

Títeres para niños “de 2 a 80 años”. Representaciones cinematográficas del espectador infantil y de las configuraciones de maternidad y paternidad

Dr. (c) Bettina Inés Girotti
CONICET - Universidad de Buenos Aires
bettina.girotti@hotmail.com

Resumen

A lo largo del siglo XX, el títere transitó por distintos espacios mientras perfilaba su destinatario ideal: el espectador infantil. En Buenos Aires, no fue extraño encontrar funciones para público adulto; sin embargo, niñas y niños se presentaron como principales destinatarios. Aquí abordaremos producciones cinematográficas que se hicieron eco de la relación títeres-niños y alimentaron la imagen del espectador infantil como público ideal. La concurrencia de niñas y niños a espectáculos teatrales estuvo –y está– mediada por la presencia adulta, de allí que nuestro análisis esté atravesado por las transformaciones de las configuraciones de maternidad y paternidad que tuvieron lugar entre 1950 y 1970 en Argentina y que contemple a quienes han acompañado y compartido estas diversiones. La heterogeneidad del corpus permite reconocer la puesta en escena del acontecimiento convivial como una constante en la construcción del espectador ideal, así como entrever cambios en las funciones atribuidas a madres y padres.

Palabras clave

Títere; cine; espectador infantil; consumo cultural; configuraciones de maternidad y paternidad.

Fantoches para crianças “de 2 a 80 anos”. Representações cinematográficas do espectador infantil e das configurações de maternidade e paternidade

Resumo

Ao longo do século XX, o fantoche percorreu diferentes espaços enquanto delineava seu destinatário ideal: o espectador infantil. Em Buenos Aires, não há nenhuma outra opção para se dirigir ao público adulto; no entanto, as crianças se apresentaram como os principais destinatários. A assistência de crianças aos espetáculos teatrais estiveram –e estão– mediados pela presença adulta; daí que nossa análise esteja influenciada pelas transformações das configurações de maternidade e paternidade que ocorreram durante 1950 e 1970 na Argentina e que contempla aos que participaram dessas diversões. Aqui vamos analisar as produções cinematográficas que repercutem a relação fantoches-crianças e alimentam a imagem do espectador infantil como um público ideal. A heterogeneidade do corpus permite reconhecer a encenação do acontecimento convivial como uma constante na construção do espectador ideal, assim como pressentir alterações nas funções atribuídas aos pais.

Palabras chave

Fantoche; cinema; espectador infantil; consumo cultural; configurações de maternidade e paternidade

Puppets for children “from 2 to 80 years old.” Film representations of child spectators and the configurations of motherhood and fatherhood

Abstract

During the 20th century, puppets circulated in different spaces while constructing their ideal addressee: the child spectator. In Buenos Aires, while it was never strange to find puppet shows for adults, children were always the main addressees. Here we will analyze film productions that repeat the puppet-child association and support the image of the child spectator as an ideal audience. Child theatre attendance was –and is– mediated by adults and therefore our analysis considers the transformations in the configurations of parenthood in Argentina from 1950 to 1970; such analysis is important to contemplate who has shared these spaces of entertainment with children. The heterogeneous corpus enabled us to recognize the show’s staging of convivial event as a constant in constructing an ideal audience, and speculate changes in the functions attributed to mothers and fathers.

Keywords

Puppet; film; child spectator; cultural consumption; motherhood and fatherhood configurations.

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 exclusivo: el espectador infantil.

En *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Henryk Jurkowski afirma que la imagen de los niños como espectadores ideales de los espectáculos de títeres es una tradición que fue establecida, inconscientemente, en los siglos XVII y XIX y que este teatro “fue un teatro para todas las edades, disfrutado por todos. Los niños asistían a los espectáculos creados para adultos, porque en aquellos días la idea del arte especialmente para niños era desconocida. Los niños eran llevados, indiscriminadamente, a verlo todo” (1990: 1). 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.

En el presente trabajo nos concentraremos en una serie de producciones cinematográficas que se hicieron eco de la relación entre títeres y niños y, a su vez, alimentaron –voluntaria o involuntariamente– la imagen del espectador infantil como público ideal. Como se adivina en las palabras de Jurkowski, la concurrencia de niñas y niños a espectáculos teatrales estuvo –y está– mediada por la presencia adulta (“son llevados”, dice el autor). Las producciones aquí analizadas también nos permiten reflexionar acerca de quienes han acompañado y compartido este tipo de diversiones. En este sentido, nuestro abordaje se encuentra atravesado por las transformaciones que afectaron las configuraciones de maternidad y paternidad que tuvieron lugar entre la década de 1950 y 1970 en Argentina, principalmente en la ciudad de Buenos Aires, han sido analizadas por Isabella Cosse (2009; 2010). Por otra parte, las fotografías de espectáculos infantiles incluidas en distintas publicaciones periódicas constituyen un antecedente directo de este retrato audiovisual y ofrecen algunos elementos para abordar las imágenes construidas por el discurso cinematográfico: las (breves) reseñas que se ocupan de espectáculos con títeres muestran al público exponiendo su diversión y sorpresa.

Recurrimos aquí a un corpus heterogéneo que se compone, de un lado, de los largometrajes de ficción *Donde mueren las palabras* (1946) y *La novela de un joven pobre/ Por un caminito* (1968), y, de otro, de fragmentos del *Noticiero Panamericano*, 857 (1956) y *Sucesos Argentinos*, 795 (1954)¹. La heterogeneidad inherente al corpus nos permite reconocer una constante en la construcción del espectador

¹ La inclusión de títeres en los noticieros no se recortó a los casos consignados. Puede rastrearse la presencia de títeres en: *Argentina al día*, 137 (1959); *Noticiero EPA-Argentina al día*, 745-515 (1970); *Noticiero Panamericano*, 591 (1951), 669 (1953), 1506 (1969) y 1531 (1969); *Sucesos Argentinos*, 847 (1955) y 870 (1955).

infantil como destinatario ideal: la presencia del público en un espectáculo, es decir, la puesta en escena de un acontecimiento convivial (Dubatti, 2007; 2008).

De la confrontación entre los registros se desprenden pequeños pero significativos cambios en la composición de ese público, los cuales responden a las transformaciones sociales sucedidas a lo largo de casi veinticinco años. Se trata de un momento de cambios respecto a la idea de familia que se identifican con el surgimiento de un nuevo estilo de paternidad opuesto al modelo de domesticidad que cristalizó entre los 1930 y los 1940 y que delineó lo que debía ser la familia correcta: pauta nuclear, reducción del número de hijos, intensidad afectiva y división entre la mujer ama de casa y el varón proveedor que hizo de rasero para delimitar lo que era la familia correcta (Cosse, 2009). El nuevo estilo planteaba una relación afectuosa, fluida y próxima entre padre e hijos, una mayor responsabilidad y atención en los cuidados de los niños y compartir actividades como juegos y paseos (Cosse, 2010).

Nuestro propósito, entonces, no es hacer comparaciones entre registros que responden a producciones tan diferentes y distantes, sino reconocer en ellos continuidades y rupturas en cuanto a la construcción del espectador ideal; una construcción atravesada, a su vez, por la serie de transformaciones de la idea de familia y los roles de los progenitores.

Títtere. Cine. Acontecimiento convivial.

Pensar los diálogos entre títeres y cine y su productividad nos exige revisar la definición de *títtere*. Han sido numerosos los cuestionamientos sobre la utilización del término. Una primera cuestión atañe a su etimología, ya que, si bien refiere a una técnica en particular, el títere de guante², también es usado de forma metonímica: a través de una técnica de manipulación particular, referimos a un amplio abanico de técnicas. Margareta Nicolescu intenta resolver el problema terminológico definiendo *títtere* como “una imagen plástica capaz de actuar y representar”, explicitando con “imagen plástica” la condición de objeto material del títere y refiriendo con “actuar y representar” a la función ineludible y que lo constituye como tal, según refiere Juan Enrique Acuña (2013). Este autor da un mayor espesor a esta definición, al proponer que la imagen es en realidad audiovisual, es decir, doble: una imagen plástica y otra sonora que pueden actuar alternada o simultáneamente.

A su vez, la presencia mediada por la cámara complejiza más la definición. En este sentido, se distinguen dos modos de actuación del muñeco en el cine, divi-

² El títere de guante o guiñol es una de las formas clásicas del teatro de títeres. La mano y el antebrazo del manipulador, cubiertos por un vestido, forman la estructura del títere. Está considerada entre las más expresivas y populares y aparece en todos los continentes a lo largo de la historia, a menudo al servicio de los personajes populares (Curci, 2007).

sión que se explica a través de lo que Mónica Kirchheimer postula como 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” (en Alonso, 2013: 4). El primero de los modos de actuación se observa en aquellas películas en las que el muñeco aparece como tal frente a la cámara, siendo su actuación filmada en directo; se trata de un registro que “documenta” la manipulación. El otro es aquel propio del cine de animación, en el cual la animación del muñeco acontece entre los cortes en la filmación, entre fotograma y fotograma, y corresponde al modo de actuación propio de las técnicas de animación cuadro por cuadro, como por ejemplo el *stop motion* o la animación por recortes o *cut out*.

Los casos seleccionados aquí registran en directo la actuación de los títeres, es decir, se inscriben en el primero de los modos de actuación. Como adelantamos, también se detienen en el público, instalando una tensión entre cine y teatro: no se trata de teatro filmado, a saber, de un registro meramente documental del hecho teatral, sino que el espectáculo es presentado a través de las formas de mostrar propias del discurso cinematográfico. En este sentido, el registro se concentra en el acontecimiento convivial, un elemento fundamental en la definición de teatro.

Cuando hablamos del teatro como convivio o acontecimiento convivial referimos a la

reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presentes[.] En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal (Dubatti, 2008: 28–29).

Enfocarnos en el acontecimiento convivial, es decir, atender a la instancia espectacular, nos permitirá comprender la situación del público infantil al observar el desarrollo de las funciones y, simultáneamente, los cambios en la figura del acompañante. Como adelantamos, la concurrencia infantil a los espectáculos estuvo –y está– mediada por la presencia de un adulto. Los casos aquí abordados atienden a acompañantes que, entendemos, pertenecen al ámbito familiar (en todos los casos se trata de funciones desarrolladas en salas teatrales, en el horario “de mañana”, una franja horaria destinada a espectáculos para niños ubicada entre las 15 y las 18 horas, generalmente los sábados, domingos y feriados). Sin embargo, entendemos que la compañía adulta no se restringe sólo al entorno familiar: otra serie de experiencias está conformada por aquellas funciones organizadas para el ámbito escolar (que suponen una programación de lunes a viernes), que implican la presencia de los docentes a cargo y, quizá, de las autoridades del estableci-

miento educativo, y que pueden tener lugar tanto en una sala como en el mismo establecimiento escolar.

Niñas y niños como consumidores culturales

Los cambios en la concepción de la infancia que se sucedieron a lo largo del siglo XX nos ubican en un momento de inflexión en el devenir del teatro para niños. A comienzos del siglo pasado, “los paulatinos avances de la psicología del desarrollo advertían, no sólo a los especialistas, sino también a los funcionarios relacionados con el área, que los niños no eran ‘adultos en miniatura’ y que, por ello, necesitaban una educación diferenciada, tanto en las llamadas ciencias duras como en las disciplinas artísticas” (Llahí, 2006: 10). Por otra parte, el llamado escolanovismo³ resaltó la autonomía infantil y el protagonismo del niño en los procesos educativos, su individualidad, libertad y espontaneidad, la importancia del juego y de la actividad libre y creadora de los niños. Esto también contribuyó a que dejaran de ser percibidos como “adultos en miniatura”, comenzando el teatro para público infantil a ser entendido como un instrumento eficaz de cultura que debía ayudar en su formación intelectual (Carli, 2002; Lionetti & Míguez, 2010).

Entendemos la infancia estructuralmente, es decir, como un segmento de la sociedad. Según este enfoque, la infancia no tiene un comienzo o un final temporal y, en consecuencia, no puede ser entendida periódicamente, sino que debe ser pensada como una forma permanente de cualquier estructura generacional. Esta concepción, a su vez, implica abstraerse de los sujetos individuales y, por lo tanto, no necesariamente observar o preguntar a los sujetos en forma directa, sino buscar sus mundos de vida o los marcos dentro de los cuales conducen sus vidas (Qvortrup, 2009). Niñas y niños son entendidos aquí como consumidores culturales; de allí que sea necesario proponer bienes culturales específicos para este segmento de la sociedad. No nos referimos únicamente a bienes “materiales” o tangibles como pueden ser libros y revistas (desde 1919 la editorial Atlántida, fundada por el uruguayo Constancio Vigil, editaba la revista infantil *Billiken* y el Partido Comunista editó desde 1923 *Compañerito*, un órgano de prensa específico destinado a grupos infantiles proletarios que se posicionaba como rival de las revistas infantiles “burguesas”⁴, como la publicada por Vigil, por mencionar algunos ejemplos), sino también a bienes “intangibles”, como producciones cinematográficas o espectáculos teatrales (en este caso, bienes a su vez efímeros)⁵.

³ El movimiento de la llamada Nueva Escuela, compuesto por un amplio y variado abanico de propuestas, reivindicaba el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos. Su individualidad, libertad y espontaneidad se encuentran entre los lineamientos más importantes, así como la importancia atribuida al juego y a la actividad libre y creadora del niño. En Argentina, su desarrollo suele ubicarse entre 1920 y 1930. Para comienzos de 1940, sus postulados acerca de la infancia comienzan a ser rearticuladas en discursos políticos (Carli, 2002).

⁴ Véase Camarero (2007)

⁵ Por otra parte, los consumos culturales infantiles están condicionados por el contenido. En este

En este sentido, entendemos que el “niño-espectador” constituye una forma del “niño-consumidor cultural”.

Nos interesa, entonces, problematizar el vínculo entre infancia y títeres recuperando algunas de las condiciones de producción de este espectador (y del adulto “acompañante”), es decir, su configuración como consumidor de determinados bienes culturales. Siguiendo a Pierre Bourdieu (2014), entendemos que las prácticas culturales y las preferencias correspondientes están estrechamente ligadas a la educación; son producto de ella. A la educación familiar y escolar, que reconocen y preparan las prácticas culturales, agregamos aquí el discurso cinematográfico que, en tanto productor y vehículo de imágenes y significados, se nos presenta como un terreno propicio para rastrear estas construcciones, a la vez que ofrece una fuente de primer orden para analizar las representaciones socialmente dominantes.

Donde mueren las palabras

Estrenada el 25 de abril de 1946, *Donde mueren las palabras* constituye uno de los puntos claves en la carrera del director Hugo Fregonese, no sólo por tratarse de su primer largometraje en solitario, sino porque le abriría las puertas de Hollywood. La película, con guión de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat, fue protagonizada por Enrique Muñio, Darío Garzay, Héctor Méndez e Ítalo Bertini. En 1946, año de estreno del film, la compañía de marionetas⁶ fundada por Vittorio Podrecca, Teatro dei Piccoli, había alcanzado fama mundial⁷. Mane Bernardo recu-

sentido, el período comprendido por nuestro corpus se encuentra atravesado por la aparición y consolidación de otro consumo cultural, la televisión. Aunque 1951 es considerado como el momento inaugural de la televisión argentina, no fue hasta avanzada la década de 1960 que ésta se instaló efectivamente en los hogares. El uso público del aparato predominó en sus primeros años: los principales consumidores y quienes la habían esperado con mayor ansiedad habían sido, justamente, los niños y niñas (Pérez, 2012). La televisión se suma a las preocupaciones originadas por la literatura popular, el teatro de variedades, el cine y las historietas. Estas preocupaciones no eran nuevas y ya habían aparecido en los debates en torno a la nocividad de ciertos consumos culturales para el público infantil que habían ocupado parte de los Congresos Pan Americanos del Niño (Guy, 1998). Todos estos bienes culturales habían provocado “pánicos morales” que derivaron en una mayor censura para proteger a los niños de supuestos efectos negativos. En el caso de la televisión, las preocupaciones se apoyaron en la creencia, de un lado, en el enorme poder de la televisión para lavar mentes y narcotizar a los pequeños, alejándolos de actividades más productivas, y, de otro, en la vulnerabilidad de los niños, mostrados simultáneamente como inocentes y como “monstruos en potencia” cuya fachada “civilizada” puede ser penetrada fácilmente (Buckingham, 2009).

⁶ La marioneta es un muñeco de tres dimensiones —con cabeza, brazos y piernas articulados— y manipulado desde arriba mediante hilos. Sus gestos son variados y expresivos y ha sido llevada lo más posible al modelo viviente; de ahí sus incursiones en la ópera, la danza y el melodrama (Curci, 2007).

⁷ La compañía, fundada en 1914 en Roma, intentó revivir el teatro de títeres conjugando las innovaciones del teatro moderno con la técnica de los titiriteros tradicionales. En los años que van entre su fundación y los 1940, Los Piccoli realizaron giras internacionales en el marco de las cuales visitaron la Argentina en dos oportunidades (1922 y 1937-1938). El comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la imposibilidad de volver a Italia, obligan a Los Piccoli a instalarse en Argentina durante casi diez años (Girotti, 2014a).

para la participación de la compañía afirmando que “(e)n el cine, con intervención de muñecos en la acción nunca podríamos olvidar a los Piccoli de Podrecca en Donde mueren las palabras. [...] Entre lo mucho que hizo Podrecca durante su estada de diez años en la Argentina, está la inclusión en la conocida película de Muiño” (1963: 99).

La acción se desarrolla en un teatro, en el cual actúa un elenco conformado por músicos y titiriteros dirigido por Carlo Carletti (Bertini). Allí encontramos a Victorio (Muiño), músico devenido en sereno del teatro producto de un accidente con una de las marionetas. Rogelio (Méndez), encargado de la realización de los muñecos, desea utilizar la cara de Victorio para un nuevo personaje, pero éste se niega, alegando que su rostro no debe ser visto por nadie, ya que es un criminal. Victorio conoce a Darío (Garzay), un joven aspirante a pianista que, a escondidas, utiliza el piano del teatro para practicar. Finalmente se revela la verdad: Victorio es Ricardo Lauzán, un famoso compositor y director de orquesta que había arreglado la 7ª Sinfonía de Beethoven para un ballet que sería protagonizado por su hija (Lorena), de cuya muerte se culpa. Los títeres aparecen en diferentes momentos del film actuando o como parte del decorado, colgados detrás de escena a la espera de ser manipulados y en los pasillos del teatro y camarines, oscilando entre construir y develar el artificio. Ambas series de imágenes (escena/extra-escena)⁸, se combinan con imágenes de un público compuesto, en su mayor parte, por niñas y niños que disfrutaban del espectáculo, construyendo, así, el acontecimiento convivial.

La película comienza con una de estas escenas. La cámara entra al teatro por la terraza, siguiendo la música. Inmediatamente, un plano general nos ubica en la sala mostrando parte de la platea y el escenario desde uno de los palcos ubicado de frente a él. Este encuadre da cuenta de las dimensiones de la sala y de la gran cantidad de asistentes —ya sentados en sus butacas y de espaldas a la cámara—, resaltando la presencia infantil a partir de los dos niños espectadores que ocupan el palco.

La escena continúa alternando imágenes del espectáculo y del detrás de escena con imágenes del público desde distintas ubicaciones: el plano general inicial (que se repite); un plano lateral de dos niños sentados en la platea riendo y disfrutando de los títeres acompañados por una figura femenina (imagen 1); y un plano general que muestra de frente al público, compuesto en su gran mayoría por niños, acompañados de mujeres y (en menor medida) de algunos hombres. Termina

⁸ Podemos organizar las escenas en las que aparecen los muñecos en dos series, según muestren lo que sucede en escena o detrás de escena. Las primeras revelan desde diferentes puntos de vista el escenario, mostrando casi la totalidad de la escena y la cantidad de marionetas que actúan simultáneamente. Las diferentes posiciones de la cámara implican, además, diversos grados de detalle: los planos generales dan una idea global de la ubicación y el accionar de los muñecos, mientras los primeros planos de algunos de estos permiten apreciar en detalle de sus movimientos. La segunda serie, conformada por las escenas que develan el artificio, nos permite ver los músicos y cantantes, la fuente sonora y los manipuladores, fuente motriz (Girotti, 2013; 2014b).

do el espectáculo, la cámara vuelve a ubicarse en el palco mientras escuchamos aplausos y vemos cerrarse el telón y salir a los espectadores. Este mismo plano se repite en la siguiente actuación de la compañía (es el único plano del público en la escena), pero con una ligera variación, ya que ahora vemos a una niña sentada en el palco (imagen 2).



*Imagen 1. Fotograma de Donde mueren las palabras.
Hugo Fregonese, director, 1946.*



*Imagen 2. Fotograma de Donde mueren las palabras.
Hugo Fregonese, director, 1946.*

Aunque Los Piccoli no se presentaban como una compañía para niños, sus funciones solían ofrecerse en horario “de matinée”; de allí que no parezca extraño que el público del filme sea mayoritariamente infantil. Sin embargo, observamos que los niños no están solos, sino que los acompañan figuras femeninas (madres, tías, abuelas) y, en menor medida, masculinas, que también disfrutaban y aplaudían el espectáculo. Durante el primer peronismo (1946-1955), la familia fue entendida como célula primaria y forma de preservar la estabilidad, razón por la cual se le otorgó una gran atención. El rol de la mujer como agente fundador y forjador de las generaciones futuras fue indisoluble de esta idea de familia (Gené, 2008).

Por un caminito/La novela de un joven pobre

Por un caminito, también distribuida con el título *La novela de un joven pobre*, es una adaptación de la novela *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet, realizada por Virgilio Muguerza y dirigida por Enrique Cahen Salaberry. La película se estrenó el 11 de abril de 1968 y tuvo como protagonista a Leo Dan, que, para ese momento, ya se había consagrado como figura (en 1964 había sido contratado para el programa *Sábados Continuos* y en 1965 tuvo su propio programa, titulado *Bajo el signo de Leo*, ambos emitidos por Canal 9). Acompañaron al cantante Niní Marshall, Guillermo Battaglia, Erika Wallner, Rafael Carret y, en un papel secundario, Susana Giménez.

En el filme, un joven adinerado, Leonardo Martínez Alba (Dan), pierde la herencia paterna y se ve obligado a trabajar como mayordomo en la estancia que la familia Quijano tiene en Bariloche para sostener a su hermana más pequeña, con quien parece tener un vínculo más paternal que filial. Allí, el jefe de la familia, Don Santiago (Guillermo Battaglia), no confía en que un joven de ciudad pueda con las tareas de la estancia y lo toma por un cazafortunas. Sin embargo, Leo logra ganarse el respeto de los peones y la simpatía de la tía Carolina (Marshall), enamorándose de la nieta de don Santiago, Margarita Quijano (Erika Wallner). Finalmente, descubre quién es en realidad, obligando a don Santiago a confesar un secreto que llevaba años escondiendo: las propiedades de la familia Quijano pertenecen en realidad a la familia de Martínez Alba. La, hasta ahora, pareja imposible confiesa su amor y se instalan todos juntos conformando una gran familia.

Además de los actores, la película contó con la participación de Los títeres de Horacio, grupo de marionetas conformado por Horacio Casais y Herman Koncke a mediados de los años 1950. Para el momento del estreno, Los títeres de Horacio se habían presentado en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires (entre ellas el Teatro San Martín). Asimismo, recibieron en 1964 la Medalla de Oro en el III Festival de Necochea y contaban con presentaciones en televisión. A diferencia de *Donde mueren...*, en que las marionetas están presentes a lo largo de todo el filme, en *Por un caminito* ellas tienen una breve participación. Transcurrido aproximadamente un tercio de la película, el protagonista recuerda cómo llegó a ser

mayordomo. La fotografía de su hermana lo lleva a la ciudad de Buenos Aires y al momento en el que se entera de que su padre ha sido traicionado, perdiendo su fortuna y, por tanto, su herencia. Este flashback recupera el origen acomodado del joven devenido en mayordomo, así como el sacrificio que decide hacer por su hermana menor. Vemos al protagonista cantando en la iglesia y la sonrisa de la pequeña ante su encuentro y, luego, los vemos asistir a una función de títeres.

Este fragmento, de aproximadamente cinco minutos de duración, recurre también a la construcción del acontecimiento convivial. La escena comienza con un zoom out: el plano inicial en el cual la embocadura del retablo coincide con el borde de la pantalla se abre para mostrar la totalidad del escenario, dando cuenta de que la acción se desarrolla en un teatro. Mientras, una voz en off (se trata en realidad de dos voces masculinas que se irán intercalando) presenta a los personajes, dos hermanos llamados Juan y Juana que viven en un bosque y que jamás se han separado. Los narradores destacan su bondad, su simpatía y su obediencia. El argumento de la obra, una suerte de reescritura de Hansel y Gretel, es sencillo. Juan debe acompañar al guardabosques a buscar leña y, ante la preocupación de su hermana, promete volver a las once. Sin embargo, una bruja decide impedir que regrese en el horario prometido. Para ello, irá tentando al niño con distintos trucos: un helado, un teatro de títeres “embrujaado”, globos. El pequeño logra esquivar todas las trampas de la bruja y regresar con su hermana, que lo espera impaciente. Finalmente, una de las voces en off da fin a la obra diciendo que “Juan y Juana fueron felices y comieron perdices... pero muchas perdices”.

Al igual que en el filme de Fregonese, las imágenes de lo que sucede en el retablo se intercalan con imágenes del público: al plano del retablo se le opone el contraplano del público en el que vemos a los dos hermanos, junto a otros niños y sus madres, disfrutando del espectáculo. El zoom out inicial nos permite entrever (en la oscuridad de la sala) las cabezas de algunos espectadores ubicados de espaldas a la cámara, sugiriendo la disposición espacial. Inmediatamente, un plano medio nos muestra al protagonista y a su hermana sentados en la platea y mirando atentamente lo que sucede en el retablo (imagen 3). En el fondo, encontramos niñas y niños de distintas edades que también observan concentrados lo que está sucediendo. Este plano se combina con planos del retablo de diferentes tamaños y angulaciones. A estos se agrega, luego del último desacierto de la bruja, un plano de casi la totalidad de la sala, cuyo centro es ocupado por Dan y su hermana, lo que nos permite ver que se encuentra ocupada en su mayoría por niños (todos ellos, al igual que la hermana del protagonista, con globos) acompañados por sus madres o abuelas (imagen 4).

Esta serie de imágenes replican la composición de la audiencia, ya que son las madres y abuelas las que comparten las diversiones infantiles. Sin embargo, la novedad es la incorporación de una figura masculina en las diversiones infantiles, mediante la presencia de Leo Dan en el centro de la imagen. Se trata de una figura

en la cual los roles de hermano mayor y de padre se tensionan y que podemos inscribir dentro de un nuevo modelo de paternidad, aquel que propone que los padres tengan una relación afectuosa, fluida y próxima con sus hijos, que realicen actividades en conjunto como juegos, paseos y arreglos en el hogar y que asuman una mayor responsabilidad y atención en los cuidados de los niños.



*Imagen 3. Fotograma de Por un caminito/La novela de un joven pobre.
Enrique Cahen Salaberry, director, 1968.*



*Imagen 4. Fotograma de Por un caminito/La novela de un joven pobre.
Enrique Cahen Salaberry, director, 1968.*

Noticiero Panamericano y Sucesos Argentinos

Los noticiarios cinematográficos sonoros se editaron regularmente en Argentina entre las décadas de 1930 y 1970 y se ocuparon de registrar diversos sucesos cotidianos, lo que explica su heterogeneidad. Entre los más conocidos se encuentran *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano* y *Noticiero Argentino Emelco - Sucesos de las Américas*. Aunque eran producidos por empresas privadas, “la obligatoriedad de la exhibición fue una política gubernamental sostenida de modo prácticamente ininterrumpido entre 1943 y 1973, constituyéndose en uno de los principales instrumentos de financiación de los noticiarios cinematográficos” (Lucchetti, 2016: 309). En cuanto a la especificidad de estas producciones y al tipo de práctica social en las cuales se sitúa, el noticiero forma parte de la institución cine, aunque guardando similitudes con la prensa gráfica. En efecto, construye su discurso a partir de las ideas puestas en circulación por otros discursos sociales, que, a su vez, son expresados en otros medios y soportes, como la prensa, la publicidad o la radio, entre otros (Wolf en Luchetti, 2016: 311).

El número 857 del *Noticiero Panamericano* (noviembre 1956) incluye entre sus múltiples noticias la celebración del día de la madre. El fragmento dedicado al evento, de aproximadamente cuarenta segundos, comienza con el título “¡Madre!”, cuya leyenda se imprime sobre un fondo en el que se divisa la silueta de una mujer que sostiene en brazos a un bebé. A lo largo de esta secuencia, una voz en off⁹ masculina nos ubica en la situación:

Allegamos también nuestro homenaje al ser que nació para el sacrificio y el sufrimiento. Desde muy pequeña la mujer se nutre en la vocación maternal. Estos niños de las colonias y hogares asisten en el día de la madre a los actos de agasajo. Madres e hijos se unen en la celebración. Aquellas ponen la ternura, el amparo. Los niños, al cobijado de tan amplias alas, toman fuerzas para levantar el vuelo que habrá de poner distancias y agregar cariño a este ser hecho por Dios como bendición del género humano (SD, 1956).

A continuación del título, la cámara muestra a una niña jugando a dormir a su muñeca (mientras el locutor sugiere que la vocación maternal se nutre desde la infancia). Luego, la acción se concentra en una función de títeres (en este caso, de guante), en la que vemos una audiencia integrada por público infantil que aplaude. El contraplano nos muestra lo que sucede en el retablo, pero sin brindar información acerca de los artistas, el nombre de la obra y el lugar donde la acción está teniendo lugar. El siguiente plano se concentra en uno de los segmentos de la audiencia: una madre que sostiene en brazos a su hijo mientras disfrutan la función. La secuencia finaliza con otros momentos del festejo en el que observamos a varias madres acompañadas de sus hijos.

⁹ Según explica Luchetti (2016), la función de la voz en off es ordenar, articular, dar unidad y anclar el sentido de la imagen, su estilo es ampuloso y redundante, utiliza sistemáticamente adjetivos, superlativos, sinónimos, metáforas y pleonasmos y resonancias literarias y apela a verbos en infinitivo, gerundios y palabras esdrújulas.

Otro noticiero, el número 795 de *Sucesos Argentinos* (1954), ofrece una imagen parecida y, aunque cronológicamente previo, reproduce el nuevo modelo de paternidad, ya que no sólo es la madre quien comparte las diversiones infantiles, sino que vemos en la audiencia a un niño disfrutando del espectáculo en brazos de una figura masculina que identificamos con su padre.

La secuencia titulada “Títeres” nos muestra una función al aire libre. Se seleccionó para este fragmento una escena en la que vemos a un títere trompetista que, según indica el locutor, está interpretando “El vuelo del moscardón”, de Nikolái Rimski-Kórsakov, melodía que acompañará toda la secuencia. La voz off masculina nos ubica en la situación: “tres animosos jóvenes” —dice— inician una gira por el interior del país. Al igual que en el fragmento anterior, no se especifica quiénes son los artistas, cuál es la obra representada ni dónde está teniendo lugar la función (parte de esa información se desprende de uno de los últimos planos, cuando el camión se retira y podemos ver a uno de sus lados la leyenda “Teatro de títeres las dos carátulas”).

La secuencia comienza con la llegada del público, que se ubica de cara al retablo, dándole la espalda a la cámara. Luego, un plano medio lateral nos muestra a tres niños del público mirando y disfrutando del espectáculo e, inmediatamente después, lo que está pasando en el retablo. Una vez más, se nos muestra al público; en esta oportunidad el encuadre es más amplio, por lo cual podemos ver que se trata de una audiencia numerosa. A continuación, vemos al público de espaldas, tras lo cual siguen un plano del retablo y otro de los títeres.

La cámara se detiene entonces en un segmento del público: un padre que disfruta de la función junto a su hijo. La secuencia continúa mostrando a algunos de los niños espectadores, para, más tarde, recuperar uno de los planos que ya hemos visto en otras oportunidades, aquel en el que una madre disfruta del espectáculo junto a su bebé. Las imágenes que siguen muestran qué es lo que está sucediendo en el escenario a través de diferentes tamaños de planos, entre los que se intercalan imágenes del público de espaldas, aplaudiendo.

Tal como indica Cosse, a principios de los 1950 el modelo de la nueva paternidad aún estaba escasamente afirmado, hecho que cambiará en las dos décadas siguientes, coincidiendo con el resquebrajamiento del modelo de domesticidad. Para la autora, uno de los primeros indicios de la emergencia de este nuevo modelo es la publicación, en 1954, del libro de Florencio Escardó, *Anatomía de la familia*.

A modo de cierre

La presencia de los títeres en el cine puede ser abordada de diferentes formas, desde el posible vínculo entre teatro de sombras y el precine hasta el cine de animación hecho con muñecos (*stop motion*) o figuras (*cut out*). En el período

analizado, observamos que el cine se convirtió un espacio de trabajo para algunos titiriteros y, en este sentido, los diálogos también podrían ser leídos en términos de colaboración (Becker, 2008).

Los registros cinematográficos aquí analizados nos permiten revisar la idea, naturalizada, del espectador infantil como destinatario exclusivo de los espectáculos de títeres. Tal como sostenía Henryk Jurkowski, la idea del niño como espectador ideal de los espectáculos de títeres es una tradición occidental moderna; de allí que a lo largo del siglo XX encontremos en la ciudad de Buenos Aires funciones exclusivas para público adulto. A través de la puesta en escena (cinematográfica) del acontecimiento convivial, observamos que cada uno de los casos reproduce esta concepción del espectador ideal e introduce, al mismo tiempo, pequeñas variables directamente relacionadas con los cambios en la idea de familia.

En esta línea, el trabajo de Cosse funciona como antecedente, ya que revisa algunas producciones audiovisuales afirmando que, en los 1930, ciertas películas argentinas ya se ocuparon de mostrar a padres que jugaban y paseaban con sus hijos, mientras que en los 1940 *Los Pérez García* exaltaba la figura paterna, insistiendo en la importancia del diálogo con los hijos. Aunque la numerosa audiencia indicaría que esta noción del padre atento a sus hijos se encontraba bastante difundida, ésta convivía con otra, en la cual la paternidad implicaba una autoridad firme e incuestionable. Este nuevo modelo de paternidad es inseparable de la reconfiguración de los roles de género y del nuevo paradigma de crianza de corte psicológico que los medios de comunicación se encargaron de promover: la nueva imagen comenzó a circular desde mediados de los 1950 (aunque los primeros impulsos se registran entre 1920 y 1930), se difundió ampliamente en los 1960 y asumió un carácter normativo a principios de los 1970 (Cosse, 2009).

En la configuración de niñas y niños como consumidores culturales, los títeres aparecieron como un bien cultural adecuado. Esta cualidad (que tiene como correlato su presencia en el ámbito escolar) puede verse en el corpus abordado a partir de la presencia –y el monitoreo– de adultos en el acontecimiento convivial. En este sentido, el consumo de bienes culturales por parte de niñas y niños implicó una suerte de doble consumo a partir de la presencia de padres, madres y abuelas. En los filmes de Fregonese y Cahen Salaberry, así como en los fragmentos de *Noticiero Panamericano* y *Sucesos Argentinos* analizados, el ocio y la diversión son presentados como un espacio compartido.

Se trata, en síntesis, de espectáculos para niños “de 2 a 80 años”, según la frase frecuentemente utilizada para promocionar estos espectáculos. Justamente, esta frase es recuperada por *Noticiero EPA - Argentina al día*, 745-515 (1970), en el fragmento dedicado a la compañía encabezada por la familia Álvarez Diéguez. En este registro, la voz en off, con su estilo ampuloso y redundante, poblado de adjetivos, verbos en infinitivo y palabras esdrújulas define las imágenes a través del dicho “Espectáculo para niños de 2 a 80 años”, que recupera del mundo del circo y que “bien vale para los títeres”.

Referencias

- Acuña, J. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba: Juancito y María.
- Alonso, M. A. (2013). Encasillar al dibujo animado. En AA.VV. *Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bernardo, M. (1963). *Títere: la magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Pedagógicas.
- Bourdieu, P. (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buckingham, D. (2009). Children and television. En Qvortrup, J.; Corsaro, W.; Honig, M.; (eds.). *The Palgrave handbook of childhood studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 347-359.
- Cahen Salaberry, E. (1968). *Por un caminito* (Cinta cinematográfica). Argentina: Producciones García Nacson S.A.
- Camarero, H. (2007). *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*. Buenos Aires: Siglo XXI
- 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.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2009). La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950–1975). *Estudios Demográficos y Urbanos*, 24(2). Ciudad de México: Colegio de México, 429-462
- Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fregonese, H. (director). (1946). *Donde mueren las palabras* (Cinta cinematográfica). Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Gené, M. (2008). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: FCE.
- Girotti, B. (2014a). Elementos del teatro de variedades en un teatro de títeres: los Piccoli de Podrecca. *Telondefondo*, (19), 108-115.

- _____ (2014b). La cultura nacional en el primer peronismo: el Teatro dei Piccoli en el cine argentino. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (8), 1-14.
- _____ (2013). *Donde mueren las palabras*: un primer acercamiento al Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (6), 1-10.
- Guy, D. (1998). The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America. *Journal of Family History*, 23(3), 272-291.
- Jurkowski, H. (1990). *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.
- Llahí, S. (2006). Un acercamiento a la historia del teatro para niños en Buenos Aires. *Cuadernos del Picadero*, (9), 10-18.
- Lionetti, L.; Míguez, D. (comp.) (2010). *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario: Prohistoria.
- Luchetti, M. F. (2016). El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión. *Aniki*, 3(2), 303-333.
- Pérez, I. (2012). *El hogar tecnificado: familias, género y vida cotidiana 1940-1970*. Buenos Aires: Biblos.
- Qvortrup, J. (2009). Childhood as a Structural Form. En Qvortrup, J.; Corsaro, W.; Honig, M.; (eds.). *The Palgrave handbook of childhood studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 21-33.
- SD (1956). *Noticiero Panamericano*, 857 (Noticiero cinematográfico). Argentina: Antonio Ángel Díaz.
- SD (1954). *Sucesos Argentinos*, 795 (Noticiero cinematográfico). Argentina: Argentina Sono Film.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación

Argentores

Centro de Documentación del Complejo Teatral General San Martín

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)

Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

Museo Evita