Teatro Fray Mocho 1950-1962, Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Prestigiacomo, R. (1995). *En busca de la Revista Perdida. Entre monologuistas y bataclanas*. Buenos Aires: Colihue.
- SD (1946). "A hijos de obreros ofrece una función" en *El Líder*, 28.12.1946

- (1961a). "Irá al Uruguay un teatro de títeres" en *La Prensa*, 9.03.1961
- (1961b). "Teatro de títeres en el Fray Mocho" en *La Prensa*, 12.06.1961
- (1961c). "Termina los Títeres de Horacio en el Fray Mocho" en *La Prensa*, 8.10.1961
- (1964). "Los títeres de Horacio. Magia y pureza" en *Clarín*, 15.04.1964
- Sosa Cordero, O. (1999). *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- (2009). "Italianos en la Argentina. Los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino", en AA. VV. *Temas de patrimonio cultural N° 25: Buenos Aires italiana*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Bs. As.

Abstract: In the mid-1950s, Horacio Casais and Herman Koncke created the puppet company "Los títeres de Horacio". This pair of artists performed in venues in the city of Buenos Aires such as the Regina Theater, the Astral Theater, Fray Mocho and the

San Martín Theater, and they held seasons in Mar del Plata. However, their works were not cut to theatrical spaces, but they participated in different television programs and acted in movies. In this work we will review some of the experiences of these artists.

Keywords: Puppets - marionettes - theatre - cinema

Resumo: Em meados da década de 1950, Horacio Casais e Herman Koncke criaram a empresa de marionetes "Los títeres de Horacio". Este par de artistas se a presentou em locais da cidade de Buenos Aires, como o Teatro Regina, o Teatro Astral, Fray Mocho e o Teatro San Martín, e realizou temporadas em Mar del Plata. No entanto, seus trabalhos não foram cortados em espaços teatrais, mas eles participaram de diferentes programas de televisão e atuaram no cinema. Neste trabalho, revisaremos algumas das experiências desses artistas.

Palavras chave: Bonedécada - fantoches - auditório - cinema

(*) **Betina Girotti.** Licenciada y Profesora en Artes y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (UBA) con beca CONICET. Es docente en Semiología (UBA XXI) y Literatura en las Artes Combinadas II (FFyL-UBA).

Sonido escénico. Consideraciones acerca del fenómeno sonoro en el marco de las artes escénicas surgidas de la experiencia del Laboratorio de Sonido Escénico

Malena Graciosi (*)

Resumen: El presente trabajo da cuenta de la actividad del *Laboratorio de Sonido Escénico*, espacio de investigación que aborda los procedimientos sonoros y musicales específicos de las artes escénicas, con el objeto de promover el estudio formal y la enseñanza sistematizada de un arte y oficio naturalmente propio del hecho teatral, del cual se conocen escasos estudios y abordajes teóricos específicos.

Palabras clave: Teatro – sonido - diseño de imagen y sonido - puesta en escena - teoría del sonido

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 187]

Introducción

Desde el año 2014 a la fecha se han llevado a cabo una serie de actividades, encuentros y estudios bajo el nombre de *Laboratorio de Sonido Escénico* (en adelante LSE) con la coordinación de quien escribe este trabajo. Este laboratorio de práctica, exploración e investigación propone el abordaje de procedimientos sonoros y musicales específicos de las artes escénicas, con el objeto de promover el estudio formal y la enseñanza sistematizada de un arte y oficio naturalmente propio del hecho teatral, que carece de estudios y abordajes teóricos con énfasis en sus características específicas como disciplina autónoma. De estas actividades surge a su vez el sitio

web sonidoescénico.com en el que se vuelcan periódicamente y por escrito las diferentes conclusiones a las que se arriba con cada nueva experiencia.

El LSE se sostiene en la premisa de que la reflexión e investigación acerca del sonido y la música en el marco de las artes escénicas es una práctica que exige un espacio específico. Pero esta necesidad concreta encuentra una dificultad rotunda en la práctica teatral dado que los temas posibles son muchos, las relaciones entre los diversos conceptos son múltiples y los tiempos de montaje y producción teatral actuales son usualmente muy reducidos como para permitir una instancia exploratoria que vaya más allá de las necesidades puntuales de cada puesta.