

Entre el espacio público y las escalas: un recorrido por el lenguaje de títeres/objetos

Between the public space and the scales: a way by the language of puppets/ objects



Andrea Mónica Berman

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Dirección General de Enseñanza Artística

Ministerio de Cultura de CABA

Buenos Aires, Argentina

monicaberman@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-2357-2911>

Recibido: 16/11/2023 - Aceptado con observaciones: 03/06/2024



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.45965>



<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/a4xmhav92>

Resumen

El lenguaje de títeres/objetos parece ser de aquellos lenguajes que operan con coordenadas conocidas y con funcionalidades recurrentes, sin embargo, cada producción tiene características contingentes y eso deviene en la complejidad para sistematizar y analizar. En este artículo plantearemos un vínculo entre el espacio público y las escalas para analizar cuatro puestas con rasgos muy singulares: una propuesta de títeres para presentar en hospitales, un proyecto de Teatro por la Identidad con títeres que colabora con la búsqueda de nietos y nietas, una propuesta callejera con implicancias sorpren-

Palabras clave

títeres, objetos, escalas,
espacio público, lenguaje



unc



artes
editorial



dentos y una conversión de tapial en retablo para abrazar a las infancias en el marco de la cuarentena en época de pandemia. La afectividad, la resistencia, la enseñanza en clave de lenguaje titiritero/objetual. haciéndola resonar en un acto creativo que despliega múltiples sentidos en un espacio social.

Abstract

The language of puppets/objects seems to be one of those languages that operates with known coordinates and with recurring functionalities, however, each production has contingent characteristics and that results in the complexity to systematize and analyze. In this article we will propose a link between public space and scales to analyze four performances with very unique features: a proposal for puppets to present in hospitals, a Theater for Identity project with puppets that collaborates with the search for grandsons and granddaughters, a street proposal with surprising implications and a conversion of rammed earth into an altarpiece to embrace childhood within the framework of quarantine in times of pandemic. Affectivity, resistance, teaching in the key of puppeteer/object language.

Key words

*puppets, objects, scales,
public space, language*

1. INTRODUCCIÓN: LENGUAJE DE TÍTERES/ OBJETOS Y DEFINICIÓN DEL CORPUS

Si hay un rasgo característico que define a la práctica titiritera¹ es lo trashumante (aunque no la guía el ganado, sino la búsqueda de públicos), por lo tanto, pensar una cartografía titiritera/objetual puede ser un buen punto de partida para vincular el lenguaje con el espacio urbano.

Bajo el amplio paraguas de títeres, objetos o formas animadas, se cobijan múltiples diversidades: marionetas, sombras, dibujos con arena, objetos –desde los objetos documentales hasta los “tecnológicos”,² para decirlo de modo económico– y usos del cuerpo en función títere, entre otras. Síntesis que da cuenta del universo convocado en este artículo y que, sin limitarlo –por el contrario–, señala que las fronteras del lenguaje son lábiles y están en constante mutación. Y aunque pareciera que es un lenguaje que opera con coordenadas conocidas y con funciona-

lidades recurrentes, cada producción en sí misma es contingente y, por eso, según cada ocasión se genera una lógica de producción diferente. Tal vez esta sea una de las razones por las cuales es difícil sistematizarlo y quizás sea uno de los motivos de la falta de recursos para estudiarlo, por la singularidad que conlleva cada propuesta en sí misma.

Entonces, como el terreno a trabajar resulta desmedido o desmesurado, el recorte del corpus que planteamos a continuación se inscribirá a partir de dos ejes: el espacio público y las escalas.

Por un lado, tomaremos el eje de *lo espacial*³ –desde lo urbano/público/semipúblico y lo dimensional– para empezar a realizar un posible recorrido por las prácticas, como un modo de aunar intentos y criterios para su sistematización y estudio. Leer las prácticas en clave espacial nos permitirá develar ciertos mecanismos de generación, producción y circulación del lenguaje como óptica que posibilita un abordaje pertinente del material. En el espacio leemos el lenguaje. Armandos un corpus con cuatro propuestas, cada una de ellas nos planteará un vínculo diverso con el espacio: *Compañía al pie de la cama*,⁴ que

1 Este artículo es resultado de la estancia posdoctoral inscripta en el Proyecto de Investigación UBACyT (200201700100088BA) *Politicidad, memoria y experimentación estética y documental en las realizaciones teatrales y performáticas argentinas de los 60 a la actualidad*, dirigido por la Dra. Beatriz Trastoy, con sede en el Instituto del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. En particular, está vinculado con el ítem “Lo escénico-performático en espacios públicos y fábricas recuperadas”, que incluye tanto la renovación artística como lo consagrado como lenguaje, siempre focalizando lo urbano y su relación con títeres/objetos.

2 En este sentido, vale mencionar que la especialización de la Universidad Nacional de las Artes, Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, ha abierto el camino a una enorme producción, puesto que las cursadas y los TIF (Trabajo Integrador Final) “obligan” a los estudiantes a pensar vínculos en este terreno: desde trabajos con sensores, objetos electrónicos, juegos interactivos, entre otros.

3 Es cierto que no es posible pensar el espacio fuera del concepto espacio-tiempo. Nos tomaremos una licencia para eludirlo en esta presentación.

4 Ficha técnica. Actuación y manipulación: Leonardo Volpedo, Javier Swedzky, Laura Cardoso y Florencia Sartelli (en Argentina), Sophie Matel y Charlotte Pruneau (en Francia). Textos: Javier Swedzky y Kossi Efoui. Dirección: Nicolás Saelens y Javier Swedzky. Diseño y equipamiento técnico del retablo: Hervé Recorbet. Construcción del retablo: Roberto Garita Oñandía. Construcción de títeres y decorados: Alejandra Farley, Juan Benbassat, Alfredo Iriarte, Silvina Vega, Silvia Lenardón, Guillermo Martínez, Leonardo Volpedo, Javier Swedzky y Laura Cardoso. Música:

trabaja con títeres para hospitales; *La búsqueda*⁵ una propuesta de Teatro por la Identidad con el objetivo primordial de la agrupación: encontrar a los nietos y las nietas que faltan; una precuela de *El circo de los mendicantes*,⁶ un trabajo de calle con características muy singulares; y *Teatro del tapial*,⁷ una producción para infancias nacida en el marco de coyuntura pandémica cuando no se podía salir a la calle por la cuarentena.⁸

Entonces, el objeto de este análisis, en cruce con lo espacial, consistirá en focalizar en los espacios de generación y producción –con núcleo en lo urbano/público–, y vincularlos con el paradigma de las dimensiones que se ponen en juego para/contra esos espacios. Si bien los puntos de contacto y de divergencia con el teatro de actores son múltiples, en este trabajo centraremos la mirada en un rasgo que permite, en términos potenciales, la diferenciación: la posibilidad de jugar/operar con escalas. Y aunque sepamos que Protágoras ha sido refutado, su afirmación “El hombre es la medida de todas las cosas” resulta

interesante para abrir una teorización en torno a las dimensiones de los títeres/ objetos.

Por otro lado, el segundo eje de análisis, *la escala* –en términos cartográficos–, refiere a la relación de proporción entre las dimensiones reales de un objeto y las de un dibujo que las representa. Como los objetos tienen volumen, salvo el caso del lenguaje de sombras, resulta necesario pensarlos como analogía y no en sentido estricto. ¿Qué es lo real cuando la ficción es el centro de referencia?, ¿qué es una medida real? El objeto entendido como escénico no tiene –a excepción del caso de los objetos documentales– una dimensión *a priori* que funcione como referencia.

Entonces, para cada puesta de las mencionadas habrá una “escala” y, con ella, una posibilidad de que sea reducida o ampliada. Incluso, una posibilidad de construcción de distancia con el juego falso de la perspectiva, con títeres pequeños, medianos o enormes a medida que se “acercan”. De esta manera, entendemos que en el lenguaje de títeres y objetos las escalas resultan fundamentales y pueden oscilar ampliamente entre lo mínimo y lo monumental –como un espectro que puede expandirse entre *Mi gran obra* de David Espinosa, en la que trabaja con el mundo a escala 1:87, y colocarse en sus antípodas con las mega marionetas de la compañía Royal de Luxe, recorriendo las calles de diversas ciudades del mundo–.

Ahora bien, para abordar el eje espacial-urbano, partimos de la reflexión sobre el vínculo entre lo escénico y lo urbano, incluyendo en él la afectividad que surge de manera eficaz en

Karine Dumont. Comunicación de la experiencia argentina: Mariela Ortiz Suarez. Coordinación Hospital Garrahan: Silvia Pietanesi.

5 Diseño estético: Alejandro Mateo. Diseño técnico: Sebastián Ducombs. Realización: Marcelo Fernández, Taller de Libertablas (Andrés Manzoco y Juan Castillo) y taller “El escaleno” (Jorge Crapanzano). Titiriteros: Juan Guardia, Benjamin Libman, Paula Borbore, Luciana Papazian, Mauro Cosiansi y Luis Rivera López. Producción ejecutiva: Andrea Villamayor, Claudio Santibáñez. Dirección: Luis Rivera López. Idea y producción: Teatrolaidentidad.

6 Una instancia preliminar de la obra del titiritero/director/dramaturgo Fernando Ávila.

7 Ficha técnica. Los titiriteros: Manuel Mansilla y Julia Scigliano. El lugar: la casa que habitaban en Lincoln, Provincia de Buenos Aires.

8 Nos referimos al Decreto 297/2020 que estableció la medida de “Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio” (ASPO) desde el 20 hasta el 31 de marzo de 2020. Luego se volvió a extender el decreto.

las escenificaciones, puesto que se produce un encuentro dinámico que conjuga subjetividades diversas. En el presente trabajo, esta instancia queda bajo la representación simbólica de la constitución de los espectadores, tanto del espectador modelo –la inscripción implícita en la propuesta escénica– como aquel del orden de lo real.⁹

Si la ciudad de Buenos Aires se piensa como escenario¹⁰ (y, por supuesto, la analogía funciona para cualquier ámbito urbano con particularidades asimilables), coincidimos con Malala González (2019) en que esa configuración implica una “memoria cultural y patrimonio histórico, cruces entre pasado y presente” (p. 156). La autora señala también que entre lo tangible y lo no tangible aparecen cuestiones vinculadas con la pertenencia, la identidad, la historia socialmente compartida; se pone en juego lo arquitectónico, lo documental, en fin. Esa ciudad que funciona para lo escénico en múltiples aspectos: “efímero por su condición, lo teatral nos permitirá ir en busca de articulaciones de memoria urbana que plantean cruces entre el material dado y lo intangible conviviente y latente” (p. 157). Así, cuando lo escénico se restringe al universo títeres-objetos-sombras, algo del vínculo con lo urbano/espacio público correrá por otros carriles a causa del propio lenguaje que se pone en juego. Porque para alguien que hace títeres en cualquier

plaza no será lo mismo su accionar allí que en una puesta de objetos documentales –donde los múltiples anclajes son una parte constitutiva y significativa y no un anexo a la propuesta–.

Así, nos proponemos indagar distintos tipos de articulaciones, guiándonos por la siguiente hipótesis: en el espacio leemos el lenguaje, ya que aquel es condición determinante para pensar estéticas, procedimientos, poéticas, temáticas, pactos espectatoriales, pero sin olvidar cuestiones más pragmáticas que tienen que ver con condiciones de posibilidad tanto de generación como de restricción.

2. EL LENGUAJE SEGÚN CUATRO ESPACIOS/ ESCALAS

La ciudad, afirma Malala González (2019), se construye sobre dos modos de ser que conviven: lo tangible y lo intangible. En el primer caso, “lo que vemos, oímos, tocamos, pisamos” y, en el segundo, “fachadas, diagramación, ubicación de calles, historia cultural de los espacios, usos, costumbres”, que conviven con el primero (p. 157). Sin duda, lo escénico puede reconfigurar la memoria de los espacios vividos/habitados, pero en algunas ocasiones esta impronta tiene marcas indelebles (al menos en términos potenciales).

9 La formación semiótica de quien escribe inhibe la referencia a efectos sin llevar a cabo un trabajo de campo.

10 La tradición de vínculo/irrupción/intervención entre lo escénico y lo urbano tiene larga data y extensa bibliografía, en este artículo se elude esa genealogía por cuestiones tanto de focalización como de espacio.

Caso 1: el hospital/la cama.

La *Compañía al pie de la cama* es una agrupación que hace títeres en hospitales.¹¹ Para este trabajo, daremos cuenta de su labor dentro del Hospital “Prof. Dr. Juan P. Garrahan”, centro de salud pediátrica de excelencia y alta complejidad, público y gratuito, ubicado en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, que fue fundado en 1987 y cuyas obras se iniciaron en 1975. Como decíamos, si lo intangible nos permite pensar en la memoria urbana y se pueden abordar manifestaciones de lo intangible en la ciudad a partir de las variables que propone lo teatral (González, 2019, p. 158), entonces en relación con este lugar podría plantearse que la memoria tiene un recorrido en dos sentidos: hay una inscripción del hospital en lo escénico, pero también hay una inscripción de lo escénico en el hospital.

Cuando la compañía¹² llega en auto al hospital, lleva consigo sesenta kilos repartidos en valijas para montar las dos obras. El nexos es Representantes del paciente,¹³ la jefa del sector lleva las planillas que detallan quiénes pueden ver una obra ese día (se revisa el tema de la franja etaria). Luego se avanza al sector donde

están las habitaciones, tienen un cuartito donde montan las cosas. Arman las dos obras: para los más pequeños de 2 a 5 años y otra para niños de 7 a 11 años.

Lo primero que hacen es preguntarles a los chicos y a las chicas si quieren ver la obra de títeres, sostienen que es muy importante que puedan decidir. Se encuentran en un espacio donde no tienen demasiadas posibilidades de hacerlo. Durante un rato se cambia la dinámica. La idea del proyecto es cortar un poco con el día hospitalario, no meterse con estos temas; las obras no hacen referencia en lo más mínimo a la situación de internación desde ningún punto de vista, ni desde los materiales, ni desde la fábula.¹⁴ Pero tienen que articular su trabajo con la actividad del hospital.

Algo de lo nómada de quien hace títeres se pone en juego como marco dentro de estas circunstancias dadas. Armar la obra sobre una mesita y girar, esta vez, de habitación en habitación. Una propuesta que quepa al pie de la cama.

La *Compañía al pie de la cama* lleva auestas sus obras y, sin duda, debe llevar consigo una resistencia enorme a la frustración para poder hacer su trabajo. Cuando se termina la jornada se vuelve a la Representación del paciente para valorar las respuestas, tomar decisiones, modificar lo necesario.

11 En esta línea podemos mencionar también a *Titiribióticos*. Su trabajo está descrito en *Hacia una teoría del teatro para niños* de Cristian Palacios (2017).

12 Para realizar este trabajo, además de haber realizado entrevistas personales, la compañía nos compartió diversos materiales, entre ellos, registros de videos audiovisuales que grabaron durante sus trabajos. Finalmente, incluimos aquí un material reducido.

13 Vale mencionar que empezaron a trabajar con Representantes del paciente en 2006. Llevó tres años la articulación del proyecto. De 2009 a 2010 ensayaron y se organizó una presentación para toda la jerarquía médica del proyecto. Una vez aceptado, pudieron empezar a hacer presentaciones en el hospital.

14 Este comentario surge porque existen otras propuestas vinculadas con títeres, como el caso de *Titiribióticos* que trabajan con objetos de hospital, guantes, etc. Tiene otros objetivos: perder el miedo, naturalizar. Son posturas diversas que, por supuesto, conviven.



Imagen 1: Compañía al pie de la cama (2014). *Cocina peligrosa*. Hospital “Prof. Dr. Juan P. Garrahan”, Buenos Aires.

El nombre de la compañía, “al pie de la cama”, tematiza tanto su objetivo como su función, pero además inscribe otro tipo de cuestiones significativas. Por ejemplo, qué implica asistir como espectador o espectadora desde la cama, cómo funciona ese punto de vista en la construcción estética de la propuesta. En relación con la escala, tiene que desplegarse en un espacio acotado.

Se trata de un trabajo que parece encajado en una habitación de un espacio público-institucional –como lo es un hospital de niños– en el que la labor es singular tanto por el tipo de intervención en ese espacio como por la construcción del lugar de espectación. Un hospital que de-

viene en espacio escénico no solo en relación con la obra que se presenta, sino también con todas las instancias preparatorias. Al pie de la cama, en relación con las escalas, solo están habilitados para entrar los títeres. Sin esa dimensión –la referencia es respecto del tamaño– sería imposible el acceso a pacientes singulares que, por su condición y circunstancia, son destinatarios de una afectividad con forma de títere.

Caso 2: la calle en tiempo de la memoria, la justicia y la verdad.

Los títeres tienen un amplio vínculo con las calles. Literalmente, con todas las calles del mundo. Todos los títeres del mundo en todos los

tiempos. Pero vamos a dejar esto como presupuesto y nos ajustaremos a un caso en particular en nuestra ciudad. En el marco de este artículo, nos focalizaremos en unos títeres que no recorren todas las calles de la ciudad, sino algunas, en determinado momento y con objetivos específicos. *La búsqueda* es el proyecto de Teatro por la Identidad¹⁵ (en adelante TxI) con la Abuela y el Nieto, como los títeres protagonistas del recorrido.

En el documento¹⁶ que presentaba la propuesta de trabajo, antes de la construcción de los objetos de *La búsqueda*, aparecía la referencia a la Royal de Luxe, uno de los grupos más conocidos en el trabajo de escala monumental vinculado con títeres y objetos. En ese documento-proyecto señalan que se proponían la construcción de figuras realistas, pero “que se alejen del hiperrealismo (...) [en cambio] nos aproximamos a cierto geometrismo presente, por ejemplo, en la muñeca gigante de la Royal de Luxe o en ciertas figuras talladas de madera donde los volúmenes están más simplificados y facetados”.¹⁷

Pedro Celedón Bañados (2006) analiza las presentaciones de la mencionada Royal de Luxe y afirma que la dramaturgia en el espacio público

genera figuras concéntricas de acciones que terminan por cerrarse en una imagen/personaje que contiene toda la fuerza dramática en el dispositivo estético que se desplaza por la vía pública respetando las reglas del tránsito y asegurando con ello

su coexistencia con el transcurrir cotidiano de la ciudad (p. 140).¹⁸

La búsqueda no responde a dichas reglas porque, centralmente, el acontecimiento acompaña las marchas del 24 de marzo, Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia y, por lo tanto, no es la irrupción en la vida (relativamente) cotidiana, sino una intervención en un contexto de memoria-homenaje. Es decir, la inscripción de *La búsqueda* tiene coordenadas espaciotemporales específicas. Incluso, Julieta Rivera López decía que había sitios por los que la Abuela no podía desplazarse porque el trazado de los cables le impedía la circulación, lo que permite considerar que para su desarrollo había un recorrido pautado y otro restringido por las características del objeto en cuestión.

Dentro de los espectáculos de la Royal de Luxe analizados por Celedón Bañados, hay uno que se podría articular temáticamente con nuestro caso. Se trata de *Retour d’Afrique* (1998) con un personaje creado en Camerún: “El pequeño gigante” que deambula por la ciudad buscando a su padre.

En TxI se reconoció la inspiración de este espectáculo: en la Saga de los Gigantes, había una abuela y una niña que medían alrededor de ocho y de seis metros, respectivamente. El modelo puede plantearse como “intertexto” desde una perspectiva general: el recorrido urbano, las dimensiones, algo del modo de espectación de los

15 Julieta Rivera López fue quien me facilitó textos, videos, proyectos y conversación a partir de los cuales pude trabajar con este objeto definitivamente increíble.

16 TxI documento interno.

17 TxI documento interno.

18 Celedón Bañados afirma que ese es el modelo de la Royal de Luxe hasta 1992 y que luego se modifica.



Imagen 2: Teatro por la Identidad (2023). *La búsqueda*. Marcha del Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia, Buenos Aires.

transeúntes. Sin embargo, las creaciones de la Royal de Luxe (al menos en el caso de las antropomórficas) subrayan todo el tiempo su sostén-máquina. Las estructuras externas son visibles, incluso en algunos personajes de mayor tamaño que los propios personajes títeres. Los modos de manipulación varían. En el caso de la Abuela de Txl, la estructura que la sostiene está oculta bajo el “vestuario”. Podrá parecer un dato menor, pero en términos de perspectiva está presente la idea de la autonomía; los titiriteros visibles son percibidos como pequeños en relación con ella y predomina una actitud humanizada. De ningún modo está escindido el discurso puesto en juego de la producción material que lo vehiculiza. Por

otra parte, la impronta maquínica que caracteriza a la Royal construye una distancia que sería contraproducente en términos significantes respecto de *La búsqueda* que, necesariamente, tiene que ser cercana, sin obstáculos, ya que el tamaño lo que permite es, fundamentalmente, la visibilidad.

La Abuela, con su pañuelo blanco, su pelo y sus cejas canosas, sus arrugas, sus manos también arrugadas, su andar lento (por doble razón, una simbólica, la otra práctica: sus años y su tamaño), deambula entre la gente, entre una multitud. “Busca” entre las personas que la rodean. Y es en este marco histórico-geográfico concreto en el que esa búsqueda cobra sentido. Es una representación de un existente.

La dimensión de la Abuela permite hacerla visible, su tamaño llama la atención, despierta la curiosidad, la pregunta, la sorpresa. Mientras que el Nieto es más pequeño y el abrazo se da entre ambos, pero los titiriteros-externos también se funden en ese abrazo. ¿Existe un gesto más simbólico de afecto que el abrazo en el que se trenzan Abuela y Nieto, y titiriteros que los manejan?

El perdido y la que busca pueden compartir espacio. ¿Cómo harán para reconocerse? En sentido estricto, sus rasgos materiales permiten el vínculo. Aquí el lenguaje es parte indisoluble de lo que cuenta, pero también de lo que persigue: visibilizar lo que todavía sucede, la cantidad de nietas y nietos apropiados que, tal vez, no buscan, pero son buscados.

En el espacio público, en el gesto de recorrer lo urbano en actitud de búsqueda y con el encuentro como resolución, se puede afirmar que los títeres de gran escala son la propuesta ideal, puesto que se los percibe a gran distancia. Sobresalen entre la multitud. La visibilidad de la búsqueda se hace tangible a través del objeto-títere.

Caso 3: el hombre como medida de todas las cosas.

El siguiente objeto del corpus es una precuela de *El circo de los mendicantes*, de Fernando Ávila. El titiritero-personaje, en función de su vestuario y sus gestos, es el responsable de la manipulación directa y de otorgarles voz. Es necesario aclarar que en esta técnica quien

manipula tiene una relación central con su títere, a diferencia de otras en las cuales se elige la neutralidad del titiritero/manipulador, que suele traducirse en vestimenta negra –a veces, incluso con guantes–, con la intención de ocultar su presencia lo máximo posible.

En el caso que trabajamos predomina cierta fusión entre el manipulador y su objeto al cual le presta las manos o los pies, o provoca transformaciones imprevistas. Ávila se viste como sus personajes, reacciona ante ellos (sonríe, sufre ante el mal olor, coloca la boca en posición exagerada frente a la emisión vocal de algún personaje), pero es el personaje-títere el centro de la mirada y el responsable de la enunciación.

Los títeres son relativamente pequeños, la mayoría de cuerpo entero (lo que habilita cuerpos incompletos y/o mutilados), y, sin embargo, en este corpus se los señala en la medida humana, dimensión persona. El particular vínculo de Fernando Ávila con sus creaciones es un argumento para este criterio. Pero, además, si el parámetro es dimensión y espacio público, se focaliza aquí en el trabajo de calle del titiritero.

Fernando es oriundo de la Provincia de Neuquén,¹⁹ cuando llegó a la ciudad de Buenos Aires²⁰ empezó a hacer títeres en la Avenida Corrientes que concentra un importante número de teatros, oficinas, librerías. Ese es el lugar que elige el titiritero para presentar el trabajo (en su doble acepción de producto artístico y de intento laboral) que estaba armando.

¹⁹ Provincia de la Patagonia argentina.

²⁰ Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital de la República Argentina.

Se trata de un sitio de mucha circulación, por eso las personas en situación de calle se acercan a esa zona para pedir. El titiritero se instaló casi en la boca del subte. Luego de un corredor de mendigos-personas, se instaló él con su títere mendigo.

Fernando Ávila, en una entrevista para este trabajo, reconstruye esos inicios:

Me paraba a la salida del subte B, Uruguay sobre calle Corrientes y estaba un buen rato pidiendo y cuando alguien frenaba interactuaba improvisando, por lo general, con resultados bastante magros. A la gente no le interesaba; pasaban de largo. En la cuadra en la que estaba había una persona pidiendo, a la que le faltaba una pierna, y en la esquina un padre que estaba con un bebé en brazos y andaban los hijos por ahí dando vueltas, todos pidiendo, solía armarse como un corredor de mendigos y nos ignoraban a todos por igual. Por lo general, mi público era ese, la gente que andaba pidiendo o la gente que andaba cartoneando. Yo salía durante la semana en el momento en que se vaciaba la ciudad de oficinistas. Tenía un personaje que se llamaba Alicia cuya única actividad era cantar. Un día frenó una señora que andaba con un carro cartonero, se subió a la vereda y se quedó mirándome. Yo, en un principio, pensé que le estaba molestando algo o alguna cosa por el estilo porque miraba el títere y me miraba a mí, miraba el títere y me miraba a mí, hasta que en un momento hice un chiste pavo y se empezó a descostillar de la risa y me empezó a preguntar cosas. Bah, a mí no, al títere. Estuvimos un rato interactuando y me prometió que iba a volver. A la semana siguiente cayó con toda la familia, unas catorce personas, andaban con los carros cartoneros de los grandes; subieron todos a la vereda. Me empezó a preguntar lo mismo que la vez anterior para que yo respondiera como la otra vez, es decir, para que contara la historia que ella había intervenido. Ese día

terminé de armar la dramaturgia de esa escena. Luego fui completando *El circo de los mendicantes* con otras situaciones que se fueron dando en la calle. Básicamente, tendría que enlistar como dramaturgos a todas esas personas que estuvieron ahí, aportando a la par (F. Ávila, Comunicación personal, 4 de diciembre de 2021).

Ahora bien, los objetos, tal como sostienen Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) son:

(...) predominantemente simbólicos, los objetos enunciados (...) tienen el poder de dar sentido a lo humano y a sus sueños. Ya sea cumpliendo funciones de sujeto (cuando se transforman en fuerza que cosifica a los personajes) o de predicado (complemento de una serie de operaciones de manipulación), ya sea determinando personajes, acciones, lugares y tiempos, o bien, en términos retóricos, funcionando metonímica o metafóricamente, el objeto escénico puede connotar múltiples significaciones que apuntan no solo a lo dramático sino también a lo psicológico y a lo sociológico (p. 155).

En el orden de la representación, el titiritero hizo visibles a las personas en situación de vulnerabilidad. La incorporación en el corpus de la dimensión tamaño humano no tiene que ver exclusivamente con magnitudes. Significativa, también, es la vinculación directa con el títere que elude en el intercambio al titiritero. Sin duda, la técnica elegida, el tipo de objeto, las características materiales de este, la maestría en la manipulación y la capacidad para improvisar fueron todas herramientas para establecer una relación con espectadores escasamente previstos como tales.



Imagen 3: Ávila, F. (2015). *El circo de los mendicantes*. Buenos Aires.

Un títere hecho de goma espuma y vestido de harapos femeninos, con el pelo enredado, mira de frente a su interlocutora-espectadora. Esa mirada –aunque manejada por el titiritero– la interpela, la hace parte, la convierte en protagonista, abandona su devenir invisible por un rato. Por eso, decíamos que aquí, entre el titiritero y la espectadora, se inscribe una escala en la que “el hombre es la medida de todas las cosas”; es una escala que acerca no solo por la dimensión, sino sobre todo porque humaniza.

Caso 4: Teatro del tapial.

El último caso, *Teatro del tapial*, es uno de los más singulares por varias razones. En primer

lugar, por la circunstancia: nace el primer jueves del confinamiento pandémico. Si el 20 de marzo de 2020 hubo un discurso en el que se decretó la cuarentena obligatoria, un par de días después aparecían unos títeres por encima de un tapial. Es necesario aclarar que “tapial” en este marco es un muro que separa una vivienda de otra.

La cuarentena había dejado a las infancias inquietas y sin saber qué hacer. En Lincoln, provincia de Buenos Aires, se produce un encuentro entre vecinos: uno, padre, le dice al otro, titiritero: “No puedo creer que tengo de vecinos a dos titiriteros y no me pueden dar una mano, ya no

sé más qué hacer... hagamos algo, por favor”.²¹ Y lo hicieron: se denominó *Teatro del tapial*. Empezaron a hacer funciones, primero, para una ahijada que vivía en la vivienda contigua; pronto se sumaron el resto de los vecinos a esa función de títeres que regalaba un tiempo otro en un momento complejo.

Sin duda, *Teatro del tapial* está en un lugar difícil de ¿clasificar? Por un lado, es público en tanto no hay restricción de ingreso. Un hacer teatro ya no en la calle, sino para la calle; pero como en el marco de la cuarentena²² no se podía salir, entonces las casas eran el lugar de espectáculo. A la vez, cuando empieza a transmitirse por YouTube, se pierde la noción de lo dimensional (porque la pantalla modifica las escalas), pero se amplía la audiencia.

Podríamos pensar esta propuesta como del orden de lo que Nicolas Bourriaud (2006) denomina “obra de arte como intersticio social” (p. 13); también podríamos decir que la noción es pertinente, pero que no lo es el origen ni la explicación:

Dada la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, asistimos en paralelo a una reducción de la escala de los muebles y de los objetos, que se orientan hacia una mayor maleabilidad: si la obra de arte pudo aparecer durante mucho tiempo como un lujo señorial en el

contexto urbano –tanto las dimensiones de la obra como las de la casa servían para distinguir al propietario– la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación indica una urbanización creciente de la experiencia artística. (...) La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad (p. 14).

Los teóricos y las teóricas no suelen escribir sobre los titiriteros y las titiriteras. Esa concepción de lo que se reduce y se hace portable también es adecuada para explicar el desarrollo de la actividad titiritera y, por supuesto, lo urbano también facilita esa práctica.

Por otra parte, “El término ‘intersticio’ fue usado por Karl Marx para definir comunidad de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia” (p. 15).

No podemos, por una cuestión ética, eludir la genealogía de los términos, pero sí queremos darles otra acepción. Mantener el concepto marxista impediría focalizar en la actividad escénica como laboral. Y, aunque esto en el corpus seleccionado no está en primer plano, se trata de una excepción que no debe tomarse como regla. El arte es trabajo y de ningún modo hay que equipararlo con la supervivencia. Ojalá produjera siempre ganancia –lujo, incluso–, dedicarse a las artes escénicas en todas sus instancias.

El término *intersticio*, recuperado de Nicolás Bourriaud, podría pensarse desde la acepción de diccionario, como un hueco/una grieta/

21 Manu Mansilla, uno de los titiriteros, nos cuenta el nacimiento del proyecto de *Teatro del tapial*.

22 Hubo, en el marco de la cuarentena un poco flexibilizada, experiencias teatrales de todo tipo, por ejemplo, puestas que se mudaban a la puerta de una casa (a pedido), propuestas que se hacían detrás de una ventana o vidrieras con espectadores separados entre sí en la calle. Este tema podría ser objeto de otro artículo.

una hendidura/una falla; si se le suma el adjetivo ‘social’, en este caso, describe cabalmente lo que sucedió con *Teatro del tapial* porque efectivamente es una construcción en un límite. La frontera puede pensarse como ese muro que divide el adentro de la casa de los titiriteros y el afuera en el que se instalan/asoman las espectadoras y los espectadores, lo cual deja en un lugar muy particular la tensión entre lo público y lo privado, y la función social del rol titiritero ocupa el primer plano. Teatro del tapial fue una propuesta de teatro en el borde (Berman, 2013) en donde se produce una ruptura del verosímil escénico.

Juan Garff (2020), crítico del diario La Nación, rescata este acontecimiento singular en una nota:

Sacamos los muñecos de las bolsas que teníamos en casa, que no eran los de nuestras obras e improvisamos unas escenas por encima de la medianera que separa nuestro patio del de los vecinos. Desaparecimos nosotros detrás del muro, aparecieron los títeres. Fue un acto desesperado de generar un abrazo.

El propio Mansilla describe su trabajo diario:

Una hora antes de la función preparamos la puesta en escena. Usamos mucho cartón pintado y reciclamos las cajas del supermercado, las botellas, y todo lo que va quedando del consumo diario. Pero también muñecos y peluches que nos hacen llegar los chicos para que participen (en Graff, 2020).

Y Julia Sigliano agrega que “también nos mandan cartas con sugerencias de historias y

diseños de personajes para representar (...). Y mandan tortas cada tarde, un modo de pagar entrada que consolida la conexión de los artistas con las infancias cercanas” (en Graff, 2020).

Teatro del tapial, tiene entonces un doble anclaje: el primero, con los vecinos cercanos, en una instancia que tensa el concepto de *lo público*, porque los titiriteros hacen y aquellos a los que el azar o las circunstancias de la vida puso como vecinos, devienen espectadores; pero, prontamente, se pone en juego otro espacio público, de mayor dimensión, mediatizado, como es la transmisión de las funciones a partir de una plataforma: YouTube. Y ahí se inscribe otra genealogía. Ana Alvarado (2018) plantea que cuando se da el vínculo entre titiriteros y artistas multimediales, “la lógica espectacular se rompe” por una tradición nueva, inclasificable, indefinida, que “los vincula con otra expectación” (p. 18).

Volviendo a uno de los parámetros para este trabajo, solo el títere puede alzarse por encima del tapial para contar una historia. Con la memoria del retablo inscripta en su tradición, el tapial muta en retablo, oculta a quien maneja los títeres y deja en primer plano a los objetos manipulados y a la afectividad en favor de las infancias.



Imagen 4: Mansilla, M. y Scigliano, J. (2020). *Teatro del tapial*. Lincoln, Buenos Aires.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El hospital, la calle-marcha, la calle-cuerpo, la medianera-tapial-cuarentena, cada una de estas propuestas inscribe de manera singular el lenguaje que, en el acto mismo de producirse, amplía, de acuerdo con el decir de Christian Metz (1970), “el campo de lo decible”, rompe la frontera del verosímil, entendida como la censura de la invención.

Entonces, modos distintos de intervenir el espacio público/semipúblico, de oscilar entre

las escalas y las dimensiones, habilitaron modos distintos de (ser) públicos: hacer devenir paciente en espectador, alguien que marcha en espectador/protagonista de una búsqueda, convertir a alguien que cartonea en espectadora –pero aún más en dramaturga y además en mediadora para otros espectadores–, pequeños vecinos y pequeñas vecinas en público. El espacio, las dimensiones y los títeres se conjugan para articular propuestas que quiebran el verosímil en todos los sentidos posibles y amplían las fronteras de lo que se puede hacer, decir, abrazar.

Cómo citar este artículo:

Berman, M. (2024). Entre el espacio público y las escalas: un recorrido por el lenguaje de títeres/objetos. *Artilugio Revista*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/45965>

Referencias

- Alvarado, A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en la escena*. Buenos Aires: UNA. Artes Dramáticas.
- Berman, M. (2013). *Teatro en el borde*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Celedón Bañados, P. (2006). Espectáculos itinerantes de Royal de Luxe-Grandes creadores del mundo. *Apuntes*, 128-129, pp. 136-142.
- Garff, J. (2020, 11 de abril). Bella experiencia comunitaria con títeres sobre un tapial que ya llegó a las redes. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/bella-experiencia-comunitaria-con-titeres-sobre-un-tapial-que-ya-llego-a-las-redes-nid2352716/>
- González, M. (2019). Buenos Aires como escenario: hacia un decálogo de vínculos entre lo urbano y lo teatral. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 29. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6521>
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de cierto verosímil? En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Palacios, C. (2017). *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). IV Los objetos. VII La puesta en espacio. En *Lenguajes escénicos* (pp. 129-155 y 225-255). Buenos Aires: Prometeo.

Biografía

Andrea Mónica Berman

AUTORA

Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires), Magister en Análisis del Discurso (UBA), Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA), Adjunta de Semiótica de las Mediatizaciones, Carrera de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Coordina el Área de Comunicación y Artes Escénicas. Fue docente en la Universidad Nacional de las Artes, la Escuela Metropolitana de Arte Dramático y el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica. Crítica e investigadora de artes escénicas. Autora de *Las resistencias del objeto. Máquina Hamlet, La construcción de un género radiofónico: el radioteatro, Teatro en el borde*, entre otros libros.

Contacto: monicaberman@gmail.com