



La tarea de dirección en los proyectos de modernización del teatro de títeres en Argentina. Reflexiones de Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña

Bettina Girotti*

A lo largo del siglo XX, el teatro de títeres experimentó una importante serie de transformaciones: en occidente, aquella imagen tradicional ligada al trabajo en solitario e itinerante, generalmente en espacios públicos y abiertos, y condensada en una concepción del titiritero como “hombre-orquesta”, comenzaba a perder exclusividad entre las formas reconocidas de hacer títeres. La aparición de grupos y compañías, cada vez más frecuente, el trabajo estable en salas teatrales y, con ello, la necesidad de atender a las necesidades y exigencias de puestas en escena con un mayor despliegue, obligaron a pensar en la dirección como una tarea central en los espectáculos con muñecos.

En el campo teatral porteño, la dirección como una tarea específica en el teatro de títeres comenzó a hacerse evidente en los proyectos de modernización que empezaron a gestarse a partir de los años 40. Siguiendo a Henryk Jurkowski (2013), estos proyectos introdujeron transformaciones que se caracterizaron por la creación de nuevas formas, la heterogeneidad y la yuxtaposición, complejizando este tipo de teatro a la vez que resaltaban aquello que tenía de esencial, la relación entre el objeto títere y quien lo manipula. Como correlato de aquellas investigaciones escénicas, esos proyectos de modernización fueron acompañados por reflexiones teóricas en las que intentaron no solo explicar (y justificar) las innovaciones introducidas, sino también legitimar a los espectáculos con títeres como una forma particular de hacer teatro.

En el presente trabajo, intentaremos recuperar las reflexiones de dos artistas cuyas exploraciones estéticas y teóricas se insertaron en esta tendencia renovadora del teatro de títeres: Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña, exponentes de la primera generación de artistas locales (Caamaño, 1996). En sus trayectorias, se solaparon espectáculos de títeres (en los que desempeñaron tareas de escritura, realización de muñecos, manipulación

* CONICET/UBA
bettina.girotti@gmail.com

y, claro está, dirección) con teatro de actores, donde se ocuparon de la escritura, la adaptación y la dirección. Nos interesa comenzar a trazar una relación entre el rol de dirección en el teatro de muñecos, con su concepción moderna y con los distintos intentos de reivindicar su condición teatral y su legitimidad entre las artes. Asimismo, la concepción del títere como forma específica de teatro condujo la atención hacia la labor de puesta en escena. De allí que en la serie de libros publicados a partir de los años 40, que se propuso entre sus objetivos legitimar al títere como forma teatral, hayan sido volcadas algunas consideraciones acerca del montaje de espectáculos. Por esta razón, además de las reflexiones y experiencias personales de Aucña y Bernardo, núcleo de este trabajo, recuperaremos algunas de estas publicaciones a modo de antecedente.

¿Un antecedente directo?

Algunas de las primeras referencias locales a la puesta en escena en el teatro de títeres aparecen en la década del 40, en publicaciones escritas por exponentes de la llamada “primera generación de dramaturgos de teatro de títeres” como María del Carmen Schell, Alfredo Bagalio y Javier Villafañe (Caamaño, 1996). Aunque las consideraciones allí volcadas no se concentraban en la dirección, llamaban la atención sobre algunas cuestiones que se debían atender de cara a un montaje, junto con consejos o sugerencias. Entendemos que la aparición de la puesta en escena como construcción y discurso es inseparable de la aparición de la figura del director escénico como responsable de ese discurso (Pavis, 1998), de allí que en este trabajo aquellas publicaciones adquieran el carácter de antecedente.

Además del objetivo de introducir al títere como un arte legítimo, estos escritos presentan una estructura común: se organizan en apartados similares (cuya extensión depende del formato del trabajo y de su público ideal) y dos partes bien diferenciadas, una teórica y otra práctica. La primera incluye una sección sobre la historia de los títeres y otra que atiende a la etimología. La parte práctica, que es la que aquí nos interesa, se compone de una sección dedicada a la confección de títeres y retablos –más o menos detallado según la extensión del trabajo–; y finalmente otra sección en la que se incluyen una o más obras para ser representadas siguiendo las explicaciones antes expuestas.

En 1947, María del Carmen Schell publicaba *Títeres, sombras y marionetas*. Guiada por el fin práctico de solucionar cualquier obstáculo que pudiera presentarse en el montaje de las representaciones de cualquiera de las tres formas indicadas, Schell incluía aquí instrucciones para la construcción de títeres y retablos, así como también piezas para representar: *El hijo de la Paula* de Álvaro Yunque, *El Príncipe Valiente*, de Joaquín Gómez Bas y dos adaptaciones de la propia Schell, una para niños de *El Retablo de Maese Pedro* y otra titulada *Natividad*. Con ello, quedaban cubiertos, según la autora, todos los elementos que componen una función de títeres, como la música, la selección y desarrollo del programa, la construcción de escenarios y sus decorados, la iluminación y los efectos especiales.

Uno de los pioneros en la utilización de los títeres en la educación fue Alfredo Bagalio. Su propuesta pedagógica quedó plasmada en el libro *El Teatro de Títeres en la Escuela*, publicado en 1944 y reeditado en varias oportunidades. Aquí, tomando como base el Teatro de Títeres Trapisonada, fundado por él y que funcionaba en una escuela del barrio de Mataderos, insistía en el protagonismo del niño al proponer que el teatro de muñecos en el ámbito escolar debía ser una labor a realizarse con proyectos y manos infantiles. Empapado de un espíritu práctico, para concretar estas experiencias, exponía criterios para la selección de los alumnos que oficiaran de titiriteros, como la dicción o la buena memoria, y elegía de entre los múltiples procedimientos para la confección de títeres, escenarios y decorados, aquellos que resultaran más fáciles y dieran mejores resultados. Este libro tiene como correlato, la siguiente publicación de Bagalio, *Títeres en casa*, editado por la misma editorial, Kapelusz, en 1949. A diferencia de su trabajo anterior, dirigido a los docentes para el trabajo en la escuela, los destinatarios en esta oportunidad serían los niños y sus padres que officiarían como “guías”, razón por la cual insistía en el hecho de que las explicaciones eran “completamente objetivas y graduales”, además de sumamente detalladas, describiendo el paso a paso y acompañando esas explicaciones con ilustraciones, en las cuales todas las acciones eran desarrolladas por niñas y niños. Los apartados destinados a la construcción eran similares a los incluidos en el libro anterior, aunque simplificados.

Al realizar presentaciones en plazas, teatros y escuelas Javier Villafañe tuvo la oportunidad de enseñar a niñas y niños “el viejo y sencillo arte de los títeres” lo cual hizo que, en esos casi diez años de trabajo, la cantidad de titiriteros se multiplicara. En *Los Niños y los Títeres* (1944) daba

cuenta de la existencia de numerosos teatros de títeres constituidos por manos infantiles en los que representaban sus propias obras con muñecos contruidos por ellos mismos, aportando datos de cada una de las provincias y de cada distrito escolar. Incluía, asimismo, apartados destinados a la construcción de los muñecos y los retablos, y obras que, en este caso, habían sido escritas por niñas y niños de todo el país, junto con un listado de todos aquellos teatros de títeres infantiles que pertenecían al Consejo Nacional de Educación.

En estas publicaciones, las reflexiones en torno a la dirección adquieren la forma de indicaciones y consejos para el montaje de espectáculos y se confunden muchas veces con indicaciones respecto de la construcción y realización. En una zona lindera, se ubica *Los Duendes del Bosque*, de Leonidas Barletta, “fantasía en cinco cuadros”, basada en el cuento Hansel y Gretel, publicada en 1946 por Kapelusz.

Se trata de una obra pensada para un elenco infantil, con momentos musicales o en verso, momentos en prosa y una escenificación con títeres. Barletta no perdió oportunidad de indicar de qué modo debía hacerse la puesta en escena, razón por la cual incluía un apartado dedicado a docentes a cargo de dirigir la representación. Al igual que en los trabajos antes mencionados, sus directrices incluían criterios para la selección del vestuario de los personajes –con especial hincapié en los colores a utilizar como su confección y llegando a resaltar elementos irrisorios como las costuras– y los decorados, e instrucciones para la construcción del teatro de títeres y los muñecos.

Barletta también exponía algunos lineamientos orientados a despertar el entusiasmo tanto entre niñas y niños del elenco como del público:

Hemos procurado que la ternura y la fantasía de la tradicional historieta tengan el marco de modernidad que el pequeño espectador o actor exige para no cansarse, en esta era del cine parlante. [...] un mínimo de indicaciones y aclaraciones estimularán su capacidad de creación y excitarán su iniciativa. (Barletta, 1946, p. 6)

Al mismo tiempo, transformaba al adulto al frente de la puesta en un transmisor de las premisas del movimiento teatral independiente, constituyendo esta experiencia un momento crucial en la educación en el arte teatral. Además de detallar de qué modo debían realizarse los ensayos en esta instancia previa, Barletta indicaba que

El maestro que actúe como director escénico deberá inculcar en los pequeños actores, indiferencia por el lucimiento personal y el aplauso. Sólo así el ejercicio del arte teatral deja de ser un mero pasatiempo y se convierte en un instrumento pedagógico capaz de modelar el espíritu del educando, ya como actor, ya como espectador. (Barletta, 1946, p. 8)

Al igual que los textos de Schell, Bagalio y Villafañe, las consideraciones sobre la puesta en escena de Barletta se asemejan a consejos o instrucciones para el montaje de un espectáculo. Empero, a diferencia de los primeros, aquí aparecen también elementos que desbordan las cuestiones técnicas.

Estas publicaciones no aparecieron de forma aislada sino que coincidieron con la proliferación de textos dramáticos para títeres encabezada por artistas locales desde comienzos de la década anterior. Oscar H. Caamaño (1996) vincula la emergencia de un nuevo modelo de escritura con la posibilidad de trabajar de manera estable y con un elenco más numeroso, especialmente a partir de los años 30, situaciones que relaciona con el movimiento de teatros independientes, cuyo nacimiento coincide con el origen del moderno movimiento titiritero argentino.

Esta nueva escritura para títeres implicaba el abandono –o por lo menos, el abandono de la exclusividad– del modelo sintético, breve y económico dominante, característico del teatro de títeres sin sede fija, ambulante, de pareja o solista. A este diagnóstico inicial, Caamaño agrega que el modelo de espectáculo en forma de recital de cámara –es decir, los espectáculos en sala en los que se ponen dos o tres farsas breves– evolucionó hacia una forma enmarcada de teatro de títeres que obliga a pensar el espectáculo como una unidad y no como una suma de cosas y que por ello implica una reflexión estética acerca del lenguaje.

Así, la modernización del teatro de títeres, su estatuto de forma teatral, la emergencia de un nuevo modelo de dramaturgia, la posibilidad del trabajo colectivo y estable son parte de una misma ecuación en la cual la tarea de dirección adquiere un carácter fundamental. Como adelantamos, las ideas de Acuña y Bernardo sobre la dirección en el teatro de títeres se solapan con sus consideraciones sobre el teatro (entendiendo, claro está, al títere como una forma específica del arte teatral) y con algunas reflexiones en torno a sus trayectorias personales.

¿La dirección como una tarea de experimentación?

Mane Bernardo (1913-1991) se recibió de Maestra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Profesora Superior de Grabado en la Escuela de Grabado Ernesto de la Cárcova y Profesora de Escultura en la Universidad de La Plata. El trabajo con los títeres comenzó apenas egresó de Bellas Artes, en 1934, a partir de la invitación del escenógrafo Ernesto Arancibia para realizar muñecos en “El retablo del Maese Pedro”. Entre 1944 y 1946 Bernardo organizó y dirigió el “Teatro Nacional de Títeres” (TNT) en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET). Finalizada esta experiencia, fundó junto a Sarah Bianchi el “Teatro Libre Argentino de Títeres” en 1947, que luego cambió su nombre por el de “Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi”. En paralelo a su trabajo con títeres, en 1937 Bernardo fundó la Agrupación Teatral La Cortina junto a María Rosa Oliver, Irene Lara y Alberto Valla, donde estuvo a cargo de la dirección entre 1941 y 1947. También incursionó en el campo de las letras y publicó un libro de poesía, *Tarde blanca y otros poemas* (1947, Editorial Sed).

Bernardo ejerció como directora y publicó más de una decena de libros y ensayos sobre teatro de títeres en los que se ocupó de reflexionar sobre su propia práctica. Sin embargo, sus consideraciones con respecto a la dirección como tarea específica resultan, cuando menos, esquivas y es necesario abordarlas teniendo presente su labor como directora. Durante su estadía al frente del TNT, dedicó ensayos de una fuerte impronta práctica y técnica a la dimensión plástica en el teatro de títeres. En esta serie, al igual que en las publicaciones mencionadas en el apartado anterior, las reflexiones en torno a la puesta en escena adquieren la forma de indicaciones y consejos y se confunden muchas veces con instrucciones para la construcción y realización: en el primero (1945) explicaba los lineamientos generales a la hora de la construcción de un escenario, las premisas para la elección de un repertorio variado, así como la confección de los muñecos y los decorados, exponiendo detalladamente los pasos seguidos, las medidas y hasta los tiempos de secado; el segundo (1945) estaba dedicado a la construcción “armónica” de los retablos; y en el último de estos ensayos (1946), se ocupaba del telón de fondo, los decorados y su colocación y la iluminación. Consejos y sugerencias similares se repiten en volúmenes posteriores.

Si bien es innegable la utilidad de estas indicaciones, recién encontraremos referencias a la dirección a finales de los años 50. En *Títeres de guante* (1959) Bernardo distinguía entre la labor creativa de quienes escribían obras, la de quienes las interpretaban y la de quienes dirigían. Respecto de esta última sostenía que

Al hacer el director la creación escénica de la obra, tendrá en cuenta el sinnúmero de detalles con que puede enriquecerla. En toda obra teatral se agregan siempre a la creación del autor, la del director y luego la del intérprete. Las creaciones (llamemoslas impropriadamente) secundarias, como la escenografía, luces, trajes y utilería, son también importantísimas para conservar y mantener la unidad necesaria y lógica del espectáculo. Todas estas consideraciones que son archisabidas en representación teatral, deben guardarse como preceptos adecuados en el teatro de títeres. (Bernardo, 1959, p. 37)

Estas palabras condensan varias cuestiones. Primero “el sinnúmero de detalles” a considerar por el director para enriquecer la obra, muchos de los cuales podrían estar plasmados en los consejos y sugerencias volcados en publicaciones anteriores. También insiste en la importancia de la escenografía, iluminación, vestuario y objetos para lograr la unidad del espectáculo. Bernardo se propone con estas palabras homologar los saberes ampliamente difundidos de la dirección en el caso del teatro (de actores) al teatro de títeres. Y esto es posible porque el títere es ante todo una forma teatral y el muñeco, un actor. Asimismo, en estas reflexiones se destaca el lugar de lo novedoso:

Al ser el títere actor, queda librado al que dirige el espectáculo todas las novedades y ocurrencias que pueda concebir, así como llevarlas a escena con toda libertad y fáciles recursos. El actor está en sus manos y depende directamente de su albedrío. Las pruebas se sucederán una tras otra, hasta llegar a aquella que en conciencia llene el momento adecuado para presentarla al público pulida y evolucionada en situaciones y momentos plásticos realmente teatrales. (Bernardo, 1959, p. 37)

Resuenan en términos como “novedades” y “ocurrencias” algunas de las líneas que caracterizaron la noción de “lo experimental” propuesta por esta autora; una noción que, junto a la yuxtaposición de sus trabajos como

artista visual, directora de actores y de títeres, constituye un elemento clave para pensar su poética.

La Cortina se había definido en sus estatutos como “una agrupación artística organizada para la realización de teatro experimental” (Dubatti, 2012a, p. 21). Las denominadas agrupaciones experimentales se caracterizaron por atender a “cuestiones centradas en lo artístico” (Dubatti, 2012b, p. 73), que se tradujeron en indagaciones en el terreno del diseño y la realización escenográfica, así como en la consideración de otra jerarquía para estos elementos al proponer la conjunción “plástica escénica” como una actividad separada de los “decorados” (Fukelman, 2017); una disociación que invita a pensar que “La Cortina estaba proponiendo una nueva perspectiva plástica del teatro, con una dimensión más general, que no solamente tuviera que ver con las categorías que conocemos como escenografía y vestuario, sino que las incluyera y superara” (Fukelman, 2017, p. 207). Pero también el término “experimentación” se reitera en los trabajos de esta artista sobre títeres. Tal es el caso de *Títere: magia del teatro* (1963), en el cual la autora realiza un recorrido por la historia de los títeres organizándola en tres tiempos que se superponen y conviven. El tercero, el tiempo de lo experimental, correspondería a aquellas manifestaciones en que el títere (entendido de forma amplia) se cruza con otras artes por lo que la imaginación adquiere un valor decisivo. Esta noción de experimentación fundada en el cruce con otras artes es inseparable de la concepción moderna del títere que, para Henryk Jurkowski (2013), está atravesada por la yuxtaposición de diferentes medios de expresión, es decir, se trata de una práctica marcada por la heterogeneidad.

La organización armónica de elementos heterogéneos aparecía también en relación a la conformación de un equipo de trabajo. En *Del escenario del teatro al muñeco actor* (1988), Bernardo reparaba en la organización de un grupo de artistas donde cada integrante se dedicaría a una tarea particular –escritura, interpretación, música, pintura, técnica, etc.–, pero siempre con el objetivo de montar un espectáculo de títeres, donde estos tuvieran un lugar central. Frente a este colectivo heterogéneo, la dirección se presentaba como una labor de conducción, encargada de velar por la continuidad del equipo de trabajo y por la calidad de su producción. Empero, aquella conducción comportaba dar lugar a la capacidad de creación de cada uno de los miembros del equipo, quienes no deben ver “en el

director a un patrón ni como dueño ni como modelo para copiar” (Bernardo, 1959, p. 59).

La tarea de dirección aparece entonces ligada a la unidad y coordinación de los distintos elementos que componen la puesta en escena, pero también a la innovación y experimentación propia de quien dirige, pero también la de quienes integran el equipo de trabajo.

El problema del titiritero como “hombre orquesta”

Nacido en Posadas, Misiones, Juan Enrique Acuña (1915-1988) 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 emblemática de la literatura misionera. 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. Luego, dirigió y organizó el Departamento de Títeres del Teatro IFT, antes de instalarse en Costa Rica. Acuña estuvo también vinculado al mundo teatral y ocupó puestos en diversas organizaciones de Buenos Aires: fue director artístico del Teatro La Rueda, 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. Así, al igual que en Mane Bernardo, se observa en la trayectoria de Acuña una superposición entre su labor en el mundo de los títeres y el mundo teatral; superposición que tiene como corolario el trabajo en el Teatro IFT

En “Hacer títeres”, escrito que prologaba la edición checa de algunas de sus obras (Orbis, 1964), Acuña recuperaba los caminos recorridos con sus títeres y algunas de las preocupaciones que lo habían acompañado desde 1944. Comenzaba por trazar un paralelismo con el mundo del teatro a través de la expresión “hacer teatro”, para inmediatamente resaltar las particularidades del teatro de muñecos:

Hacer títeres es una expresión semejante a la frase “hacer teatro”, que quiere decir, en términos generales, dedicarse al teatro. Sin embargo, en la Argentina, “hacer títeres” tiene un significado menos lato (amplio), más literal. Una persona que hace teatro puede ser director, actor o escenógrafo. El que hace títeres es titiritero, es decir, un individuo que, por lo gene-

ral, se ocupa él solo de todas las tareas que pueden caber en la expresión “hacer títeres”. De donde resulta que en la Argentina, que debe ser uno de los países de América del Sur donde, hoy por hoy, se hace más títeres, los que lo hacen representan la imagen clásica del titiritero. (Acuña, c. 1963, p. 1)

A aquella comparación entre los modos de hacer se adjuntaba un diagnóstico sobre el modo de producción que predominaba en el teatro de títeres local marcado por el trabajo, de un lado, itinerante e inestable, lo cual traía aparejado la imposibilidad de exploraciones técnicas, y de otro, solista, que acotaba las posibilidades de representación y el repertorio, una descripción que se acerca al antiguo modelo del que habla Caamaño. En su experiencia, aquella forma de hacer títeres se asociaba a una disconformidad con la estructura de los retablos y a la insatisfacción producida por el trabajo individual que transformaba al titiritero en hombre orquesta.

Aunque observaba diversos intentos de renovación, estos tenían un carácter espontáneo y no lograban alterar el panorama general. Frente a este escenario, el teatro independiente, aparecía como un modelo a seguir: “Deseaba que el teatro de títeres recorriera un camino parecido, quería que un nuevo contenido, otras formas y otros modos de trabajo dieran un sentido más profundo y rico a la frase ‘hacer títeres’” (Acuña, c. 1963, p. 3). Estas preocupaciones –cuya solución, durante los primeros quince años de trabajo con los títeres, revestían un carácter si se quiere utópico– encontraron en el IFT un espacio excelente para comenzar a resolverse gracias a las posibilidades técnicas y tecnológicas ofrecidas por la institución, las cuales permitieron destrabar aquellas insatisfacciones ligadas a la dimensión del retablo y la incorporación de nuevas formas de títeres y de manipulación, pero también a partir de la posibilidad de contar con un numeroso equipo de artistas y traducir aquel trabajo solistas en uno colectivo.

Hasta aquí esas insatisfacciones, preocupaciones y deseos tenían pocas posibilidades de ser llevadas a la práctica. A partir del trabajo en el IFT podemos pensar la labor de Acuña en tanto director. A esta se le agregaría a partir de 1968 el trabajo en Costa Rica al frente del Moderno Teatro de Muñecos. En este sentido, el rol de dirección en el teatro de títeres tuvo como condición de posibilidad un modo de producción ligado al trabajo estable de un equipo.

Las experiencias de casi 30 años de trabajo quedaron condensadas en *Aproximaciones al arte de los títeres* (2013). Allí, al igual que los “manuales” antes mencionados, se dedicaba primero, a recuperar y proponer un modo de abordar la historia del títere, luego a la dimensión teórica, y finalmente a la práctica. A diferencia de los trabajos anteriores Acuña interpone, entre la historia y el hacer propiamente dicho, la teoría, entendida en el sentido de reflexiones sobre la praxis condensada en preguntas como ¿qué hago? ¿por qué lo hago? ¿cómo lo hago? ¿dónde y cuándo lo hago? ¿para qué o para quién lo hago?

Como dijimos, la tarea de dirección está asociada a la concepción del títere como una forma específica del arte teatral, de allí que las menciones y comparaciones con el teatro no solo revistieran un carácter modélico, sino que colaboraran en mostrar qué es lo que el teatro de títeres, y específicamente, la tarea de dirección, tiene de particular.

Acuña proponía ciertas modificaciones terminológicas. Así, en lugar de hablar de drama, fábula, historia, guión, entre otros, prefería la expresión “idea dramática” capaz de aludir directamente al “esqueleto teatral” de la fábula, despojándola de “toda carnadura puramente literaria” (Acuña, 2013, p. 126). Asimismo, prefería la palabra “interpretación” para referir a las cuatro prácticas que interpretan la idea dramática. En ese sentido, la dirección como tarea era concebida como la interpretación artístico-ideológica de la idea dramática, primer paso en el proceso creador del hecho teatral.

Desde este enfoque, el director sería quien estructura ideológica, estética y técnicamente el espectáculo teatral. Pero no se trata de una simple tarea de coordinación de cosas y actividades dispersas, cuya única misión es la de ponerlos en orden en el escenario, sino el primer y decisivo intérprete de la idea dramática. Enumeraba entonces las tareas que llevaría adelante: interpretar al autor y su texto; organizar el equipo de artistas y técnicos que se encargan de interpretar y realizar la idea dramática; controlar y estructurar cada una de esas interpretaciones para lograr una síntesis final del espectáculo

Ahora bien, la singularidad del espectáculo de títeres y la estrecha relación que existe entre sus elementos estructurales, determinaba para Acuña una posición también especial del director en todo el proceso de la puesta en escena. De aquí surgía una diferencia notable entre el director del teatro de muñecos y el de teatro de actores, en relación al trabajo con

el texto, a las distintas facetas de la realización y, por último, en relación al trabajo de interpretación escénica. En cuanto al texto, Acuña explicaba que el director de teatro de títeres debía trabajar de manera más rigurosa, en especial desde el punto de vista técnico, dada la escasez de textos dramáticos escritos específicamente para títeres, dificultad comúnmente saldada a través de la adaptación de otros géneros literarios o de textos dramáticos para actores. La dirección en el teatro de títeres, comportaría otras aristas, tanto en el trabajo de realización, a partir de la posibilidad de plasmar en los muñecos el aspecto físico de los personajes imaginado por el director, como en el de la interpretación, dado que el trabajo actrices y actores se desdobra (manipulación y dicción).

En Acuña, la tarea de dirección en el teatro de títeres tuvo como condición un modo de producción ligado al trabajo estable de un equipo, asociado a una modernización de aquel modo de hacer títeres tradicional y condensado en la figura del titiritero como hombre orquesta. En esa nueva forma de producción, aparecían nuevas posibilidades técnicas y de interpretación, así como también la necesidad de asegurar una síntesis final del espectáculo. Asimismo, aunque el teatro de títeres fuera pensado como una forma específica del quehacer teatral, era necesario reparar en aquellas aristas particulares de la actuación con muñecos.

A modo de cierre

En el presente trabajo, intentamos recuperar algunas de las reflexiones de Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña en torno a la dirección en el teatro de títeres. Sus experiencias dialogan con una serie de escritos que atendieron al montaje de espectáculos con títeres. En estas publicaciones, que revisten un carácter de antecedentes, se volcaron consejos o sugerencias a la vez que recomendaba atender a algunas cuestiones de cara a un montaje. Estas no aparecieron de forma aislada sino que coincidieron con la proliferación de textos dramáticos para títeres encabezada por artistas locales desde comienzos de 1930, un nuevo modelo de escritura que se relaciona con la posibilidad de trabajar de manera estable y con un elenco más numeroso. Con ello, la nueva escritura para títeres implicaba el abandono de la exclusividad del modelo sintético, breve y económico dominante, característico del teatro de títeres sin sede fija, ambulante, de pareja o solista.

En Bernardo y Acuña, la concepción del títere como una forma específica de teatro, la posibilidad de un trabajo colectivo y estable, son ingredientes fundamentales no para pensar simplemente el montaje de un espectáculo, sino la tarea de puesta en escena entendida como una construcción discursiva cuya responsabilidad recae en una figura particular: el director escénico (Pavis, 1998). Así, la modernización del teatro de títeres asociada al abandono del modelo sintético, su estatuto de forma teatral, la emergencia de un nuevo modelo de dramaturgia, son parte de una misma ecuación en la cual, la tarea de dirección adquiere un carácter fundamental.

Referencias bibliográficas

- Acuña, J. E. (c. 1963). "Hacer títeres". borrador Archivo Acuña.
- Acuña, J. E. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba: Ediciones Juancito y María.
- Bagalio, A. (1944). *Teatro de títeres en la escuela*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Bagalio, A. (1949). *Títeres en casa. Los preparan los niños*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Barletta, L. (1946). *Los duendes del bosque*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Bernardo, M. (1945a). "Los títeres en nuestro Instituto". *Boletín de Estudios de Teatro*, (8), 47-52.
- Bernardo, M. (1945b). "Teatro de títeres". *Boletín de Estudios de Teatro*, (9), 87-90.
- Bernardo, M. (1946). "Escenografía para los teatros de títeres". *Boletín de Estudios de Teatro*, (12), 56-57.
- Bernardo, M. (1959). *Títere de guante*. Santa Fe: Dpto. de Extensión Universitaria UNL.
- Bernardo, M. (1962). *Títeres y niños*. Buenos Aires: Eudeba.

- Bernardo, M. (1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.
- Bernardo, M. (1977). *Teatro*. Buenos Aires: Latina.
- Bernardo, M. (1988). *Del escenario del teatro al muñeco actor*. Buenos Aires: INET
- Bernardo, M. y Bianchi, S. (1991). *Cuatro manos y dos manitos*. Buenos Aires: Ed. Tu Llave.
- Caamaño, O. (1996). "Dramaturgia para títeres en la Argentina". *Tablas* (50)
- Dubatti, J. (2012a). "Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los "Estatutos" de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)". *Anuario de Estéticas y Artes*, 4, 17-24.
- Dubatti, J. (2012b). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2017). *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668> Consultado en diciembre 2019
- Pavis, P (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Schell, M. C. (1947). *Títeres, sombras y marionetas*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.
- Villafañe, J. (1944). *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna