

# Apuntes para pensar una exposición de títeres

GIROTTI, Bettina / CONICET/UBA – [bettina.girotti@gmail.com](mailto:bettina.girotti@gmail.com)

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: teatro de títeres – museo - exposición*

## › **Resumen**

Desde mediados del siglo XX, muchas y muchos artistas han reflexionado sobre la esencia del títere. En estos intentos por redefinirlo, la atención a su dimensión escénica comenzará a desplazar a las descripciones sensibles hasta llegar a la afirmación de que casi cualquier cosa podría ser considerada títere, ya que su esencia no sería más que un modo de percibirlo en el marco de una puesta en escena. Así, desde esta perspectiva, el títere solo tendría un espacio concreto de existencia, el teatro.

Ahora bien ¿qué sucede con aquellos exhibidos en los museos de títeres? Si, tal como afirma André Malraux, los museos han contribuido a liberar a la obra de su función, ¿podríamos pensar que los títeres que se exhiben en museos o galerías y que han perdido su capacidad de moverse han sido liberados de su “esencia” teatral? Aquí, me propongo reflexionar sobre la presencia de títeres en museos y en exhibiciones y esbozar algunas relaciones con la idea de curaduría aplicada a las artes escénicas.

## › **Introducción**

Desde mediados del siglo XX, muchas y muchos artistas han reflexionado sobre la esencia del títere. En esos intentos por ofrecer una definición que sintonizara con las nuevas propuestas teatrales que estaban en plena ebullición, la atención a la dimensión escénica del títere comenzó a desplazar a las descripciones sensibles –esto es, aquellas fundadas en su descripción física– hasta llegar a la afirmación de que casi cualquier cosa podría ser considerada títere, ya que su esencia no sería más que un modo de percibirlo en el marco de una puesta en escena (Tillis). Desde esta perspectiva, el títere fuera cual fuera su fisonomía, sus dimensiones o su forma de manipulación solo tendría un espacio concreto de existencia, el teatro. Ahora bien ¿qué sucede con aquellos que se encuentran exhibidos en museos como si fueran objetos escultóricos? Pareciera ser que la entrada del títere al museo significara el retiro de su vida escénica. Si, tal como afirmaba André Malraux, estas instituciones han contribuido a liberar a la obra de su función, ¿podríamos pensar que los títeres que se exhiben en museos o galerías y que han perdido su posibilidad de movimiento han sido liberados de su “esencia” teatral? Aquí, me propongo comenzar a reflexionar sobre la exhibición para esbozar algunas relaciones con la idea de curaduría aplicada a las artes escénicas.

## › **Los títeres actúan**

Una parte de estas reflexiones se anuda, tal como se anticipó, con la necesidad de repensar qué elementos son nodales para definir un títere. En ese sentido, el punto de partida es una concepción ampliada, es decir, una mirada que pone su acento en la relación entre el objeto manipulado y quien (o quienes) lo manipula(n), antes que en sus cualidades físicas. Esa relación sujeto/objeto se da en un contexto determinado, la puesta en escena. Y este contexto determinado, incluye necesariamente a un tercer agente: el público. Pensando en esta articulación objeto-manipulador-público, Steve Tillis (1990) ofrece la noción de “visión doble” a través de la cual explica cómo el títere puede ser percibido de dos maneras de forma simultánea por la audiencia: de un lado, es visto como un muñeco inanimado, y de otro, como un ser vivo. Para este autor, los títeres no serían entonces una clase particular de objetos –de hecho, afirma que casi cualquier cosa podría ser considerada como tal– ya que su esencia sería “ni más ni menos que un modo de representación en el que el espectador percibe una figura teatral como un objeto y al mismo tiempo la imagina con vida” (1990: 134). Es por esta razón que para Tillis el títere tiene un espacio concreto de existencia, la representación teatral. Miradas afines aparecen también entre artistas locales como Juan Enrique Acuña (2013) y Ariel Bufano (1983), quienes ofrecieron definiciones del títere basadas en su función. Partiendo de las reflexiones de Margareta Niculescu (1962), que proponía pensar al títere como una imagen plástica capaz de actuar y representar, Acuña reparaba en que se trataría de “una imagen audiovisual capaz de actuar y representar” (2013: 115). Resaltaba la elección del sintagma “imagen plástica” ya que alude al títere

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

Acuña llama la atención sobre una cuestión fundamental: la imagen plástica de la que hablaba Niculescu no sería una sino dos imágenes, una plástica y otra sonora, ya que no solo vemos, sino que también escuchamos al títere: estas dos imágenes “actúan de forma simultánea o alternada para integrar un complejo expresivo y dinámico” (Acuña, 2013: 136). Sin embargo, la calificación de imagen plástica o audiovisual tampoco basta para otorgar al títere su condición de tal, es necesario que tenga una capacidad en particular: la de actuar y representar. Es esto mismo lo que resalta la definición de Bufano para quien el títere es justamente “un objeto movido en función dramática” (1983:10). En la simplicidad de estas definiciones, fundadas en la práctica artística, el lugar otorgado a la función en la escena gana protagonismo frente a la descripción sensible del títere.

Estas miradas renovadas sobre lo que es y puede ser un títere, ya sea que hagan foco en su estatus paradójico y el lugar del público o su función, coinciden en el lugar central de la puesta en escena: el contexto teatral deviene una suerte de hábitat natural del títere.

### › **Exposiciones de ayer y hoy**

Si hasta aquí hablamos de títeres en el contexto teatral, no parecieran estar fuera de lugar en museos o galerías. De hecho, su presencia en estas instituciones no resulta novedosa. En tanto objetos de la cultura material, los títeres fueron (y son) protagonistas de algunas exposiciones que permitieron poner en primer plano su cualidad de objeto y que colaboran en la difusión del arte de los títeres, resaltan su papel en la sociedad en tanto forma popular o los sitúan en determinada serie cultural.

En Argentina, y particularmente, en la ciudad de Buenos Aires, no fue extraño encontrar “exposiciones” en el mundo del teatro a lo largo del siglo pasado, entre las cuales, se cuentan varias dedicadas al arte de los títeres. En 1943, Cándido Moneo Sanz, organizaba otra muestra de títeres en la Caja de Ahorro Postal con el patrocinio de la Liga Argentina de Educación. Ese mismo año, el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) con la colaboración del Consejo Nacional de Educación organizaron la Primera Exposición Nacional de Títeres con muñecos que habían sido realizados en escuelas de distintos puntos del país a partir de las instrucciones de *Titirimundo* revista publicada por Villafañe. Se exhibieron tabladitos, muñecos, programas, escenografías, maquetas y bibliografía proveniente de colecciones particulares. Junto con los muñecos fabricados por niñas y niños se expusieron otros realizados por artistas visuales y de las letras. Entre ellos, Zayas de Lima enumera:

La Sirena, presentada por Horacio Butler y Silvina Ocampo; Los títeres de Cachiporra obra de Mane Bernardo de fino colorido e intención; La Nave de Alberto Morera, que exhibía títeres de madera tallada y muy bien vestidos; Los cuatro vientos, del escritor Enrique Wernicke, guiñol con el que había llegado hasta la Patagonia lleno de expresividad y humor; los inmortales muñecos de “La Andariega” de Javier Villafañe; los títeres de “La Toldería” del Dr. Alfredo Hermitte; las “Marionetas Universitarias” realizadas por el Dr. Pedro Bagnatti, del Instituto Médico Pedagógico Mercedes de Lasala y Riglos; dos muñecos del guiñol “Los Siete” exhibido por Juan Otano, uno de los siete pintores de la Escuela Superior de Bellas Artes que recorría en un camión las provincias argentinas para exponer sus telas y ofrecer funciones de títeres y conferencias; los muñecos de estilo javanés creados por Isolda M. Breyer. (1990: 341-342)

A finales de 1958 la Asociación de Titiriteros de la Argentina (A.T.A.), creada hacía apenas dos años, organizaría la Primera Muestra Internacional del Títere en la Argentina. Las sedes. La misma tuvo como sedes el microcine de la Dirección de Publicaciones y Difusión del Ministerio del Interior, donde se organizaron charlas, conferencias, mesas redondas y proyección de películas, y el Pasaje Juan de Garay – corredor subterráneo que atraviesa la Avenida 9 de Julio a la altura de la calle Corrientes–, donde se expusieron muñecos fabricados por profesionales y estudiantes que provenían de todos los puntos del país,

junto a otros que fueron prestados por Embajadas. En uno de los extremos, de ese pasaje se construyó un retablo donde diariamente se ofrecían espectáculos.

Aunque menos frecuentes que los espectáculos, las exposiciones también fueron y son parte del mundo de los títeres: se trata, ni más ni menos, que un modo de hacer títeres que se anuda con la memoria y la divulgación y que se funda en una característica clave del títere, su existencia, inanimada, más allá de la puesta en escena. Ahora bien ¿qué es lo que pasa con los títeres en las exposiciones? Si dejan el contexto del espectáculo, si no ejercen su función dramática ¿siguen siendo títeres?

### › **Material / inmaterial**

Una pregunta similar aparece al pensar la (necesaria) presencia del objeto-títere en los archivos: al problema de la disponibilidad de fuentes primarias para reconstruir cualquier experiencia escénica –problema que el títere comparte con otras artes de la escena– se anexa la posibilidad de pensar la inclusión del objeto-títere como un documento de archivo. Esto abre una nueva serie de interrogantes ¿qué títeres se deben resguardar? ¿Los títeres patrimonializados, podrán volver a actuar?

Sea en un museo o sea en un archivo, los títeres tienen otra vida, más allá de la puesta en escena. Esta vida post-escena reviste para John Mc Cormick (2012) cierta extrañeza y esto se debería al hecho de que, como objeto escénico, el títere comparte la existencia efímera del teatro: aquella extrañeza estaría dada por la tensión intrínseca del títere que es parte de un acontecimiento signado por su fugacidad, como lo es el acontecimiento teatral, y al mismo tiempo sigue existiendo materialmente una vez finalizada tal acción. Es en este sentido que el títere puede ser considerado un objeto patrimonial complejo: es un bien material y al mismo tiempo condensa y vehiculiza patrimonio inmaterial.

Esa complejidad ha quedado plasmada en la definición de patrimonio inmaterial incluida en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), adoptada por la UNESCO en su 32<sup>a</sup> Conferencia General (2003). En el artículo 2do de la convención (que entró en vigencia en abril de 2006) se indica que el “patrimonio cultural inmaterial” abarca

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

El “patrimonio cultural inmaterial” aquí definido se manifiesta en particular en ámbitos como tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos

relacionados con la naturaleza y el universo y técnicas artesanales tradicionales. Desde su creación se han sumado al listado del PCI un sinnúmero de experiencias ligadas al mundo de los títeres y los objetos.

Los interrogantes y reflexiones aquí volcados parten de la concepción del títere como objeto de la cultura material, esto es, los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales inherentes al patrimonio inmaterial según la UNESCO. La cultura material es entendida como el conjunto de elementos físicos utilizados por una sociedad y a los cuales esta les da significado. Desde esta perspectiva, el proceso de fabricación y de comercialización, los intercambios y usos de determinado objeto (es decir su historia, quizás hasta su biografía podríamos decir) son entendidos como un reflejo de la época en la cual ese objeto fue creado. El objeto-títere es entonces testimonio de su época: de las estéticas vigentes, de las técnicas de manipulación preferidas, de los mecanismos utilizados y los movimientos que estos permitían, de los materiales que se utilizaron para fabricarlo o repararlo, y la lista continúa. El títere es testimonio privilegiado no solo del espectáculo, sino también del proceso creativo previo y de la forma de trabajo de determinado grupo o artista.

Aurelie Mouton-Rezzouk (2021) observa que el títere contemporáneo ya no está vinculado a la transmisión de prácticas sino a la construcción de objetos títeres únicos en la que el acontecimiento teatral se vuelve central. Esta transformación del títere ¿no nos obliga a expandir la noción de colección museística títeresca pensando en un estatus alternativo de estos objetos?

### › **Movilidad / Inmovilidad**

Esta tensión material/inmaterial es a su vez inseparable de otra tensión: aquella que se genera en términos de movilidad/inmovilidad. El movimiento del títere tiene su origen en un movimiento de quien o quienes lo manipulan. El títere es todo menos un objeto autónomo; no hay títere sin alguien que lo mueva. En este sentido, la definición de títere propuesta por Bufano, que lo presenta como un objeto *movido* en función dramática adquiere una nueva dimensión: no solo la escena es su *hábitat natural*, sino que el movimiento es fundamental. Entonces, si se vuelve inerte ¿cambia su naturaleza?

Podríamos decir que el objeto-títere recortado de su contexto renace para el público como obra de arte, una escultura, una creación plástica. Tal como afirma Mc Cormick (2012), en una vitrina, su aspecto material y estético adquiere una nueva importancia. Sin embargo y pese a que desaparezcan la calidez y el color de la voz del texto declamado, de la música, de los efectos sonoros, del juego de luces, de los efectos especiales, de la gestualidad, del ritmo, de la armonía entre palabras y gestos, algo de todo ello persiste, las emociones despertadas: el recuerdo de lo que fue o pudo haber sido, teñido de nostalgia, toma el relevo cuando desaparece el movimiento.

Esa admiración que el títere exhibido despierta en quienes visitantes el museo, ese recuerdo de lo que fue o pudo haber sido, implica un trabajo: apela a su experiencia y su transformación en espectadores. Es por ello que Joël Huthwhol insiste en que

el carácter efímero de las artes del espectáculo impone a las instituciones patrimoniales que conservan los rastros de confiar en la inteligencia y la imaginación del visitante y demostrar estos testimonios abriéndolos a la polisemia. Un títere es tanto un accesorio en un espectáculo, como una obra de arte como un objeto histórico y producto de una civilización (2014: 12).

La exposición de títeres inmóviles exige a los visitantes rastrear en estos objetos algún vestigio de movilidad, algún vestigio de su vida teatral, de su vida pre-museo. Es como si algo de esa vida teatral hubiera quedado adherida al objeto-títere a la espera de ser activada por los visitantes-espectadores.

### › **Palabras finales**

A lo largo de estas páginas me propuse comenzar a reflexionar sobre la presencia de los títeres en exposiciones y las posibles continuidades con lo podemos considerar su *habitat natural*: la puesta en escena. Siguiendo el planteo de André Malraux, puede decirse que, al igual que sucede con las obras pictóricas o escultóricas, al entrar al museo (es decir, al ser expuesto) el muñeco se libera de su función dramática. Sin embargo, esta liberación no es completa ya que hay algo de su vida teatral, de su vida pre-museo que persiste en el objeto-títere como si estuviera firmemente adherida a él: su capacidad de actuar y representar (de ejercer su función dramática) continúa latente en la inmovilidad de la exposición, a la espera de que el público visitante –otrora, público espectador– pueda rememorarla. Si el títere, en el contexto teatral, nos ofrece la paradoja de ser objeto y simultáneamente manifestarse vivo, el títere en el contexto expositivo, nos ofrece la paradoja de permanecer inmóvil y parecer que actúa.

## Bibliografía

- Acuña, J. E. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba: Ediciones Juancito y María.
- Bufano, A. (1983) "El hombre y su sombra" en Revista *Teatro*, num. 13, pp. 4-14.
- Huthwohl, J. (2014). "Tel le jeune enfant qui tend la main... Quelques réflexions sur la place des marionnettes dans les institutions patrimoniales". En Dufrêne, T. y Huthwohl, J. (dir.) *La marionnette: objet d'histoire, oeuvre d'art, objet de civilisation*. Paris: L'entretemps, pp. 9-13
- Mc Cormick, J. (2012). "Trois p'etits tours et puis s'en vont. L'au delà dela marionnette en Grande Bretagne" en Puck: La marionnette et les autres arts, núm. 19, pp. 107-116.
- Mouton-Rezzouk, A.(2021). "Collections de marionnettes et politiques du spectacle vivant" en *Culture & Musées*, núm. 37 En línea <<http://journals.openedition.org/culturemusees/6305>> (consulta: 1-03-2023)
- Niculescu, M. (1962). "La Métaphore, moyen d'expression de la marionnette". En AA.VV. *Conférence Consacrée au thème "Le théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision"*. Varsovia, 19-24 de junio 1962, pp., 44-53.
- Tillis, S. (1990). *Towards an aesthetics of the puppet*. Tesis (Maestría) - San Jose State University.
- UNESCO. (2022). *Basic texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. París: UNESCO.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna