

El muñeco-actor en la pantalla grande: cruces entre el teatro de títeres y el cine en Argentina entre 1950-1970

GIROTTI, Bettina / IAE-UBA - bettina.girotti@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Títere - cortometrajes - stop-motion

› Resumen

El teatro de títeres es el gran ausente de los trabajos historiográficos, sin embargo, recorre un camino paralelo a la de otras artes cruzándose, en más de una oportunidad, con el “teatro de actores”, la literatura y el teatro infantil, el circo y el cine. Partiendo de la definición de títere como una imagen audiovisual capaz de actuar y representar (Juan Enrique Acuña), podemos pensar la presencia del muñeco-actor en el cine, el cual tendrá su época de apogeo entre 1950 y 1960. Entender este fenómeno es un paso obligado para comprender el estado actual tanto del teatro de títeres como del cine de animación en Argentina.

› Introducción

El teatro de títeres es aún un capítulo pendiente en la construcción de la historia cultural argentina: aunque es el gran ausente en la mayor parte de los trabajos historiográficos, su historia recorre un camino paralelo al de otras artes cruzándose, en más de una oportunidad, con el “teatro de actores”, la literatura, el teatro hecho por y para niños, el circo y el cine.

A lo largo de los años, estos diálogos han contribuido a generar nuevas experiencias que han superado los límites de lo que tradicionalmente se entendía por espectáculo de títeres, contribuyendo además a problematizar el término.

Fruto quizás de su propia trayectoria, Mane Bernardo incluía en su libro *Títere: magia del teatro* (1963) un apartado dedicado a los muñecos en el cine argentino y a sus creadores. “Con las nuevas técnicas artísticas expresivas -explica Bernardo- el muñeco no podía quedar solo y abandonado y encontró quien lo introdujera con gran arte y expectativa en el mundo del cinematógrafo y también en el de la televisión” (1963: 93). La autora enumera los distintos casos que evidencian la productividad de este diálogo. El listado da cuenta de la existencia de una extensa producción cinematográfica con muñeco-actores como protagonistas. En algunos casos, se trata de films realizados por titiriteros y, en otros, por directores que incursionan por primera vez en el cine.

Consideramos todos estos intercambios en términos de colaboración entre las personas implicadas en la realización de los trabajos. Tomamos para ello como punto de partida, la noción de “mundo de arte” que Howard Becker define como una “red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte” (2008: 10). Más adelante, explica que un mundo de arte nace “cuando reúne gente que nunca antes había cooperado para producir arte sobre la base de convenciones que en el pasado no se conocían o no se explotaban de esa forma” (2008: 348).

En este sentido, observando el listado de Bernardo, podríamos encontrar rastros del nacimiento de - adoptando el término de Becker- un “mundo de animación con muñecos”. Sin embargo, es necesario que profundicemos sobre el entramado de relaciones entre títeres y cine y es llegado este punto cuando debemos sortear el primer obstáculo: el vacío historiográfico. En este sentido, Raúl Manrupe en *Breve historia del dibujo animado en Argentina* (2004) propone comprender la ausencia de trabajos en este campo a través de un paralelismo, al sostener que “si el cine argentino tiene su lugar dentro de la historia universal como materia de estudio y, por su parte, la historieta nacional también tiene un capítulo de importancia en la saga del *comic* mundial, no ocurre lo mismo con el cine de animación local” (2004: 7). Más adelante, Manrupe se concentra en el cine con muñecos:

si el cine de dibujos animados siempre ha tenido un lugar marginal dentro del cine en general, quienes trabajan en animación de muñecos han tenido siempre un espacio aun más oscuro. Las características del trabajo, paciente y especialmente minucioso, más la ausencia dentro del país de especialistas en el tema, y también la escasa difusión de este material tal vez hayan hecho que este género permaneciera poco visto a lo largo de los años. (2004: 112)

En este trabajo intentaremos aproximarnos al cruce entre el teatro de títeres y el cine entre 1950 y 1970, considerando el problema de definición que implica pensar estos diálogos, el contexto en el que estos tuvieron lugar, y, finalmente, atendiendo a la trayectoria de un artista en particular, Carlos González Groppa, uno de los animadores con muñecos cuadro a cuadro más importantes del cine argentino.

› ***El problema de la definición***

Pensar estos cruces y su productividad nos obliga a repasar qué es lo que se entiende por “títere”. En este sentido, podemos observar que a lo largo del siglo XX han sido numerosos los cuestionamientos sobre la utilización de este término. Margareta Nicolescu intenta resolver el problema terminológico definiendo “títere” como “una imagen plástica capaz de actuar y representar”: con “imagen plástica” se explicita la condición de objeto material del títere y con “actuar y representar” se refiere a la función ineludible del títere y que lo constituye como tal. Sobre esta definición, Juan Enrique Acuña (2013) propone pensar que la imagen es en realidad doble, audiovisual: una imagen plástica y otra sonora que pueden actuar alternada o simultáneamente. Las propuestas de estos dos titiriteros -que se han dedicado también a teorizar sobre su disciplina- nos brindan un marco teórico para pensar la presencia del muñeco-actor en el cine.

Por otro lado, la utilización de muñecos animados en *stop-motion* problematiza el término “titiritero”. El títere es una imagen audiovisual capaz de actuar y representar, sin embargo, esta definición nada nos dice acerca del “medio”, por lo tanto ¿qué nos impide pensar que su acción no sea una acción cinematográfica en lugar de ser teatral? Así, la noción de titiritero como “encargado de animar al títere” se expande: no quedaría ya reservada a los artistas escondidos en la oscuridad o tras la cortina del retablo que manipulan en una reunión de cuerpos presentes al muñeco-actor, sino que podríamos incluir a aquellos que realicen un trabajo similar detrás de cámara. Es por ello que preferimos utilizar “manipulador” en lugar del tradicional “titiritero”, ya que nos permite dar cuenta del espesor de prácticas que recurren al muñeco.

Considerando este problema nominal, en los últimos años, diversos trabajos han intentado actualizar la clasificación de las “especies” de títeres considerando también el formato audiovisual. Entre los tantos intentos, rescatamos el de Stephen Kaplin (2001), quien propone un nuevo punto de partida para construir un sistema de clasificación útil partiendo de la dinámica manipulador/objeto. Dos aspectos cuantificables resultan clave en su planteo: la distancia, que aplica tanto al nivel de separación/contacto entre objeto y manipulador como al que existe entre el objeto y su imagen, y la ratio, el número de objetos en relación al número de manipuladores. Siguiendo con una lógica cuasi matemática, Kaplin dispone estos dos aspectos en ejes perpendiculares para construir un mapa que le permita dar cuenta de la diversidad de prácticas con objetos animados. La intersección de los ejes constituye una zona de contacto absoluto, es decir, que no existe

desplazamiento entre manipulador y objeto. En cuanto el actor comienza a representarse a sí mismo en escena, una fisura se abre entre él y aquello que manipula. El desplazamiento es, al principio, un simple cambio mental, pero irá aumentando conforme el personaje se vaya distanciando físicamente del actor. Lo novedoso de esta clasificación es la inclusión de la animación audiovisual:

La proximidad física entre el objeto animado y el manipulador es sólo una dimensión del término "distancia". También puede existir una separación entre objeto e imagen. Puede notarse esta separación si se toma un títere de sombra y se lo aleja de la pantalla llevándolo hacia la fuente lumínica (...) Si la imagen es capturada por el lente de una cámara en lugar de una pantalla de tela, entonces una distancia aún mayor es posible (...) La cámara también permite una bifurcación aún mayor, un abismo temporal entre objeto e imagen puede ser explotada a través de la utilización de técnicas de animación por stop-motion. (2001: 24)

Inmediatamente agrega la animación digital y las imágenes generadas por computadoras. En esta misma línea de pensamiento se inscribe el planteo de Steve Tillis (2001) quien se pregunta en qué se parece la animación audiovisual a los títeres tal como los conocemos y con qué fundamentos algunos de estos podrían ser considerados títeres.

A partir de estas reflexiones se abren una serie de interrogantes respecto a la presencia del muñeco-actor en el cine. Distinguimos, entonces, dos modos de actuación del muñeco-actor en el cine: uno, se da en aquellos films en los que este aparece como tal frente a cámara y su actuación es registrada en directo, y el segundo es aquel propio del cine de animación, en el cual la actuación del muñeco-actor acontece entre los cortes en la filmación. Esta división puede explicarse a través de lo que para Mónica Kirchheimer es la diferencia constitutiva del cine de animación: el movimiento. Al respecto, la autora sostiene que "mientras que el cine toma el movimiento y lo transforma en sucesión de imágenes móviles y múltiples, el cine de animación constituye ese efecto a partir de imágenes estáticas y aisladas" (citado en Alonso, 2013: 4)

Más allá de esta diferencia constitutiva, entendemos que la presencia del muñeco-actor en el cine a través de estos dos modos de actuación, nos permite pensar en una expansión del teatro de títeres a nuevos ámbitos, sea por la misma presencia del títere en el cine o por ayudar a instalar en el imaginario esta figura.

› **Cineclubes, publicidad y televisión**

Expuesto nuestro marco teórico, es momento entonces de considerar cuales han sido las características del cine de animación con muñecos en Argentina. Así encontramos en Quirino Cristiani las primeras experiencias en este campo: utilizando un sistema de animación con muñecos de cartón ideado y patentado por el mismo en 1917, realiza el cortometraje *La intervención de la Provincia de Buenos Aires*, ensayo para lo que sería el primer largometraje animado de la historia del cine mundial, *El Apostol* de 1918 (Manrupe, 2004). La Cinematografía Valle, para quien Cristiani realizase ambos films, produjo en 1919 *Una noche de gala en el Colón* o *La Carmen Criolla* (1919), una apuesta aún mayor en la que se utilizaron decenas de muñecos representando a políticos y figuras de la vida pública porteña. Se agregan *De un solo tiro* (1936) realizado por Carlos Duverges y *Todo era un sueño* (1937) de Antonio Castiglioni.

Dos décadas más tarde, aparece en escena Carlos González Groppa, "tal vez el más activo y exitoso animador de muñecos cuadro a cuadro de la década del sesenta" (Manrupe: 2004: 57) y a quien dedicaremos el siguiente apartado. Además de cortos con muñecos para publicidad, González Groppa realizó: *Oh el amor* (1957), *Trío* (1958), *Frank* (1960), *2* (1961), *Misty* (1961), *Magia* (1962), *Harry* (1962), *Winetka*, *Ugu*, *Film*, *Concierto*, *Hum...!*, *Herb*, (1962), muchos premiados en festivales nacionales e internacionales.

Los casos hasta aquí mencionados pertenecen al segundo grupo, que -siguiendo a Kirchheimer- correspondería a las imágenes estáticas que generan movimiento. Junto a estos, debemos también mencionar: el trabajo de Mane Bernardo y Sarah Bianchi junto a Leonardo Goilemberg, *Caperucita Roja* (1949) y *Los tres ositos* (1950); *El hada de los juguetes* (1950) de Candido Moneo Sanz, el documental que Fernando Birri filmase con sus títeres en un barrio de la ciudad de Santa Fe (1947), entre otros. Esta última serie

correspondería al movimiento que captado por la cámara es transformado en sucesión de imágenes móviles y múltiples.

En el trabajo mencionado, Manrupe propone una periodización del cine de animación en Argentina, reuniendo en un mismo devenir dibujos animados, animación con muñecos y por computadoras. Así sistematiza tres períodos: el primero inaugura con las películas de Cristiani, el siguiente desde finales del primer tercio del siglo XX y hasta finales de siglo, cuando iniciaría el tercero.

El segundo de estos momentos, que coincide con nuestro recorte, se caracteriza según Manrupe “por las luchas particulares más o menos anónimas, de guerras peleadas contra la falta de medios, la inaccesibilidad de tecnologías de avanzada y la falta de difusión o continuidad de lo que podríamos llamar la obra particular de cada creador (...) es un lazo por lo general ignorado de fronteras hacia fuera y que abarca nada menos que uno cuarenta años o más de historia” (Manrupe, 2004: 8).

Al considerar el campo cinematográfico del período '50-'70 observamos un momento de auge del cortometraje entre 1958 y 1964 debido a la implementación de leyes de protección y como consecuencia de la evolución de un movimiento de cineclubistas, críticos y espectadores, y la aparición de una generación ávida por expresarse cinematográficamente. Frente a un esquema industrial cerrado a las nuevas generaciones, el cortometraje constituyó una salida natural y un espacio ideal para sumar experiencia profesional.

Este momento de auge fue captado en su emergencia por José Agustín Mahieu, quien ya en 1961 intenta dar cuenta de la situación que experimentaba el cine, repensando justamente la importancia de lo que él denomina “movimiento cortometrajista” y al cual califica de profesional e independiente. Para Mahieu “la actual fermentación de un nuevo cine argentino (...) parte del movimiento de cine independiente, que con medios precarios y sin posibilidades de financiación y difusión sentó las bases de una actitud fundamental” (1961: 11). Aquí, un papel fundamental lo desempeñaron los cineclubes difundiendo obras importantes de la cinematografía de todas las épocas y como fuente de formación y crítica, centro de estudio del lenguaje fílmico y espacio de proyección de inquietudes. Por otro lado, algunas de las actividades de estas instituciones trascendieron la labor específica de exhibir films en forma no comercial: la federación de cine clubes ha participado de las luchas por la concreción de la ley de cine y ha auspiciado films valiosos.

Agregándose al cine y al humor gráfico, un medio en expansión se convertiría en un nuevo espacio de trabajo para los animadores y en una de las fuentes para su profesionalización: la televisión. Así, junto a los departamentos de animación que funcionaban en productoras dedicadas al cine publicitario, “un fenómeno de la época lo constituyó la aparición hacia 1955/1960 de una gran cantidad de empresas dedicadas en exclusividad al dibujo animado publicitario (...) La publicidad en la Argentina de incipiente industrialización de segunda mitad de los años cincuenta y primera mitad de la década siguiente, posibilitó que se formara una verdadera industria” (Manrupe, 2004: 50).

› **Stop-motion en Argentina: González Groppa**

Como anticipamos, nos detendremos en los trabajos de Carlos González Groppa, uno de los creadores más prolíficos en el campo de la animación con muñecos en Argentina. Su camino en el campo cinematográfico comienza a través de su vínculo con los cine clubes: primero en el Cine Club La Máscara, más tarde en el Cine Club Núcleo y finalmente en el Cine Club Argentino, el cual no sólo visitó como espectador, sino que también participó en los distintos concursos realizados por la entidad y como colaborador en sus publicaciones. Si bien nos interesan aquí sus trabajos de animación, González Groppa también se dedicó a la realización de cortos con actores, cine documental y publicitario (también con muñecos).

González Groppa estaba al tanto de los trabajos de los grandes animadores: así sus primeras experiencias en el campo de la animación, las cuales le abrirían las puertas del mundo de la publicidad, se basaron en los trabajos de Norman McLaren y en su técnica de raspado. Más adelante sus referentes serían George Pal y sus *Puppetoons* y el checo Jiri Trnka, que visitó Buenos Aires en 1957.

Tal como revelaba Mahieu el ámbito del Cine Club funcionó para los jóvenes creadores, entre los que contamos a González Groppa, como escuela de cine. Luego de un breve paso por EMELCO¹, realizando cortos publicitarios (entre ellos uno para Alpargatas) González Groppa inicia su propio estudio en 1957, Estudios CINET, con la intención de combinar cine y televisión. Desde entonces y hasta 1971, cuando dejó el país para instalarse primero en México y luego en EE. UU., González Groppa alterna entre la realización de publicidades, programas de televisión, cortometrajes y documentales.

Nuestro corpus se compone de siete de sus cortos realizados con muñecos: *¡Oh, el amor!*, *Concierto*, *Trío*, *Misty*, *Hum...!*, *Roy* y *Herb*. La selección obedece, por un lado, a un formato común (cortometraje no publicitario) y, por otro, a la disponibilidad de los mismos (muchos no se han conservado). Además, encontramos que la música constituye en todos estos un elemento fundamental, por lo cual podemos calificarlos de “musicales”: en cada uno de ellos González Groppa utiliza una canción que abarcará por completo la banda sonora, regulando la extensión del cortometraje y dando lugar al título. Asimismo, en muchos de ellos las acciones realizadas por los muñecos implicarán la utilización de instrumentos. En todos estos cortos musicales observamos una serie de procedimientos que González Groppa utiliza frecuentemente: un montaje musical que se apoya en la banda sonora siguiendo el ritmo de la canción elegida a través de angulaciones y saltos de eje.

Podemos ordenar estos cortometrajes según se utilicen únicamente muñecos o se combine la animación con la actuación en vivo. Entre los últimos agrupamos *¡Oh, el amor!*, *Hum...!* y *Roy* y, entre los primeros, *Concierto*, *Misty* y *Herb*. *Trío* pertenecería a un tercer grupo ya que si bien González Groppa combina actores y muñecos animados, en este último caso animación y actuación comparten el mismo plano.

¡Oh, el amor! fue el primero de sus cortometrajes no destinados a publicidad realizado con muñecos. Este corto, de poco más de cinco minutos, tenía por personajes a dos muñecos fabricados en corcho y alambre, que habitan en el estudio de una ilustradora (interpretada por Lolot Prat) y que ante la llegada de una muñeca - también de corcho y alambre - compiten por conquistarla. Un calendario nos muestra el paso de los días, mientras los graciosos personajes intentan ganar el corazón de la nueva habitante revolucionando el estudio ante la mirada de su dueña: tiran sus lápices, con un auto construido en madera balsa atropellan un tintero, manchando el trabajo que ella está realizando. En la construcción de esta historia, González Groppa prestó especial atención a los detalles, animando también las caras de estos dos muñecos: los primeros planos darán cuenta del cambio de humor de los protagonistas a través del movimiento de cejas y bocas. *¡Oh, el amor!* participó en el XXV Gran Concurso Anual del Cine Club Argentino 1957, recibiendo el Primer Premio en la Categoría “Fantasía”.

Los otros dos cortos que combinan, aunque sin superponer, actuación en vivo y animación, *Hum...!* y *Roy*, comparten muchas características, las cuales nos permiten pensar en un subgrupo. En primer lugar, a partir de la estética de los muñecos utilizados, más similares a la figura humana que los que aparecen en *¡Oh, el amor!*, no sólo ya no parecen croquis y utilizan ropa, sino que además parecen enmascarar su naturaleza no humana al enamorar a las protagonistas (Ana María Vernet y Luisa Benedetto respectivamente). Estos muñecos se definen además por su cualidad musical: su acción principal es la de interpretar un instrumento (piano el primero y trompeta, el segundo). En ambos casos, González Groppa realizó los perfiles en alambre, creando una especie de esqueleto del instrumento acorde al tamaño de las figuras. Otro de los elementos distintivos es el espacio: ambos fueron rodados al aire libre.

En el caso del grupo compuesto por *Concierto*, *Misty* y *Herb*, el conflicto pasa por la intención de los muñecos protagonistas de seguir tocando pese a los obstáculos que se le presentan. Así en *Concierto*, un director de orquesta, parado frente a su atril, intenta continuar con su tarea ante la aparición de una lo que parece ser una cuerda de contrabajo que va adoptando distintas formas afectando la interpretación, en *Misty* un pianista intenta conquistar a una muñeca sin dejar de tocar en el piano el tema de Erroll Garner homónimo y en *Herb* un pianista y un contrabajista sufren las bromas del guitarrista que completa el trío, mientras intentan continuar tocando.

¹ EMELCO, creada por Kurt Lowe y dedicada a la producción de largometrajes hasta su quiebra en 1951, tenía desde 1940 un departamento dedicado a los dibujos animados, el cual contó con una sección especial dedicada a la animación con muñecos. Luego de la quiebra, Lowe, ahora el frente de Lowe Argentina, se dedicaría a la producción de comerciales para cine, llegando a tener el monopolio en este campo.

Los instrumentos utilizados en los cortos hasta aquí mencionados fueron realizados del mismo modo: perfilados en alambre, reproduciendo lo que sería el esqueleto del instrumento y acorde al tamaño de sus intérpretes. Esta línea aparecerá por primera vez en *Trío*. Este corto, realizado en 1958, muestra a tres muñecos tocándole una serenata a una muchacha (Alma Montiel) intercalada en vivo. *Trío* participó en 1960 recibió el Primer Premio en el Festival Internacional de Cine de Carcassonne y Diploma de Honor en Cannes y el Primer Premio Categoría "Fantasía" en el XXVI Gran Concurso anual del Cine Club Argentino. Los efectos fueron hechos en el mismo negativo y dentro de la cámara. El propio González Groppa explica que hizo transferir ópticamente en una película de 16mm la grabación del tema *Shearing* realizada por el trío de Pete Jolly para usarlo como banda sonora, midiendo luego los tiempos musicales sobre la banda de sonido en una moviola. Los muñecos fueron filmados cuadro a cuadro y terminada la parte animada instaló una mascarilla en el obturador de la cámara, y a riesgo de velar la película, retrocediéndola y sobreimprimiendo en varias secuencias controladas por el contador de cuadros, la imagen de Alma con su mano apoyada en el piano de alambre que tocaba uno de los muñecos (González Groppa, 2013).

› **Palabras finales**

Hasta aquí, expusimos el entramado teórico sobre el cual podemos pensar la productividad de los intercambios entre el teatro de títeres y el cine de animación con muñecos, en el cual se combinan reflexiones acerca de la naturaleza de los títeres con planteos provenientes de la sociología de la cultura. Sobre estas bases examinamos, primero, lo que sucedía en el campo cinematográfico argentino a partir del '50, para concentrarnos más tarde en la labor de uno de los directores que más desarrollo el cine con muñecos en nuestro país y de quien poco se conoce en el presente. Observamos, siguiendo a Becker, un principio de cooperación entre gente que nunca lo había hecho para producir arte basándose en convenciones -animación cuadro a cuadro con muñecos- que hasta el momento no habían sido explotadas de esa forma. Su labor, creemos, no sólo ayudó a la expansión del cine de animación en Argentina, sino que también contribuyó a nutrir la presencia del muñeco-actor en el cine.

Bibliografía

Acuña, J. E. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba, Juancito y María.

Alonso, M. A. (2013). "Encasillar al dibujo animado". En *Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, organizadas por la Red Nacional de Investigadores en Comunicación y la Universidad Nacional de General Sarmiento, 12, 13 y 14 de septiembre de 2013, Buenos Aires.

En línea: <http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2013_alonso_alejandra_ponencia.pdf> (consulta: 20-2-2016)

Becker, H. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Bernardo, M. (1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia.

González Groppa, C. (2013). *Memorias*. Mimeo.

Kaplin, S. (2001). "A puppet tree: a model for the field of puppet theatre". En Bell, J. (ed.) *Puppet, masks and performing objects*, pp. 18-25. Cambridge-Londres, MIT Press.

Mahieu, J. A. (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe, Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Manrupe, R. (2004). *Breve historia del dibujo animado en Argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.

Tillis, S. (2001). "The art of puppetry in the age of media production". En Bell, J. (ed.) *Puppet, masks and performing objects*, pp. 172-185. Cambridge-Londres, MIT Press.