

- Experimental cinema in Latin America* (pp. 61-79). Oakland: University of California Press (edición bilingüe español/inglés).
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona -Buenos Aires-México: Paidós.
- Taquini, G. (2010). Del mito de Narciso al mito de Prometeo. Un diálogo informal con Narcisa Hirsch. En: Alejandra Torres (comp.). *Narcisa Hirsch. Catálogo* (pp. 35-42). Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario. Recuperado de: https://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, Princeton University Press.
- Tirri, N. (2001). Alianzas contestatarias (Ludueña, Bejo, Cozarinsky). En: Nestor Tirri (coord.). *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)* (pp. 87-100). Buenos Aires: Buenos Aires III Festival de Cine Independiente.
- Tovillas, P. (2010). *Bourdieu. Una introducción*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Quadrata.
- Wees, W. (1993). *Recycled Images. The Arts and Politics of Found Footage Films*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wolkowicz, P. (2015). Escenas del *under* porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los 60 y 70. En: Clara Garavelli y Alejandra Torres. *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino* (pp. 45-54). Buenos Aires: Librería.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton & Co.

Abstract: The approach to the history of experimental cinema and video in Argentina requires prior clarifications regarding the definitions of *experimental cinema* and *video art*. Also the proposal of a methodology to address the relationship of Argentine experimental cinema and video with its historical social contour. This essay raises a series of problems and hypotheses based on the former, as well as the possibilities of resorting to the sociology of art by Pierre Bourdieu for the latter.

Keywords: Art - cinema - history - sociology - video

Resumo: A abordagem da história do cinema e vídeo experimental na Argentina requer esclarecimentos prévios sobre as definições de cinema experimental e arte em vídeo. Também a proposta de uma metodologia para abordar a relação do cinema e vídeo experimental argentino com seu contorno social histórico. Este ensaio levanta uma série de problemas e hipóteses baseados no primeiro, bem como as possibilidades de recorrer à sociologia da arte por Pierre Bourdieu para o segundo.

Palavras chave: Arte - cinema - história - sociologia - vídeo

(*) **Pablo Gamba.** Licenciado en Periodismo y Comunicación Social (UNLP)

Muñecos en el circuito oficial: El trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de títeres (1944 – 1946)

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Bettina Girotti (*)

Resumen: Entre 1944 y 1946 funcionó en el actual Teatro Nacional Cervantes el Teatro Nacional de Títeres, coordinado por Mane Bernardo. El valor pedagógico asignado a los títeres y la necesidad de contribuir al “perfeccionamiento cultural y sensitivo del niño” -concebido como hombre del futuro- convertía esta labor en “un deber del Estado” asumido por esta institución. Durante los años de trabajo, el TNT ofreció obras para niños y para adultos así como también talleres de formación. Nos proponemos revisar esta experiencia, clave para la historia de los títeres en Argentina, atendiendo a los vínculos entre Estado y artes escénicas.

Palabras clave: Títeres – teatro – estado – política cultural - historia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 260]

Introducción

A lo largo del siglo XX, el títere transitó por distintos espacios, algunos de ellos completamente novedosos, como jugueterías, publicaciones escolares y aulas, salas teatrales, programas de radio y televisión, avisos publicitarios y películas. Al mismo tiempo que títeres y titiriteros conquistaban estos nuevos terrenos, se iría perfilando su destinatario privilegiado, aunque no ex-

clusivo: el espectador infantil. En la ciudad de Buenos Aires, no fue extraño encontrar funciones exclusivas para público adulto; sin embargo, la mayor parte de los espectáculos con títeres tuvo al espectador infantil como principal destinatario.

Entre 1944 y 1946 funcionó en el Instituto de Estudios de Teatro, con sede en el actual Teatro Cervantes, el Teatro Nacional de Títeres (TNT), coordinado por Mane

Bernardo. El valor pedagógico asignado a los títeres y la necesidad de contribuir al “perfeccionamiento cultural y sensitivo del niño” -concebido como hombre del futuro- convertía esta labor en “un deber del Estado” asumido por esta institución.

Durante sus tres años de trabajo, el TNT ofreció obras para niños y para adultos así como también talleres de formación. Nos proponemos revisar esta experiencia, clave para la historia de los títeres en Argentina, atendiendo a los vínculos entre Estado y artes escénicas.

Teatro y Estado: algunas consideraciones sobre las políticas culturales 1943-1946

En los últimos años, una serie de estudios (Zayas de Lima, 2001 y 2017; Mogliani, 2004 y 2005; Gené, 2005; Leonardi, 2009; Kriger, 2010; Fiorucci, 2011; Lucena, 2015; Cadús, 2017; entre otros) han profundizado desde distintas perspectivas los diálogos y negociaciones entre el Estado y las distintas artes en los dos primeros gobiernos de Juan D. Perón (1946-1955). Las políticas públicas desplegadas durante aquellos años tuvieron como uno de los objetivos centrales la integración social. En este sentido las medidas adoptadas en materia de cultura se propusieron incluir a aquellos sectores sociales (hasta el momento) marginados convirtiéndolos en nuevos “consumidores culturales”, por ejemplo, a través del acceso de familias obreras a la recreación y a una oferta cultural que había sido ajena.

Los vínculos entre la serie política y la serie cultural revisieron en este periodo características específicas pero no exclusivas ya que muchos de aquellos proyectos habían comenzado a implementarse durante los tres años anteriores. En el marco de las políticas culturales del primer peronismo, el teatro tuvo un lugar de relevancia gracias a su carácter pedagógico: no se trataba simplemente de una actividad recreativa sino de un canal de comunicación directa con el público, y por eso, de un medio ideal para la difusión del ideario peronista, una herramienta de alta efectividad adoptada por el aparato de propaganda del Estado (Leonardi, 2009). La política cultural teatral fue un proyecto complejo en el que intervinieron una gran cantidad de agentes, tanto de la “alta cultura” como de la cultura popular. La planificación cultural en materia teatral incluyó medidas como la organización de eventos masivos y representaciones para obreros y sus hijos (en teatros oficiales y en espacios públicos), la construcción y remodelación de edificios teatrales, la creación de elencos vocacionales a nivel nacional, la programación de un repertorio específico para las salas oficiales y la creación de experiencias teatrales educativas, entre otras. Para Yanina Leonardi (2009), muchas de estas actividades no eran novedosas, ya que existían o habían sido llevadas a cabo con anterioridad. La autora resalta la continuidad, sin olvidar que fue en el marco del proyecto de la Nueva Argentina que estas propuestas culturales se inscribieron en un proceso de sistematización y complejización que respondió a una planificación estatal.

El trabajo de Mara Glozman (2006) también abona la idea de continuidad entre las decisiones tomadas en materia cultural entre el período 1943-1946 y el período 1946-

1955. Partiendo de la idea de una intervención positiva, creativa y capaz de generar un nuevo orden de cosas, Glozman afirma que el gobierno peronista intervino las Academias científicas y culturales instaurando un nuevo modelo de funcionamiento de estas instituciones. Al considerar un periodo anterior, el gobierno de Farrell, señala que ya en este momento aparecen ya síntomas de una política estatal que considera a las Academias científicas y culturales. Hay, para la autora dos aspectos que operan discursivamente como antecedentes de los lineamientos que emergen en la legislación peronista en torno a las Academias científicas y culturales: primero, la concepción de que los intelectuales tienen una misión que cumplir en el marco de un proyecto nacional, generar una obra “precisa y patriótica que les otorgue el derecho de ser instrumentos de consejo y orientación”, y, segundo, la idea de que el ámbito cultural es materia de intervención de las políticas estatales.

Asimismo, la Comisión Nacional de Cultura (CNC) tuvo un papel fundamental ya que fue la encargada de ejecutar la política cultural oficial durante sus dos décadas de existencia (1933-1954): si bien fueron organismos como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones (creada por las autoridades del golpe militar de 1943 con el fin de coordinar y organizar la información oficial y la propaganda del gobierno) quienes organizaban los eventos, la puesta en marcha de las políticas culturales estuvo a cargo de aquella comisión. Su creación, junto con el Registro de Propiedad Intelectual, había sido establecida en 1933 a partir de la sanción de la ley 11.723, a través de la cual el Estado argentino comenzaba a perfilar nuevas modalidades de intervención en el campo cultural (Niño Amieva, 2007). Sin embargo, la CNC no entraría en actividad hasta 1935, a partir de la reglamentación que delimitó sus funciones.

La comisión estaba integrada por autoridades de distintas instituciones educativas y culturales. En el artículo 70 de la ley se establecía su creación y su conformación:

A los fines establecidos en el artículo precedente créase la Comisión Nacional de Cultura, la que deberá dictarse su propio reglamento ad-referéndum del Poder Ejecutivo, y que se compondrá de doce miembros escogidos en la siguiente forma: por el Rector de la Universidad de Buenos Aires; por el Presidente del Consejo Nacional de Educación; por el Director de la Biblioteca Nacional; por el presidente de la Academia Argentina de Letras; por el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes; por el Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; por el presidente de la Sociedad Científica Argentina; por un representante de la Sociedad de Escritores; por un representante de las sociedades de autores teatrales; por un representante de la sociedad de compositores de música popular y de cámara y por dos representantes del Congreso Nacional.

En 1936, la CNC se hizo cargo del edificio del actual Teatro Nacional Cervantes, adquirido hacía ya una década por el Estado, el cual, a partir de aquel año, se convertiría en vidriera privilegiada de las políticas culturales.

El Teatro Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Estudios Teatrales

El Teatro Cervantes levantó por primera vez su telón 5 de setiembre de 1921, fruto de un proyecto desarrollado por el matrimonio María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza que había comenzado en 1918, pero para la temporada 1925 los problemas económicos llevaron a la necesidad de rematarlo. Ante el rumor de que sería comprado por una sociedad comercial para convertirlo en casa de diversiones con cabaret, mesas de juego, cine y varieté, Enrique García Velloso (consejero de la Comisión Nacional de Bellas Artes y vicedirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación), promovió la adquisición estatal, fundamentando la necesidad de dotar al país de un teatro oficial, la Comedia Argentina (que sería sede además de los cursos escénicos del Conservatorio) y una comisión de gente del teatro y la cultura, pedido al que se sumó un movimiento de gente de teatro y periodistas.

El teatro fue finalmente subastado en 1926 y adquirido por el Estado. Diez años más tarde, el edificio pasó a manos de la CNC y se convirtió en la sede del Teatro Nacional de Comedia, y su organización y dirección fue encomendada a Antonio Cunill Cabanellas, director, actor y dramaturgo que gozaba ya de legitimidad en el campo teatral. Al igual que la CNC, el Teatro Nacional de Comedia había sido creado a través de la ley 11.723 con el objetivo de formar un elenco estable financiado por el Estado y de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. Según establecía el artículo 69 inciso "f" Teatro Oficial de Comedias Argentino, "funcionará en el local del Teatro Cervantes de la Capital Federal, de acuerdo con la reglamentación que establezca la Comisión Nacional de Cultura". En agosto de ese año, 1936, se inauguró el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) "con el objetivo de 'arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país', para lo cual el Instituto llevaría adelante una intensa labor de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional" (Mogliani, 2013: 61). El INET compartiría sede -el Teatro Cervantes- y Director General -Cunill Cabanellas- con el Teatro Nacional de Comedia.

Como dijimos, es posible observar una serie de continuidades en materia de cultura entre los años previos a la asunción de Perón como presidente y sus dos primeros mandatos. En esta línea, Leonardi sostiene Teatro Nacional de Comedia pasaría a ser un espacio recurrentemente vinculado al peronismo por distintos eventos, ya en los años previos se anticiparían algunos de los hechos que se tornarían frecuentes. Tal es el caso de las funciones teatrales y conciertos de orquestas sinfónicas para obreros, empleados y estudiantes, que se ofrecieron continuando con la práctica establecida por Perón cuando se encontraba al frente de la Secretaría de Trabajo y Previsión o las piezas seleccionadas para la temporada de 1945, pertenecientes a un repertorio nacional o hispánico, entre las que se encontraba la de un autor novel, que trataba una problemática social del momento, centrada específicamente en la explotación obrera, todos estos elementos que caracterizarían la programación del teatro durante el peronismo.

Laura Mogliani observa que entre 1941 y 1946 el teatro atravesó una época de transición entre una etapa fundacional (bajo la dirección de Cunill Cabanellas) y la siguiente, (correspondiente a la gestión del gobierno peronista), una transición en la que se mezclan rasgos característicos de la primera etapa, por la continua presencia de Alejandro Berrutti, (primero Administrador General y luego, Director-Administrador) y por la presencia, especialmente a partir de 1943, de rasgos característicos de la política cultural teatral de la gestión peronista. Aquel año, 1943, resulta un año bisagra ya que, a partir de ese momento, la política cultural estableció dos ejes que serían continuados y profundizados por la política cultural del siguiente gobierno peronista: la difusión del teatro en el medio obrero y el teatro para niños como herramienta de formación educativa.

También ese año, el INET, guiado por la preocupación de crear auditorios adictos al espectáculo teatral, organizó junto con el Consejo Nacional de Educación un concurso para que docentes de distintas escuelas asistieran a un curso dictado por Javier Villafañe, quien recuperó parte de esta experiencia en su libro *Teatro de títeres* (1943). A la actividad, asisten unos 100 docentes en el mes de septiembre. Asimismo se editan 5.000 ejemplares de Titirimundo, folleto de Villafañe donde se enseña a hacer y manejar títeres, distribuido entre los asistentes y maestros del interior; Argentores lo publica en el Boletín Oficial número 39. El ciclo se clausura con una función gratuita de títeres donde actúan 7 teatros de títeres manejados por niños. El éxito de la iniciativa hace que el INET organice la Primera Exposición Nacional de Títeres con muñecos realizados en escuelas del interior según las instrucciones de Titirimundo y con el aporte de títeres profesionales. Durante la Exposición se organiza una nueva serie de clases de Villafañe, con 500 maestros de la ciudad y del interior, según la Memoria. (Seibel, 2011:49)

En la organización de estas actividades estuvo también involucrado el Consejo Nacional de Educación. La concurrencia de maestros de las escuelas de la capital a las clases dictadas por Villafañe en el Instituto era justificada a través de "los propósitos que se persiguen al difundir el teatro de títeres [los cuales] llenan una alta finalidad educativa". A cada uno de estos encuentros, de frecuencia mensual entre los meses de agosto (9, 16 y 23) y septiembre (6, 13, 20 y 27) y de una hora de duración (de 18.30 a 19.30), asistieron sesenta docentes designados por la inspección del Consejo, encargada también de dar a conocer a quienes asistieran los temas a desarrollar. Este mismo organismo debía encargarse, a su vez, de adoptar las medidas necesarias para que estudiantes de 5° y 6° grado con las mejores calificaciones concurrieran (entre 800 a 900) a la función de títeres que programada en el Teatro Nacional de Comedia, como acto de clausura de clases. Además, se disponía la organización de visitas con los grados superiores a la exposición de títeres montada en esa misma sala (SD, 1943a)

Los encuentros semanales eran anunciados en distintos medios gráficos, indicando -además de la continuidad de este ciclo- a los docentes de qué distritos escolares les correspondía asistir (SD, 1943b; 1943c)

El INET y al Consejo Nacional de Educación contaron además con la colaboración de la Sociedad Argentina de Autores (Argentores), que además de incluir en su Boletín el folleto "Titirimundo" dispusieron de una impresión extraordinaria de 5000 ejemplares para que las escuelas del interior pudieran acceder a la publicación, que pudo distribuirse gracias al "aporte de esta institución y los consocios Luis César Amadori, Antonio Botta, O. Podal Ríos, Carlos Olivari, Germán Ziclis que se cotizaron para costear la edición"; distribución que "provocó un simpático movimiento que se reflejó en las fiestas de fin de curso en las que se anotó una novedad: cada escuela hizo una función de títeres (SD, 1944: 33).

Además de las clases prácticas, la exposición y la publicación de los cuadernillos de "Titirimundo", Villafañe dictó una conferencia titulada "El Mundo de los títeres" que fue incluida (junto con la de Vicente Martínez Cuitiño, presidente de Argentores, "Imagen de Pacheco" y la dictada por Alberto Insúa, "Discordia y Concordia de la Novela y el Teatro"), bajo el título de "Conferencias del ciclo 1943 dictadas en el Teatro Nacional de Comedia", en el número 20 de los Cuadernos de Cultura Teatral editados por el Instituto.

En este ensayo, Villafañe recorría la historia del títere, desde la Antigüedad hasta el siglo XX, resaltando lo maravilloso y complicado de un mundo tan antiguo como la humanidad: "los títeres vienen de muy lejos. Es perderse en el misterio pretender buscar su origen. Nacieron con la imaginación, y pertenecen a todos los tiempos y a todos los lugares de la tierra." (Villafañe, 1944: 71). Ese mismo año, el titiritero había publicado *Los Niños y los Títeres*, en el cual daba cuenta de la existencia de numerosos teatros de títeres constituidos por niños en los que representan sus propias obras con muñecos contruidos por ellos mismos, aportando datos de cada una de las provincias y de cada distrito escolar. La publicación incluía, asimismo, obras que habían sido escritas por niños de todo el país, junto con un listado de todos aquellos teatros de títeres manejados por niños y pertenecientes al Consejo Nacional de Educación.

Luego del éxito de estas actividades, en 1944 comenzaba a funcionar en el INET el Teatro Nacional de Títeres (TNT), que trabajaría en la institución hasta finales de 1946.

El Teatro Nacional de Títeres

En 1944, Mane Bernardo fue invitada a organizar el Teatro Nacional de Títeres. Al momento de ponerse al frente de esta experiencia, la artista (1913-1991) ya contaba con trayectoria en el campo de las bellas artes y en el campo teatral: se había recibido 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, y, en 1937, había fundado la Agrupación Teatral La Cortina junto a María Rosa Oliver, Irene Lara y Alberto Valla, encargándose de la dirección de la agrupación entre 1941 y 1947. El trabajo de Bernardo con los títeres había comenzado apenas egresó de Bellas Artes, a partir de la invitación del escenógrafo Ernesto Arancibia (más tarde, director de cine) a formar parte de su grupo titiritero, conformado por escritores y pintores como Jorge Larco (maestro de Mane), José Bonomi, José Luis Lanu-

za, Ricardo Bernárdez, José de Larrocha, Alberto Morera y otros artistas más. La artista se sumó al grupo y realizó funciones en los estudios de los pintores y escritores.

El comienzo de su labor frente al TNT era anunciado por la dirección del Instituto en su Boletín como un hito:

En 1944 correspondió a una artista que se viene singularizando por su eficaz acción en el "metteur" escénico, el encargo del Instituto de organizar el curso de títeres para universitarios, artistas y gente de letras. Mane Bernardo al frente de un equipo que reveló el poder de su vocación, trabajó durante tres meses en el local especialmente habilitado dentro del Instituto para montar un espectáculo de excepcional alcurnia artística. Títeres, vestidos, decorados, teatro, grabaciones, equipo sonoro, todo en fin, se hizo expresamente y el Teatro Nacional de Títeres ofreció su primera función en nuestro local con un éxito sin precedente (N. de la D. en Bernardo, 1945a: 47).

Luego de meses de trabajo, el 4 de diciembre de 1944 el grupo realizó su primera presentación en la sala del Instituto con un programa clásico español compuesto por tres obras, representadas las todas con la técnica de guante: un coloquio de Lope de Rueda, *Prendas de amor*; seguido de *Entremés famoso de las brujas de Agustín Moreto* y, por último, *Bayle de amor y desdén de Agustín de Salazar y Torres*. Para la selección del repertorio, se tuvo en cuenta que las obras fueran breves y para títeres (o que pudieran adaptarse).

Si bien se optó por una misma técnica para las tres piezas -guante-, en cada una se trabajó con un procedimiento particular. Así, luego de estudiarlas y transcribirlas en sus "valores plásticos", se confeccionaron bocetos de las cabezas, trajes y decoraciones. Para la obra de Lope de Rueda, las cabezas y manos se realizaron en madera tallada y se eligieron tonos suaves y para la música, se adaptaron dos romances pastoriles del siglo XVI, mientras que para la de Moreto, se optó por "creaciones más exóticas y atrevidas", con trajes coloridos y "líneas absurdas" para el decorado, conjuntamente con cambios de luces de color y música sacada del *Matachín de Gerau*, del mismo siglo XVII, en que fue escrita la obra, y los actores desfiguraron sus voces en tono falsete o bajo; lo mismo con el movimiento de los muñecos, apresurando en algunas partes y en otras haciendo pausas de expectativa y las cabezas fueron modeladas en papel maché sobre una base de mate y para la tercera obra, se realizaron muñecos "apuestos; tanto en la vestimenta como en la cara y peinados", se propuso un movimiento de escena, lento, pausado, y las cabezas fueron modeladas primeramente en plastilina, la música fue adaptada de la *Españoleta* de Gaspar Sanz, del siglo XVIII y parte de los parlamentos se cantaron con la misma música (Bernardo, 1945a: 48-49).

El TNT volvió a realizar funciones en el edificio de Córdoba y Libertad entre el 26 de noviembre y el 3 de diciembre de 1945. En esta oportunidad el programa también constó de tres obras: anónima francesa de 1400 versionada por Sarah Bianchi, *La farsa del pastel y la torta*; la farsa napolitana *El vendedor de pollos*, traducida por Mario Petriella; y un sainete del siglo XVIII de

don Ramón de la Cruz, La maja majada. El trabajo se dividió en dos equipos, uno de plásticos, que se encargó de la confección de muñecos y decorados (integrado por Sarah Bianchi, Berta Duverges, AnnyWarnes y Julio Ortiz del Morante) y otro de actores conformado por componentes de La Cortina (recordemos que entre 1941 y 1947 Bernardo estuvo a cargo de la dirección de aquella agrupación). La Cortina, en comparación con otros grupos del movimiento independiente, fue uno de los pocos que contempló el vínculo con el Estado abiertamente, admitiendo la necesidad de las entidades gubernamentales y -aún con distancias ideológicas- estando dispuesto a negociar con estas (Fukelman, 2017). En el programa de mano de aquel espectáculo se explicaban la concepción del títere de la agrupación, así como sus objetivos y su forma de trabajo:

Llevar al títere un poco fuera de su alcance habitual y al mismo tiempo mantenerlo dentro de su cauce, es lo que en principio se deseó hacer con esta experiencia. Las posibilidades del títere son tan enormes dentro del campo del verdadero y auténtico teatro, que esperamos iniciar con esta representación una serie de locuras y atrevimientos más, para llenar la imaginación del espectador.

El desarrollo del programa se planteó en principio con la selección de las obras y el análisis plástico de las mismas, realizando todos los muñecos: cabezas, manos y trajes, así como sus decorados, sobre bocetos previos. Cada una de las obras guarda así unidad de acuerdo a su época y a lo que según interpretación, ha querido expresarse, como así también las adaptaciones musicales (Programa de mano, ctdo en SD, 1945: 247)

A las ocho funciones iniciales, realizadas en la sala del Museo Nacional del Teatro, se sumaron otras dos en ese mismo lugar con la reposición del programa del teatro clásico español presentado un año antes. Además, se ofrecieron un espectáculo en la Sociedad Científica Argentina y otro en el Instituto Francés de Estudios Superiores y“(la faz cultural y educativa cumpliose también con mucho interés dándose funciones en la escuela “Presidente Quintana”, en el “Hogar el Alba” y en el Hospital de Niños” (SD, 1945: 244).

De este modo, ya en su segundo año de trabajo, el grupo contaba con seis obras del repertorio universal montadas íntegras y listas para ser representadas en cualquier momento, 41 muñecos completos, 7 decorados, la utilería de cada obra y la música correspondiente. Terminada la temporada 1945, todo ese material se expuso en la sala del Museo Nacional del Teatro desde el 10 al 14 de diciembre de ese año.

En el balance de ese año, publicado en el Boletín del INET, se adelantaba la confección de un plan de programas completamente nuevos para el año próximo con el fin de dar un impulso mayor al TNT, al cual catalogaba de “tan interesante y necesario para conservar los valores netos del verdadero teatro” (SD, 1945: 244). También se explicaba que su objetivo era desarrollar un plan de funciones en aquellas instituciones culturales, asilos y hospitales que lo solicitaran, para contribuir a la educación artística inicial del niño.

La temporada 1946 estuvo marcada por sucesivos cambios de autoridades en el Instituto: en el mes de marzo murió su director, José A. Saldías y Alejandro Berruti asumió como director interino, seguido de Edmundo Guibourg, quien dirigió algunos números de las publicaciones y renunció en julio; en agosto asumió como interventor interino Rodolfo Lestrade y, finalmente, en noviembre, fue designado Juan Oscar Ponferrada.

A diferencia de las dos temporadas anteriores, el programa de ese año incluyó obras para público infantil: el TNT presentó en el Museo de Teatro cinco funciones, tres en octubre y dos en noviembre (estas últimas para público infantil). A las obras anteriores se agregaban dos piezas de Mané Bernardo, El encanto del bosque y Aventuras de Pitirí y El gigante tragavientos, y otra anónima francesa, Andanzas de Renard y su pariente Chantecler, traducida y adaptada por Nora Bianber Masa, seudónimo utilizado por Mané Bernardo. Para la confección del repertorio se consideraron entonces, no solo la variedad sino que las piezas seleccionadas pudieran ser comprensibles, “accesibles a la mentalidad e imaginación de los niños” (SD, 1946: 163) a la vez que tuviesen un carácter pedagógico y moralizador. Con ello se sumaban a las “piezas de indiscutible valor literario representadas únicamente antes personas mayores” (SD, 1946: 164), montadas en 1944 y 1945, otras más de acuerdo con los gustos y conocimientos de niñas y niños. Esta actividad, además de reseñada en la publicación del organismo, era plasmada en la Memoria de la CNC correspondiente al año 1946.

En una suerte de biografía artística escrita a cuatro manos Bernardo, junto a quien se convertiría en su compañera, Sarah Bianchi, narraban el desenlace de esta experiencia:

Tres años seguidos de actividad en el Teatro Nacional de Títeres, éxito de público, de crítica y conformidad de autoridades oficiales correspondientes al área cultural, hacían creer que la labor tendría continuidad.

Lo lógico era ya pensar, terminadas las presentaciones públicas en 1946, en los planes para el año próximo, repertorio, tipo de espectáculos, lugares donde se llevarían las funciones para que el teatro pudiera cumplir una eficiente trayectoria no solo circunscripta a la sala del Teatro Cervantes. La idea dominante era visitar escuelas, hospitales, hacer funciones al aire libre en plazas y parques, de tal modo que aunque el repertorio de la época, especialmente para niños, era escaso, se pudiera ir incorporando el títere a la educación e introducirlo en la escuela como elemento recreativo estable (...)

Estos eran los planes futuros a los que se sumaban las exquisiteces de siempre pensadas para el público adulto (1991: 35)

Una de las obras planeadas para la temporada siguiente era Combate de Tancredo y Clorinda, escena de la obra de Torcuato Tasso, Jerusalem liberada, con música de Claudio Monteverdi. El proyecto ya había comenzado: las cabezas de los cuatro personajes ya estaban prácticamente terminadas (solo faltaba la pintura y las pelucas). Sin embargo, los cuatro muñecos terminarían por “de-

butar” años más tarde en otras obras: la nueva gestión, a cargo de Ponferrada decidió discontinuar el trabajo del TNT, “sin palabras, sin motivos (aparentemente), sin explicaciones. El Teatro Nacional de Títeres se evaporó y nosotros con él” (Bernardo y Bianchi, 1991: 37). En su lugar, en 1947, se dieron fomento a nuevos proyectos artísticos: el Seminario Dramático, creado con el objetivo de crear un espacio experimental que facilite la formación de nuevos actores, directores y técnicos, y el Seminario de Estudios Coreográficos. El 12 de octubre de ese mismo año, el Teatro Nacional de Comedia pasó a llamarse Teatro Nacional Cervantes, con lo que recuperaba su nombre original y, en el mes de diciembre, se daba comienzo a las refacciones en el edificio.

Durante su estadía al frente de este teatro, Bernardo dedicó una serie de ensayos, con una fuerte impronta práctica y técnica, a la dimensión plástica en el teatro de títeres. Estos fueron incluidos en distintos números del Boletín de Estudios de Teatro, editado por el INET. La conformación de un grupo de titiriteros era, según se explicaba en uno de estos artículos, un deber del Estado que había sido asumido por el Instituto y que se justificaba por el valor pedagógico del teatro de títeres y la necesidad de contribuir al “perfeccionamiento cultural y sensitivo del niño”. El niño, era entendido como el “hombre del futuro”, por ello, elevar cultural y espiritualmente la infancia aseguraría “un futuro mejor para el porvenir de la Patria” (SD, 1946: 162).

La primera aparición del TNT en la publicación del Instituto fue en el número correspondiente al mes de enero de 1945. Con el pretexto de dar cuenta de las actividades de aquel teatro y reseñando brevemente lo realizado a lo largo del año anterior, Bernardo -siempre haciendo hincapié en la simplicidad- aprovechaba no solo para dar cuenta del proceso de trabajo para cada una de las tres obras correspondientes a la temporada 1944, sino que incluía también una detallada descripción del proceso de realización de títeres (cabezas, brazos y vestidos) y decorados, dando cuenta de materiales y herramientas utilizados y exponiendo detalladamente los pasos seguidos, las medidas y hasta los tiempos de secado (el escrito incluía hasta la “receta” para realizar papel maché) y explicaba las premisas para la elección de un repertorio variado.

El mismo tono didáctico fue utilizado en un segundo artículo sobre el elenco, que apareció en el siguiente número del Boletín. También firmado por Bernardo, en este escrito, sin hacer referencia a una puesta particular, se daban algunas directrices para la construcción “armónica” de un retablo de títeres, concentrándose en sus características, formas, dimensiones, estilos, adornos. Nuevamente se priorizaba la practicidad indicando que estos “no presentan complicación alguna, por el contrario son bastante sencillos y ofrecen la oportunidad de acomodarse a las necesidades artísticas o pecuniarias que se tengan” (Bernardo, 1945b: 87). Aquí, Bernardo llamaba la atención sobre lo accesible de los teatros de títeres para niños cuando no se cuentan con muchos recursos, aunque lo hacía dirigiéndose a quienes pretendieran instalar uno en su casa para la distracción. Ya no se daba cuenta de la actividad desarrollada por el TNT, sino que formalmente se acercaba a un manual. Al

año siguiente aparece “*Escenografía para los teatros de títeres*” (1946) en el cual la artista se ocupaba, siguiendo la línea inaugurada en los trabajos anteriores, de la dimensión plástica, en esta oportunidad, específicamente sobre el telón de fondo, los decorados y su colocación y la iluminación.

Además de esta serie de ensayos, el Instituto editó un libro de Bernardo que fue distribuido gratuitamente en todos los colegios y teatros de títeres del país. El volumen, Teatro de Títeres -Tomo I serie 3° de Biblioteca Teatral- estaba integrado por obras dedicadas exclusivamente a los niños: El encanto del bosque, un acto alegre para títeres (6 a 10 años); Los traviesos diablitos, un acto cómico; En la cueva del Mago, un acto sencillo; El misterio de una noche, un acto misterioso; Paso de circo para un fin de fiesta, un acto con dos escenas muy espectaculares; Aventuras de Pitirí y el Gigante Tragavientos, prólogo y un acto con música y cantos; Escena de Navidad, un acto en dos escenas con música y cantos.

El trabajo de esta agrupación consideró también la formación de nuevos artistas. La intención era establecer una escuela especializada a la que puedan acudir maestros, alumnos, artistas, aficionados y todos aquellos que desearan aprender y perfeccionarse en los aspectos esenciales que requiere el manejo de un teatro de títeres. En ese sentido se propuso la creación de una “verdadera” escuela de títeres, plan que sería desarrollado en distintas etapas. Según el proyecto, una escuela de tal naturaleza exigía, primero, la instalación de un taller de títeres debidamente equipado con las herramientas y materiales necesarios y el que funcionaba en el INET resultaba ser “uno de los más completos en su género, aunque susceptible de ser ampliado y modificado en la medida que las necesidades lo requieran y en un todo de acuerdo con el amplio programa de espectáculos a desarrollarse próximamente” (SD, 1946: 163).

El taller, dirigido por Bernardo, contaba con un plantel de artistas plásticos encargados de crear, vestir y adornar a los muñecos, desde la realización de las cabezas hasta la escenografía requerida por el montaje de cada obra.

Listos los muñecos para animar los papeles que se les “confíen” entra en acción el conjunto de actores-titiriteros. Ha llegado el momento de actuar en escena y es menester comenzar los ensayos correspondientes; hay que aprender los movimientos que luego han de trazarse por el escenario ante la mirada sorprendida de los pequeños -y de los mayores- y dar con el tono de voz apropiado a cada personaje, reír, cantar, llorar o bailar si así es necesario, tal cual lo hacen los artistas de carne y hueso. Y mejor aún si cabe. Los títeres pueden iniciar su temporada, lanzándose a la conquista de éxitos resonantes (SD, 1946: 163).

La institución tenía proyectado editar y distribuir otra publicación en la misma línea teórico-práctica que la serie de ensayos aparecidos en el boletín: Manual práctico del titiritero. Su anuncio, coincidió con el final inesperado de esta experiencia y no hay registros de que su edición se haya concretado.

Palabras finales

El trabajo desarrollado por Mane Bernardo entre 1944 y 1946 al frente del Teatro Nacional de Títeres se inserta en la serie de casos de muñecos en espacios oficiales junto con los cursos para maestros dictados por Javier Villafañe, la Primera Exposición Nacional de Títeres y la función de títeres programada en el Teatro Nacional de Comedia como acto de clausura de clases un año antes.

Aunque signada por la brevedad y por un final abrupto e inesperado, la del TNT fue una de las experiencias inaugurales entre los elencos estables de titiriteros en el circuito teatral dependiente del Estado. Además de las presentaciones realizadas en la sala del Instituto Nacional de Estudios Teatrales, el trabajo en circuitos extra-teatrales como asilos, hospitales, escuelas, fábricas y talleres, permitió la formación constante de público. En las distintas ediciones del Boletín de Estudios de Teatro en las que se reseñó la actividad del elenco, se hizo hincapié en lo beneficioso del teatro de títeres para una audiencia infantil, sin embargo el TNT también se ocupó de ofrecer espectáculos para público adulto conformados por piezas de indiscutible valor literario, un programa ecléctico y de elevada jerarquía, digno de un organismo que debía dedicarse a elevar culturalmente del pueblo, como se explicaba en uno de los números del boletín.

El trabajo en el INET terminó de forma abrupta y sin justificación. Sin embargo, esto daría lugar a la creación de la compañía conformada por Mane Bernardo y Sarah Bianchi, cuya formación titiritera fue producto, justamente, de su paso por el TNT: la disolución de aquella experiencia no significó la ruptura del vínculo entre ambas artistas que, un año más tarde, en 1947, conformaron el Teatro Libre Argentino de Títeres.

En su biografía compartida, Bernardo y Bianchi, narran

El 15 de febrero de 1949, la anónima voz del locutor radial decía: “En Córdoba y Libertad, en el Teatro Cervantes, se ha producido un incendio en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro”.

El día 17 ya teníamos un panorama claro: el incendio se había producido en el subsuelo, en el depósito, justo encima de los cajones que contenían los títeres del Teatro Nacional de Títeres. (...) Ese fue el final definitivo del Teatro Nacional de Títeres (1991: 61)

Con estas palabras, las artistas cierran definitivamente su labor en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales. Recuperar esta experiencia, sus propósitos y objetivos, nos permite comenzar a delinear el rumbo que seguiría el teatro de títeres local a lo largo del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

Bernardo, M. (1945a). “Los títeres en nuestro Instituto”. En *Boletín de Estudios de Teatro*, Año III Tomo III Nro 8, Ene 1945, de la página 47 a la 52.

(1945b). “Teatro para títeres”. En *Boletín de Estudios de Teatro*, Año III Tomo III Nro 9, Jun 1945, de la página 87 a la 90

(1945c). “Títeres en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro”. En *Boletín de Estudios de Teatro*, Año III Tomo III Nro 11, Dic 1945, de la página 244 a la 247.

(1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales.

Bernardo, M. y Bianchi, S. (1991). *Cuatro manos y dos manitos*. Buenos Aires: Tu Llave.

Cadús, M. E. (2017). *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Carli, S. (2002). *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.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires: Biblos.

Fukelman, M. (2017). *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Gene, M. (2005). *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Glozman, M. (2006) “Perón y las academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de estado entre 1944 y 1955”. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/181>

Mogliani, L. (2004). “Teatro y poder durante el primer y segundo gobierno peronista”. En Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna, de la página 243 a la 251.

(2005). “Teatro y propaganda: una dramaturgia peronista”. En Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, de la página 201 a la 208.

(2013). “El teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945). En *Teatro XXI*, Año XIX, Nro 33, de la página 60 a la 72.

Niño Amieva, A. (2007). Instituciones culturales, discurso e identidad”. En *AdVersuS*, Año IV, - Nº 8-9, abril-agosto 2007. Recuperado de http://www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm

Leonardi, Y. (2009). *Representaciones de! peronismo en el Teatro Argentino (1945-1976)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lionetti, L. y Míguez, D. (comp.) *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursivas e instituciones (1890-1960)*, Rosario, Ed. Prohistoria.

Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.

Kruger, C. (2009). Cine y peronismo. El estado en escena. Buenos Aires: Siglo XXI.

Medina, P. (2001). “Historias de ida y vuelta”. En *Javier Villafañe. Antología*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, de la página 17 a la 76.

Seibel, B. (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires: INT.

- Villafañe, J. (1944). *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo.
- SD (1943a). "Clases de estudios de teatro para maestros". En *El Mundo* 12/8/1943
- (1943b). "Lecciones de teatro de títeres". En *El Nacional* 6/9/1943
- (1943c). "Varias noticias de la vida teatral porteña". En *El Diario* 13/9/1943
- (1945). "Títeres en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro". En *Boletín de Estudios de Teatro* Año III Tomo III Nro 11, Dic 1945, de la página 244 a la 247.
- (1946). "Vida y alma de los títeres del Instituto". En *Boletín de Estudios de Teatro*, Año IV Tomo IV Nro 14, Sep 1946, de la página 160 a la 167.
- Villafañe, J. (1943). *Teatro de títeres*. Buenos Aires: Tí-tirimundo
- (1944). "El mundo de los títeres". En *Cuadernos de Cultura* Nro. 20, 1944. INET, de la página 71 a la 84.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires: Ed. Galerna
- (2001). "El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (una aproximación crítica)". En: Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, de la página 237 a la 246
- (2017). *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires: Eudeba.

Abstract: The Teatro Nacional de Títeres (National Puppet Theatre) worked, between 1944 and 1946, in the current Teatro Nacional Cervantes, under Mane Bernardo's coordination. The pedagogic value assigned to puppets

and the need to contribute to cultural and sensitive perfection of children -understood as future men- turned this task into a state duty that was assumed by this institution. During its working years, the TNT offered plays both for child and adult audience, as well as workshops. We aim to examine this experience, considering it as crucial for Argentinian puppet history, focusing in the boundaries between state and theatre.

Keywords: Puppets – theatre - state – cultural policy – history

Resumo: Entre 1944 e 1946, o Teatro Nacional de Títeres (Teatro Nacional de Marionetes), coordenado por Mane Bernardo, se apresentou no atual Teatro Nacional de Cervantes. O valor pedagógico atribuído aos bonecos e a necessidade de contribuir para a "melhoria cultural e sensível da criança" - concebida como homem do futuro - tornaram este trabalho "um dever do Estado" assumido por essa instituição. Durante os anos de trabalho, a TNT ofereceu trabalhos para crianças e adultos, bem como workshops de treinamento. Pretendemos rever essa experiência, chave para a história dos fantoches na Argentina, levando em conta os vínculos entre o Estado e as artes cênicas.

Palavras chave: Marionetes – teatro – estado – política cultural

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



Facultad de Diseño y Comunicación. Mario Bravo 1050.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires. C1175ABT. Argentina
www.palermo.edu