

Hacia una (re)definición del cine con muñecos: los cortometrajes realizados por el Teatro Libre Argentino de Títeres y Cinepa¹

Towards a (Re)definition of Puppet Cinema: Short Films made by the Teatro Libre Argentino de Títeres and Cinepa

BETTINA GIROTTI^a

Universidad de Buenos Aires/CONICET

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.003](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.003)

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos tres cortometrajes fruto del trabajo conjunto del Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT), dirigido por los artistas Mane Bernardo y Sarah Bianchi, y la productora Cinepa, dirigidos por Leonardo Goilenberg para los proyectores caseros CinepaVisión: *Capercucita Roja* (1949), *Los tres ositos* (1950) y *Los gnomos salvadores* (s.f.). Partimos de la hipótesis de que la libertad ofrecida por un medio como los proyectores caseros, a mitad de camino entre las proyecciones cinematográficas y el consumo hogareño, que más tarde se asociaría a la televisión, permitió realizar un trabajo de experimentación que ubica a estos cortometrajes en una zona de tensión que combina elementos característicos del cine de animación con muñecos y elementos cercanos al teatro filmado. Para ello, comenzaremos por delinear la trayectoria del TLAT, haciendo hincapié en su concepción de un teatro experimental. Luego analizaremos formalmente estos tres cortometrajes para finalmente avanzar sobre algunas reflexiones en torno a la presencia de los títeres en el cine y sus posibles vínculos con el cine de animación que nos permitan arribar a una (re)definición del cine con muñecos capaz de abarcar estos cortometrajes.

Palabras clave: cine de animación, películas de títeres, proyector casero, Teatro Libre Argentino de Títeres, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Cinepa, Leonardo Goilenberg.

ABSTRACT

In this paper we will analyse three short films directed by Leonardo Goilenberg, which are the result of the work of *Teatro Libre Argentino de Títeres* (TLAT) —formed by the

[a] **BETTINA GIROTTI** es Licenciada y Profesora en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, FFyL-UBA) y Doctora en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) con beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente en la materia Semiología (UBA XXI), Literatura en las Artes Combinadas II/Pensamiento Audiovisual (FFyL-UBA) y Coordinadora Académica del Programa de Actualización en «Prácticas artísticas y política en América Latina». Integra el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (IIGG, FSOC-UBA) y el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación. Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y del Premio Nacional de Títeres Javier Villafañe. Se especializa en teatro de títeres y objetos. Ha participado en numerosos congresos y publicado trabajos sobre el tema. Ha compilado *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (2015) y *Teatro independiente: historia y actualidad*, junto a Paula Ansaldo, María Fukelman y Jimena Trombetta (2017). E-mail: bettina.girotti@gmail.com

[1] Esta investigación ha sido posible gracias a la beca de investigación otorgada por el Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières) y la colaboración del Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» de la Ciudad de Buenos Aires.

artists Mane Bernardo and Sarah Bianchi, and the company Cinepa. They were created for the domestic projectors CinepaVisión, entitled: *Red Riding Hood* (Caperucita Roja, 1949), *The Three Bears* (Los tres ositos, 1950) and *The Savior Gnomes* (Los gnomos salvadores). We use as a starting point the hypothesis that the freedom offered by a medium such as home projectors—halfway between cinematographic projections and objects for domestic consumption, later associated with television—, allowed these artists to carry out an experimental work that locates these short films in a zone of tension that combines elements associated with puppet animation cinema and those elements close to the filmed theater. Bearing this in mind, we will begin by outlining the trajectory of TLAT, emphasizing its conception of experimental theater. Then, we will formally analyse these three short films with the aim to reflect on the presence of puppets in cinema and the possible links between them and animation, which will ultimately allow us to arrive at a (re)definition of puppet cinema.

Keywords: animation cinema, puppet films, domestic projector, Teatro Libre Argentino de Títeres, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Cinepa, Leonardo Goilenberg.

[2] Raúl Manrupe, *Breve historia del dibujo animado en Argentina* (Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2004), p. 112.

[3] A estas se agregan algunas «heredadas» de las relaciones entre teatro y cine, cuya innegable complejidad se traduce en una enorme cantidad de trabajos que abordan alguna de las dimensiones de este vínculo (muchos de los cuales han quedado desactualizados a causa de la rápida evolución del medio cinematográfico). En relación a discusiones conceptuales, puede servir de guía y de punto de partida el estudio de José Antonio Pérez Bowie en el que recupera algunas de las aportaciones teóricas más significativas sobre las relaciones entre teatro y cine, atendiendo especialmente a producciones españolas. Este autor ofrece un recorrido en términos de «influencias», primero del teatro en el cine, y luego su reverso, del cine en el teatro, a los que agrega el problema de las adaptaciones filmicas de obras teatrales. Véase José Antonio Pérez Bowie, «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º. 699-700, marzo-abril 2004), pp. 573-594.

[4] Laura Minici Zotti, *Il Rigore del Nero: shilouttes e teatri d'ombra* (Padua, Grafiche Turato, 2006).

[5] A propósito del caso italiano, Federico Pacchioni afirma que el cine era una máquina de maravillas que combinaba ciencia y magia, y que vivió en ferias, plazas, circos y teatros, alternándose con entrenamientos musicales, teatro de variedades e incluso títeres. Véase Federico Pacchioni, «La contaminazione tra teatro di figura e cinema in *Che cosa sono le nuvole?*», en Fulvio Orsitto y Simona Wright (eds.), *Contaminazioni culturali: Musica, teatro, cinema e letteratura nell'italia contemporanea* (Manziana, Vecchiarelli, 2017), pp. 233-243.

[6] En 1910, Emile Cohl dirigió *Le tout petit Faust* (1910) el primer filme con muñecos (apenas dos años antes había dirigido *Fantasmagoría* obra que inaugura el dibujo animado). Pese a esta presencia que se remonta a los inicios del cine, a partir de los años 20

Introducción

El cine de animación, en especial aquel realizado con muñecos, es un campo poco explorado por la historiografía cultural argentina. Tal como afirma Raúl Manrupe «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»².

En esta zona de oscuridad a la que el cine con muñecos ha sido relegado, las trayectorias de quienes exploraron este sendero se hilvanan con las de artistas de los títeres como Mane Bernardo y Sarah Bianchi, quienes a finales de los años cuarenta incursionaron en los medios audiovisuales. Al frente de Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT), fundado en 1947, estas titiriteras se dedicaron a experimentar con las posibilidades representacionales de los títeres. Así, además de ofrecer espectáculos teatrales, indagaron en la presencia de muñecos en la pantalla, de la mano de la productora Cinepa, encabezada por Leonardo Goilenberg.

Este diálogo con los medios audiovisuales no resulta extraño si consideramos que, a lo largo de la primera mitad de siglo XX, entre el mundo de los títeres y algunos campos artísticos consolidados y organizados, como el de las artes visuales y el teatral, comenzaron a tejerse redes de cooperación que derivaron en experiencias originales y novedosas. El mundo de los títeres presenta una serie de características que lo vinculan de una forma peculiar con las pantallas³. Entre estas se cuentan la continuidad entre el teatro de sombras y algunos dispositivos de precine basados en la proyección de siluetas⁴, como las linternas mágicas, y la incorporación del cine, en sus inicios, al mundo de los espectáculos callejeros o de feria⁵, lugares que resultaban sumamente propicios para el montaje de espectáculos ambulantes de títeres a raíz de la circulación constante de público. Ahora bien, si los vínculos del teatro de títeres con el de actores o con las artes visuales han sido explicados a partir de la misma definición del títere como un arte de la escena o de la dimensión plástica de los muñecos, la relación con el cine no se nos presenta de forma tan natural, pese a que la utilización de muñecos es prácticamente tan antigua como el medio mismo⁶.

En el presente trabajo analizaremos tres cortometrajes fruto del trabajo conjunto del TLAT de Bernardo y Bianchi y Cinepa para los proyectores caseros Cinepa Visión: *Caperucita Roja* (1949), *Los tres ositos* (1950) y *Los gnomos salvadores* (s.f.). Partimos de la hipótesis de que la libertad ofrecida por un medio como los proyectores caseros, a mitad de camino entre las proyecciones cinematográficas y el consumo hogareño que más tarde se asociaría a la televisión, permitió realizar un trabajo de experimentación que ubica a estos cortometrajes en una zona de tensión que combina elementos característicos del cine de animación con muñecos y elementos cercanos al teatro filmado. Para ello, comenzaremos por delinear la trayectoria del TLAT, haciendo hincapié en su concepción de un teatro experimental, luego analizaremos formalmente estos tres cortometrajes para finalmente avanzar sobre algunas reflexiones en torno a la presencia de los títeres en el cine y al cine de animación que nos permitan arribar a una (re)definición del cine con muñecos capaz de abarcar estos cortometrajes.

Teatro Libre Argentino de Títeres: experimentación y cruces con otras artes

La trayectoria de más de cuatro décadas como titiriteras de Mane Bernardo y Sarah

Bianchi desborda, claro está, la experiencia de los cortometrajes que se analizarán en el siguiente apartado: consideradas pioneras en el teatro de títeres en Argentina⁷, estas artistas lograron hacerse un lugar en el campo cultural porteño en tiempos en que las mujeres (así como los títeres) no lograban conquistar espacios de visibilidad.

En 1947, las titiriteras crearon el Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT). Pero para aquel momento, llevaban trabajando con títeres ya algunos años: en 1944, Bernardo⁸ había sido convocada para organizar el Teatro Nacional de Títeres (TNT) que tuvo como sede el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) ubicado en el entonces Teatro Nacional de Comedia (actual Teatro Nacional Cervantes) e invitó a Bianchi a realizar cabezas y decorados⁹. Este elenco ofreció obras para público infantil y para público adulto así como también talleres de formación. Además de las presentaciones realizadas en la sala del Instituto Nacional de Estudios Teatrales, el trabajo en espacios como asilos, hospitales, escuelas, fábricas y talleres, permitió la formación constante de público.

Apenas tres años después de haberse conformado, a finales de 1946, el TNT se disolvió. Aunque signada por la brevedad y por un final abrupto e inesperado, esta sería una de las experiencias inaugurales entre los elencos estables de títeres en el circuito dependiente del Estado. Esta disolución, sin embargo, no significaría el fin del trabajo compartido entre Bernardo y Bianchi: las artistas emprendieron la creación del Taller Libre para el Aprendizaje del Titiritero, un espacio destinado a la enseñanza y la formación de artistas. El nombre, que podía resumirse en la sigla «TLAT», fue acompañado por la imagen de un títere golpeando a otro con una cachiporra, con lo que esa sigla se convertía en la onomatopeya del golpe. La falta de público obligó a que el taller se transformara en un teatro y, para aprovechar la sigla, el logo y las tarjetas que ya habían impreso, modificaron algunas palabras: así nació el Teatro Libre Argentino de Títeres. La existencia del TLAT se extendió hasta 1954, cuando la dupla decidió cambiar su denominación por «Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi», nombre con el que trabajarían hasta la muerte de Bernardo en 1992.

En cuanto a su dimensión estética, las propuestas del TLAT (y de todos los proyectos encabezado por Bernardo y Bianchi) se inscribieron en un terreno «experimental»¹⁰. Términos como «imaginación» y «experimentación» aparecen de forma recurrente en los trabajos de Bernardo. En *Títtere: magia del teatro*, esta artista ofrecía una historia del teatro de títeres organizada en tres tiempos, definiendo al tercero como aquel que corresponde a aquellas manifestaciones en las cuales el títere se cruza con otras artes y en las que la imaginación adquiere un valor decisivo. La experimentación aparecía, entonces, como una característica interdisciplinaria¹¹.

Esta tendencia al diálogo con otras artes se observa con claridad en las trayectorias de las mismas Bernardo y Bianchi quienes, para el año 1947, contaban con una extensa labor tanto en el campo de las artes visuales, como en el teatro de actores y de títeres. La cualidad multifacética de estas artistas era recuperada en los medios gráficos. Así, en el semanario *El Hogar* se subrayaba la trayectoria plástica de ambas titiriteras, a quienes presentaba como «dos artistas argentinas, cuyos nombres han figurado repetidamente en nuestros salones de la capital y del interior con obras pictóricas de indudable mérito»¹² para luego trazar una relación entre títeres y artes visuales reseñando el primer trabajo presentado en la sala que el Instituto Francés de Estudios Superiores tenía en la Galería Van Riel, la primera galería de arte del país.

En aquel artículo se recuperaba, además, una experiencia desarrollada en la Universidad Nacional de Tucumán, en la que los títeres se combinaban con la danza

cuando el dibujo animado –sobre todo aquel producido en Estados Unidos– comience su momento de auge, los muñecos tomarán otros caminos. Véase Dick Tomasovic, «De la (sur)vie des marionnettes», en *La marionnette et le film d'animation* (Tournai, Centre de la Marionnette de la Communauté française de Belgique, 2010), pp. 25-29.

[7] Oscar H. Caamaño, en su trabajo «Dramaturgia para títeres en Argentina» propone una organización generacional de quienes se han dedicado a los títeres a lo largo del siglo XX en este país e inscribe a Mane Bernardo y Sarah Bianchi en lo que él denomina «generación de pioneros y fundadores» del moderno teatro de títeres en Argentina. Esta generación, a decir de Caamaño, estableció los modelos tanto en lo profesional, como en lo artístico. En ese sentido, el autor asocia el nombre de Javier Villafañe a un modo de producción andariego o itinerante, que privilegia el títere de guante, con un repertorio reducido, ligado a lo poético y a lo popular, y caracterizado por la economía de recursos técnicos. Por su parte, el trabajo de Bernardo, se ligaría a lo erudito por un lado y a lo escolar por otro, a un modelo de teatro estable, con amplitud de recursos e intencionalidad artística clara. Respecto a la generación de «pioneros» del teatro de títeres en Argentina y a sus antecedentes, véase Oscar H. Caamaño, «Dramaturgia para títeres en la Argentina» (*Tablas*, n.º 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, febrero 1996) y Bettina Girotti, «El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 12, diciembre 2015), pp. 174-193.

[8] Al momento de esta convocatoria, Bernardo se había recibido de maestra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Profesora Superior de Grabado en la Escuela de Grabado Ernesto de la Cárcova y Profesora de Escultura en la Universidad de La Plata. También había fundado y dirigido La Cortina (además de realizar decorados y vestuarios para algunas obras de la agrupación) y había integrado «El retablo del Maese Pedro», agrupación dirigida por Ernesto Arancibia.

[9] Bettina Girotti, «Muñecos en el circuito oficial: El trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de títeres (1944-1946)» (*Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, n.º XLII, mayo 2020), pp. 253-262.

[10] En este sentido, su labor se hilvana con aquella desempeñada en la Agrupación Teatral La Cortina, fundada en 1937 por María Rosa Oliver, Irene Lara, Alberto Valla y Bernardo y que en sus estatutos (redactados en 1940), se presentaba como «una agrupación artística organizada para la realización de teatro experimental». Jorge Dubatti, «Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los 'Estatutos' de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)» (*Anuario de Estética y Artes*, Año 4, Vol. IV, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata), p. 21.

[11] Mane Bernardo, *Títtere: magia del teatro* (Buenos Aires, Ediciones Culturales, 1963).

[12] Mario Briglia, «El Teatro Libre Argentino de Títeres. Obra de arte de Mane Bernardo y Sara Bianchi» (*El Hogar*, n.º 2152, 9 de febrero de 1951), p. 10.

[13] Mario Briglia, «El Teatro Libre Argentino de Títeres», p. 10.

[14] A lo largo de los años, el trabajo de experimentación desarrollado por Bernardo y Bianchi también les permitiría explorar y arribar a nuevas técnicas de manipulación, entre las que se destaca el trabajo con la mano desnuda en lo que las artistas denominaron «pantomima de manos». Al respecto, véase Bettina Girotti, «Las manos actrices de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina» (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 122, primavera 2023).

[15] Mane Bernardo, *Títtere: magia del teatro*, p. 93.

[16] Años más tarde, Bernardo y Bianchi trabajarían junto a Julio Ingenieros en un cortometraje titulado *Los pequeños amigos de Silvia*, donde se incorporaba la

a través de un muñeco danzante, invención de Bianchi. Según se explicaba, este muñeco —cuyos 60 centímetros de altura aseguraban su visibilidad en escenarios amplios— perfeccionaba «al títere de cachiporra, de escasos y duros movimientos, hasta permitirle el baile; pero no los dos o tres pasos figurativos, sino los más atrevidos giros, contorsiones, desplazamientos y posiciones variadas de belleza y plasticidad extraordinarias»¹³.

Como se dijo, la idea de experimentación aparece en los trabajos de Bernardo ligada al diálogo con otras artes, entre las que, claro está, se cuenta el cine¹⁴. De allí que dedicara sus esfuerzos a recuperar la presencia de muñecos en el cine argentino y a sus creadores argumentando que «con las nuevas técnicas artísticas expresivas 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»¹⁵. Para evidenciar la productividad del diálogo entre los títeres y los medios audiovisuales, Bernardo organizaba un listado que daba cuenta de la gran cantidad de experiencias de este tipo, destacando que, para comienzos de la década de los sesenta, la Argentina contaba con algunas obras cinematográficas con el muñeco como protagonista exclusivo¹⁶.

La nota de *El Hogar* mencionaba la alianza con Leonardo Goilenberg y Cinepa entre los hitos del TLAT. Esta unión pareció responder a algunas cuestiones sobre las que Bernardo ya venía reflexionando desde los años del TNT. Puede leerse en uno de los boletines editados por el INET:

La cinematografía trajo consigo una variación ampliada y reformada de los muñecos, presentándolos en un marco más completo, tanto en el aspecto técnico como artístico. En efecto: el mayor colorido, la sonoridad, la multiplicidad de escenarios, la variedad de nuevos tipos, etc., etc., al originar una verdadera «revolución» en la imaginación del niño, dotan al teatro de títeres de otras perspectivas y posibilidades mayores¹⁷.

Distanciándose de muchas de las preocupaciones respecto a los consumos infantiles que caracterizaron aquellos años y que advertían en el cine —y más tarde, en la televisión— contenidos que no resultaban apropiados para niñas y niños¹⁸, Bernardo observaba que estos medios podían ejercer una influencia positiva en el público infantil ya que estimulaban la imaginación —cuestión central para la autora, como se dijo. Pero sus reflexiones iban más lejos, al observar un rasgo positivo también para quienes se dedicaran al arte de los títeres ya que podían funcionar de manera complementaria:

Partiendo de la premisa de que los dibujos animados de ninguna manera gravitan desfavorablemente sobre el antiguo teatro de títeres, el titiritero hallará en ellos un complemento de sumo valor y una experiencia felizmente lograda, desde el momento que su función específica —educar y divertir al niño— adquiere renovado interés dignificando y perfeccionando su misión social y evitando el estancamiento pernicioso¹⁹.

Al igual que el TLAT, Cinepa había comenzado sus actividades en 1947. Presentada como «la primera productora argentina en 16mm», Cinepa llegaría a convertirse en la mayor empresa a nivel local en ocuparse del formato reducido²⁰. Además de los casos que aquí se analizarán, Cinepa se encargó de la producción y distribución de dibujos animados creados por importantes artistas locales de la animación como Juan Oliva,

José María Burone Bruché y Jorge Caro: así en 1947, Cinepa dio a conocer *El refrán animado*, una serie de películas de un minuto de duración (equivalente a un rollo) en blanco y negro realizada por Burone Bruché, en cuyo equipo se encontraba Caro, y se ocupó de la venta de viejas producciones de Oliva como *La caza del puma* (1940). Según explica Manrupe,

el éxito de este negocio tuvo como derivación el proyecto para 1950 de realizar una serie de cortos de un rollo con un personaje, a filmarse en 35 mm, en blanco y negro. Así nació Plácido, una vizcacha macho, de bombachas paisanas y alpargatas, de línea tal vez influida por otros animales de origen norteamericano como ardillas y conejos, humanizados y bípedos.

Pablo Leiva era el encargado de los guiones y la cámara, Francisco Blanco dibujaba los fondos, Claudio Forbac proveía la música y Rafael Iglesia era el ayudante de animación²¹.

Así, vieron la luz *Premio al valor*, *El último recurso* y *Puños de campeón* (este último se estrenaría en el Cine Teatro Ópera). Estas producciones fueron distribuidas en un mercado sumamente particular: los cortos de animación fueron comercializados y exhibición en los CinepaVisión «el juguete que hace cine». Este proyector hogareño de 16 mm, era fruto de «la inquietud comercial y artística de Leonardo Goilenberg, que supo ver en la clase media con algún poder adquisitivo una oportunidad en el mercado de las proyecciones caseras»²².

Aquella máquina de entretener presentada como un juguete capaz de hacer cine —o, mejor dicho, de llevar el cine a casa—, se ubicaba a mitad de camino entre el cine y la televisión: venía a cubrir un espacio vacante en los hogares, el espacio que algunos años más tarde ocuparía el televisor. Si bien la primera emisión pública en Argentina tuvo lugar el 17 de octubre de 1951²³, durante los primeros años las producciones televisivas fueron precarias y el aparato no llamaba la atención del gran público. Asimismo, el precio de los televisores y la falta de crecimiento del único canal durante sus primeros años de vida descontaron el uso doméstico que tuvo en otros países. No fue hasta los años sesenta que la televisión comenzaría a configurarse como un verdadero medio de comunicación de masas: la sociedad argentina demoró casi veinte años en apropiarse de aquel aparato, dos décadas a lo largo de las cuales se produjo un «pasaje de la tele-visión al televisor, es decir, de las utopías de transmisión de imágenes a distancia al electrodoméstico que aún no tenía un espacio propio en el hogar»²⁴. La lógica ritual asociada al consumo televisivo de los primeros años que prolongaba el consumo cinematográfico parecería haber condicionado el uso de proyectores caseros, aparatos capaces de llevar el cine a los hogares. En sus primeros años, el uso público del televisor era el más habitual y, en este escenario, niñas y niños aparecen como sus principales destinatarios ya que

tridimensionalidad. Esta producción fue resultado de un trabajo de experimentación realizado en diversas etapas: primero, la filmación tridimensional para ser vista sin anteojos especiales; luego, técnicas que hicieran posible hacer desaparecer en los hilos de las marionetas; y, por último, trabajaron incorporando estas últimas a un decorado de tamaño natural, donde se viera la desproporción entre las cosas y esos pequeños seres que se movían a su alrededor. *Los pequeños amigos de Silvia* fue filmado hacia finales de 1964 en la casa de Ingenieros y obtuvo una mención especial del Festival Internacional de Cine. Véase Mane Bernardo y Sarah Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas* (Buenos Aires, Tu Llave, 1991).

[17] «Vida y alma de los títeres del Instituto» (*Boletín de Estudios de Teatro*, Año IV, Tomo IV, n.º 14, 1946), p. 162.

[18] Estas preocupaciones han quedado evidenciadas, por ejemplo, en los Congresos Pan Americanos del Niño. En su reseña sobre la primera etapa (1916-1942), Donna Guy indica que las leyes y códigos propuestos por estos congresos trataron una amplia variedad de temas entre los que enumera: cuestiones sanitarias de mortalidad y abandono infantil, delincuencia juvenil, niños en situación de calle, jóvenes trabajadores o la influencia de individuos, grupos o espectáculos inmorales como películas o piezas de teatro. Donna Guy, «The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America» (*Journal of Family History*, Vol. 23, n.º 3, julio 1998), pp. 272-291.

[19] «Vida y alma de los títeres del Instituto», p. 162.

[20] «Dibujos eran los de antes», *30 Festival de Cine de Mar del Plata* (2015), p. 17.

[21] Raúl Manrupe, *Breve historia*, p. 35.

[22] Julia Bermúdez, «Pioneros de la animación en la Argentina: Los casos de Cristiani y Cinepa», en María Sandra Furelos (comp.), *Pensar la cultura* (Buenos Aires, Universidad Maimónides, 2014), p. 49.



«Cine en casa al alcance de todos!». Publicidad del proyector de 16 mm de Casa América. Fuente: revista *Biliken*, c.1940.

Muchas horas de alegría!

Gracias al "Cine Star" es posible ver en todos los hogares películas de dibujos animados.

Precio del equipo completo, con 1 película ovalada \$ 9,90

Precio de cada película, en negro: \$ 0,80; en colores: \$ 1,40 (Más de 40 títulos para elegir)

Reúna a sus amiguitos en su propia casa para ver cine

Patrocinado por CASA ATLÁNTIDA, Florida 543, Buenos Aires. — Precio del aparato, copiar \$ 1,50 para Este.

«Muchas horas de alegría». Publicidad de «Cine Star», comercializado por Casa Atlántida. Fuente: revista *Billiken*, c.1940.

También en tu zapatito lo pondremos

Ahora es el momento de pedir a los Reyes Magos el

CINE STAR

Con seguridad que lo pondrán en tu zapatito, porque es muy lindo y ellos pueden conseguirlo con facilidad.

CINE STAR

El juguete más divertido, para que muchos niños juntos pasen horas de alegría en compañía de sus mejores amiguitos, viendo películas de dibujos animados.

TÍTULOS DE LAS PELÍCULAS

1— Pamba	12— Los Enanos del Bosque
2— El Sombrero	13— El Buzo de Mónica
3— La Leona y la Tortuga	14— Copacabana Rajá
4— Nikko Grande Grande	15— El Herero Loco
5— Los Chuchitos	16— El Comedor de Papá
6— Una Lección de Equitación	17— La Cacañete
7— Banderos de Oro	18— Alicia y el Pajamaco
8— El Mono y el Tigre	19— El Manteo de Eva
9— El País de los Juguetes	20— La Bata del Circo
10— El Gallo Victorioso	21— Un Paseo en Bate
11— Los Papitos y el Carro	22— Golpo
	23— El Mono y la Leona

Precio de cada uno en negro \$ 0,80 en colores \$ 1,40

Una exclusividad de
Casa Atlántida
FLORIDA 643
y SUCURSAL CARRETERO 729
BUENOS AIRES.

El regalo más divertido para los niños es el Cine Star. Más divertido que los juguetes ordinarios.

990

«También en tu zapatito lo pondremos». Publicidad de «Cine Star», comercializado por Casa Atlántida. Fuente: revista *Billiken*, n.º 1101, 23 diciembre 1940, p. 35.

[23] En aquella oportunidad se transmitió el acto del Día de la Lealtad, realizado en Plaza de Mayo. El entonces director de Radio Belgrano, Jaime Yankelevich, había viajado a Estados Unidos para adquirir los equipos que se usarían en el primer canal de televisión del país. También habían ingresado entre 400 y 5.000 aparatos receptores, «que solo en una ínfima proporción se encontraban instalados en los hogares porteños. Las vidrieras eran su espacio privilegiado y lo serían aún por un buen tiempo». Mirta Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna* (Buenos Aires, Edhasa, 2005), p. 30.

[24] Mirta Varela, *La televisión criolla*, p. 14.

[25] Inés Pérez, *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana (1940-1970)* (Buenos Aires, Biblos, 2012).

[26] En su biografía, *Cuatro manos y dos manitas*, y en *Títtere: magia del teatro sólo se mencionan los dos primeros cortometrajes, Capercucita Roja y Los*

eran quienes la habían esperado con mayor ansiedad²⁵. Esta espera había sido acompañada por un repertorio de aparatos que pudieron haber funcionado como paso intermedio entre el consumo de producciones audiovisuales fuera del hogar y el nuevo electrodoméstico, tal como se desprende de las páginas de algunas revistas infantiles en las que se anunciaban constantemente estos dispositivos.

De estas publicidades no solo se desprende la variedad de modelos comercializados, sino también el repertorio ofrecido: películas de Shirley Temple «ídolo de los niños»; dibujos animados como Betty Boop, el Gato Félix y personajes de Disney; las comedias de Buster Keaton o «La serie completa de Charles Chaplin». Al igual que estos otros proyectores, el repertorio de CinepaVisión apuntó a un público infantil, pero en lugar de apelar a personajes y películas ampliamente conocidos, como se ha dicho, la empresa decidió ofrecer un repertorio original producido de forma local entre los que se cuentan, entre otras, las producciones de Oliva, Burone Bruché y Caro antes mencionadas. La participación del TLAT incorporó un elemento que hizo a este repertorio aún más singular: la «actuación» de muñecos, protagonistas exclusivos de aquellas historias.

Bernardo y Bianchi realizaron junto a la productora y distribuidora Cinepa tres cortometrajes con muñecos en formato 16 mm, *Capercucita roja* (1949), *Los tres ositos* (1950) y *Los gnomos salvadores* (s.f.)²⁶. La idea del «cine en casa» enlaza no solo con la instancia de recepción, es decir con la proyección casera, sino la posibilidad de pensar una continuidad entre estas producciones y el llamado cine clásico, un modelo esencialmente narrativo cuya estructura se caracteriza por una organización secuencial, una sucesión de imágenes que sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario; una composición visual que resulta estable y omnisciente y

que oculta el trabajo de escritura (de ahí la calificación de transparente) y que ubica al público como centro privilegiado al que no debe escapársele aquello que es relevante para la comprensión del relato.

Si bien este modelo funcionará como premisa para acercarnos a estas producciones, estas películas ofrecieron un modo específico de mostrar la actuación de los muñecos que interfirió con aquel modelo, especialmente en lo que respecta a la estabilidad de la composición visual y a la información ofrecida para la comprensión de la historia. Para observar esas interferencias es preciso adentrarnos en el análisis de los mismos.

¿Títeres que no son títeres?

I. *Caperucita Roja*

La cooperación entre el TLAT y Cinepa era anunciada en el número de noviembre de 1949 de la revista *Sintonía*:

Una interesante novedad nos presentará el mes próximo la Productora «Cinepa»; se trata de una versión libre del famoso cuento «Caperucita Roja» realizado totalmente en 16 mm. Con el concurso del Teatro Libre Argentino de Títeres que dirigen Mane Bernardo y Sarah Bianchi, y en versión muda y sonora.

El film ha sido íntegramente rodado en los sets de Cinepa, en blanco y negro y en color, bajo la dirección del jefe de producción de dicha empresa el señor Leonardo Goilenberg, a quien pertenece también el encuadre, actuando como iluminador W. Lesky y O. Segarra.

El film tiene una duración aproximada de 10 minutos. También se hará un compendio de 30 metros para los pequeños proyectores²⁷.

Goilenberg había realizado algunos intentos en el cine con muñecos con anterioridad y, aparte de la dirección y el encuadre, en *Caperucita Roja* se encargó del guion y la música. Además de Lesky y Segarra, el equipo técnico se completó con Lado en la cámara. No solo se rodaron las versiones muda y sonora en blanco y negro, sino también una versión en color, pero esta última no llegaría a concretarse.

En el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» de la ciudad de Buenos Aires²⁸ se conserva una de las versiones de 30 metros (que se traducen en poco más de dos minutos y medio de duración) a partir de la cual pueden delinearse algunas características de este cortometraje. Bernardo lo definió como un trabajo «con más ingenio que medios» a raíz de la utilización de sets improvisados, decorados pintados y mezclados con ramas y plantas naturales. Lo improvisado de los sets se hacía evidente en la forma en la que tuvieron que trabajar quienes manipularon los muñecos, Osvaldo Pacheco y Sarah Bianchi, que debieron permanecer de rodillas o en el suelo para mover los personajes o mantenerlos inmóviles para los trucos. Para los personajes, se utilizaron títeres de guante que las artistas tenían en su taller, es decir, títeres que habían sido fabricados para un espectáculo teatral.

La película comienza con una placa de la productora —en la que se lee «Cinepa presenta»— seguida de otra que anuncia el título «Caperucita Roja», bajo el cual se indica la intervención del TLAT y los nombres de Mane Bernardo y Sarah Bianchi. Esta placa incluía el dibujo de dos títeres de cachiporra que reproducían la tradicional escena del golpe elegido para ilustrar el logo de la compañía de títeres: un muñeco abatido sobre lo que simulaba ser el borde del retablo mientras el segundo sostiene en alto un garrote.

tres ositos. Sin embargo, hemos encontrado en el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» una tercera producción *Los gnomos salvadores*, firmada por la productora y el TLAT.

[27] Mane Bernardo y Sarah Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, p. 67.

[28] Julia Bermúdez se ha referido a la colección de Cinepa conservada en el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken». La colección consta de aproximadamente 180 latas de cortos y fragmentos filmicos que pertenecían a la productora y distribuidora, principalmente con material de los años 50, y tiene entre sus piezas más valiosas obras de Oliva, Burone Bruché y Caro. Esta colección reúne material de animación argentina, cortos documentales culturales, pedagógicos, institucionales, musicales e incluso algunos de los cortometrajes de las comedias de cine mudo, que la productora distribuía en Argentina y en otros países latinoamericanos. Está integrada por material sonoro y mudo, en 16 y 35 mm, en nitrato y en acetato.



Placa de título. *Caperucita Roja* (Leonardo Goilenberg, 1949).

leer, pero no excluía a quienes todavía no hubieran aprendido: la cantidad de placas otorgada al ejercicio de lectura tenía un lugar secundario, a la vez que la información que estas vehiculizaban podía ser fácilmente saldada dada la popularidad del cuento de *Caperucita Roja*.

Los planos utilizados a lo largo de los casi dos minutos del cortometraje responden en gran parte a la narración característica del cine clásico. Tal es el caso de los planos situacionales que permiten ubicar espacialmente a los personajes, así como los cambios de lugar o el pasaje exterior/interior. Luego de la presentación, otra placa nos ubica en la situación («llevando unos pastelitos a su abuelita enferma, *Caperucita Roja* se internó en el bosque...»). Inmediatamente, un plano general nos muestra a *Caperucita* deambulando entre los árboles. Conforme el personaje se desplaza, la cámara la sigue, mostrando el bosque, hasta abandonarla para dar cuenta de la presencia del lobo. Este, vestido con saco y sombrero, sostiene un libro en cuya tapa puede leerse, *Caperucita Roja*, como guiño al público. La humanización del lobo no solo descansaba en su vestuario, sino en la pipa que sostenía en su boca y de la cual se hacía salir humo²⁹, efecto que se acentuaba a través de un primer plano al muñeco. Estas presentaciones finalizan con una nueva placa que condensa el diálogo entre ambos personajes y que da pie al siguiente momento («El lobo le aconseja juntar flores para la abuela»). Sin embargo, observamos algunos elementos «disruptivos» que rompen con este modelo. Ya en esta primera escena se observa una tendencia a los cambios rápidos en los tamaños de los planos, así como los saltos de eje y las angulaciones de la cámara, todos estos, elementos que colaboran en desestabilizar la imagen.

Comienza entonces el segundo momento del cortometraje, el cual reúne los episodios en torno al ataque del lobo y la sustitución de identidad. En esta secuencia, los cambios rápidos en los tamaños de planos, saltos de eje y angulación no solo continuarán, sino que se volverán más frecuentes, especialmente en las escenas que tienen como escenario la casa de la abuela. La secuencia se inaugura con *Caperucita* que, atendiendo al consejo del lobo, junta flores para su abuela: un plano general muestra a la niña, y luego vemos un plano detalle de su mano que acaba de tomar una flor, la cámara la sigue con un leve paneo hacia arriba, pero sin modificar su ubicación, con lo que el plano se torna levemente contrapicado.

Ya en la casa de la abuela, los planos generales nos permiten ubicarnos espacialmente. Un montaje alternado nos muestra de un lado al lobo y del otro a la abuela, primero a través de la distinción exterior/interior. Así se contrapone, primero un plano general del exterior de la casa en el que vemos llegar al lobo al plano general en forma de paneo del interior de la casa, en el que podemos ver la organización del espacio y el trayecto que los personajes deberán recorrer desde la entrada hasta la cama de

[29] Este tipo de acción era frecuente en el teatro de marionetas (o títeres de hilo) en el cual la síntesis que caracteriza a los títeres de guante es desplazada por una búsqueda de realismo, tanto en la construcción como en el movimiento de los muñecos. El público argentino había podido ver esta escena en los espectáculos de los famosos Piccoli de Podrecca, compañía italiana que se estableció en el país durante la década del 40, y, de forma más masiva, en la participación de la compañía en la película *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese, 1946).



Fotograma del cortometraje *Caperucita Roja* (Leonardo Goilenberg, 1949).



El lobo se abalanza sobre Caperucita (*Caperucita Roja*, Leonardo Goilenberg, 1949).

la abuela. En este recorrido, también podemos ver el grado de detalle con el cual se construyó la escenografía: varios muebles, objetos sobre la mesa y cuadros y estanterías sobre la pared.

El tamaño de plano se va reduciendo conforme avanza la acción para acentuar la tensión. A esto se sumarán bruscos saltos de eje que dan cuenta de la violencia condensada en esta escena: vemos al lobo golpear la puerta e, inmediatamente, un primer plano de la abuela despertándose, pero la cámara ahora se ubica de forma oblicua. La escena finaliza con un plano del lobo en el interior de la casa, en el que vemos cómo se dirige hacia la cama de la abuela e inmediatamente se reproduce el punto de vista de esta última: un primer plano del villano, fuera de foco, que se acerca hacia la cámara. Así, a los recursos utilizados en el momento inicial para desestabilizar la imagen se suma aquí la pérdida de la nitidez.

Una placa que indica «mientras tanto» pone fin a esta escena y da comienzo a la siguiente, en la cual vemos la llegada de Caperucita. Nuevamente, se suceden una serie de planos donde la cámara se ubica en distintas alturas, posiciones y ángulos: un contrapicado, donde la dirección de la cámara traza una diagonal de derecha a izquierda, en el que vemos a Caperucita dejar su canasta sobre la mesa, es seguido de un plano picado, en el que vemos a este mismo personaje junto a la cama, luego un plano de frente a la situación y finalmente un plano subjetivo que da cuenta de la perspectiva de Caperucita cuando el lobo salta sobre ella. La acción de los muñecos reproduce un gesto característico del títere de guante y con ello remite directamente a la actuación teatral.

Luego de esta secuencia, un fundido a negro que nos permite intuir el paso de tiempo nos muestra la llegada del leñador al lugar: camina por el bosque, luego se asoma al interior de la vivienda, ingresa y se dirige a la cama de la abuela. Con un movimiento similar al de un golpe de garrote, ataca al lobo (presumimos que se trata de este personaje, ya que el leñador se encuentra de espaldas y bloquea la visión) y un nuevo fundido a negro (el segundo y último de esta versión) nos muestra ahora al leñador abrazándose a la abuela y a Caperucita.

La descripción detallada de los planos utilizados en *Caperucita Roja* pone en evidencia la complejidad de la narración audiovisual. Si bien podemos establecer una continuidad entre la narración característica del cine clásico y los tamaños del plano, la posición de la cámara y el montaje utilizados en esta primera experiencia con Cinepa, lo cierto es que en varias ocasiones estos se intercalan con algunos contrapicados o

picados y saltos de eje que difícilmente responden a las leyes de ese modelo narrativo y que atentan contra la construcción de una imagen estable. Sin negar que estos procedimientos puedan encontrar su explicación en decisiones estilísticas de Goilenberg, lo cierto es que muchos de ellos permiten disimular la manipulación de los títeres y a quienes están detrás de ellos.

II. *Los tres ositos*

Luego de esta experiencia, en 1950, el TLAT y Cinepa realizaron un nuevo cortometraje con muñecos, *Los tres ositos*. En esta oportunidad, se utilizaron decorados y títeres de guante realizados por Bernardo y Bianchi expresamente para cine. Adolfo A. Vizzini tuvo a su cargo la dirección de fotografía, mientras que los sets e iluminación fueron realizados con «sistemas cinematográficos bastante completos»³⁰. Al igual que en el cortometraje anterior, la dirección, el encuadre, el guion y la música estuvieron a cargo de Goilenberg. Según palabras de la propia Bernardo, pese a que esta película

contó con algunas tomas muy logradas, adoleció de confusión en su compaginación final; se filmaron demasiados metros para luego llevarla a los treinta que tiene la película y, sin duda, con los mismos elementos con que contó, pudo haberse logrado algo muy superior. No obstante, Goilenberg tiene el privilegio de haber dado a la cinematografía comercial dos películas argentinas de muñecos y no hay que olvidarlo en la historia de nuestro cine³¹.

Tal como sucedía con *Caperucita Roja*, el cortometraje iniciaba con una placa de Cinepa, seguida por el título del filme. Pero, a diferencia de la experiencia anterior, esta última estaba más elaborada: se incorpora a los ositos a los que se alude en el título de la historia y estos se ubican alrededor del texto mirando hacia el centro del plano haciendo de marco.

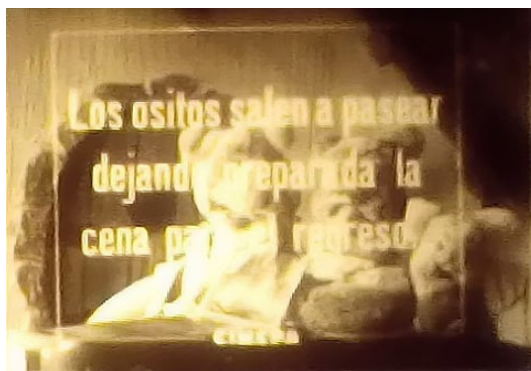
También las placas de los intertítulos sufrieron algunas variaciones. Ya no solo vehiculizan los textos-narración, sino que permiten incorporar diálogos. En estos últimos, los textos se imprimen directamente sobre la imagen en movimiento, funcionando así como subtítulos que recuperan los dichos de los personajes. Los textos-narración, por su parte, pueden dividirse en dos subtipos: aquellos que se utilizan para incorporar algún tipo de elipsis temporal, en los que los textos se disponen sobre un fondo negro, y aquellos que ilustran lo que está sucediendo, de forma similar a los subtítulos.

[30] Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro*, p. 96.

[31] Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro*, p. 96.



Placa de título. *Los tres ositos* (Leonardo Goilenberg, 1950).



Placa texto-narración. *Los tres ositos* (Leonardo Goilenberg, 1950).

La primera escena nos muestra a los tres osos en un plano medio junto a una mesa. Inmediatamente, una placa se imprime sobre ellos dándonos a conocer que salen a pasear dejando preparada la cena para cuando regresen. La placa desaparece mientras el plano se va abriendo, dejándonos observar la composición de la casa.

Vemos luego un plano general del bosque y a los tres ositos subidos a un auto y a este le sigue una placa anuncia que el día ha terminado («Por la noche, al regresar»). Luego de esta, se ven una serie de planos detalle en picado de los platos, entre los cuales se intercalan planos de los osos, dando así cuenta de que el plano anterior correspondía en realidad al punto de vista de cada uno de ellos. En esta escena, se utilizan también las placas-subtítulo: el plano de cada uno de los osos es acompañado por aquello que dice («Alguien tocó mi cena», «Alguien probó mi cena» y «Alguien se comió mi cena»). Se incorpora así la gradualidad que caracteriza al cuento, en el cual una misma acción u objeto se repite con una ligera variación que se justifica por el tamaño del oso, y que en este corto aparece de forma apenas aludida. Aunque esta es la escena en que más claro se ve, está en un segundo plano y apenas resaltada, a diferencia del cuento, en la cual funciona como *leitmotiv*. También en la secuencia se recurre al salto de eje para ir mostrando a cada uno de los personajes, pero, a diferencia de *Caperucita Roja*, la velocidad y el cambio de posición de la cámara parece más matizado: percibimos aún cierta inestabilidad entre los planos, pero su intensidad se ha reducido.

La advertencia de la llegada de la noche, que se traduce en abruptos cambios en la iluminación respecto de la secuencia anterior, tiene su corolario en el plano que nos muestra las sombras de los tres personajes subiendo una escalera. Sobre esta imagen, una placa-transparente anuncia que han hallado a la niña durmiendo («Al subir descubren al culpable»). Las sombras de los osos se convierten en los propios osos, a quienes vemos de espaldas dirigirse a sus habitaciones. Inmediatamente una placa sobre fondo negro introduce una elipsis temporal que sitúa la próxima escena la mañana siguiente («Como son ositos de buenos sentimientos esperan la mañana para resolver la cuestión»). Vemos entonces a la niña durmiendo en plano picado (quizá atribuible al punto de vista de uno de los osos), que se despierta, y luego una serie de planos de cada uno de los osos que se suceden rápidamente, para cerrar el círculo con un nuevo plano de la niña que, ante la sorpresa, se esconde bajo las sábanas. Enseguida, los osos se acercan a ella, y una placa subtítulo recupera aquello que dicen: le explican que son amigos, que no debe asustarse. La niña les cuenta cómo ha llegado hasta allí y, después de que los animales le ofrecen ayudarla, un plano general del exterior de la casa nos muestra a los ositos y la niña subidos a un auto que se aleja.

Con este nuevo cortometraje, el trabajo de Cinepa y el TLAT parece haber dado con una forma narrativa más «elaborada» en la que se construía una suerte de norma estilística para la información volcada en las distintas placas: aunque la comprensión del público podría estar «asegurada» a partir de la popularidad del cuento original, lo cierto es que es posible observar esfuerzos para evitar confusiones. Asimismo, el montaje se estabilizaba dejando de lado los saltos y angulaciones que habían caracterizado la producción anterior y esto quizá pueda explicarse —al igual que en *Caperucita Roja*— a partir de la factura de los muñecos y la escenografía, realizados especialmente para este rodaje.



Dichos de los personajes. *Los tres ositos* (Leonardo Goilenberg, 1950).

III. *Los gnomos salvadores*

Si bien en el apartado dedicado a los muñecos en el cine y sus creadores que Bernardo incorporó en *Títtere: magia del teatro* y en *Cuatro manos y dos manitas*, la experiencia con Cinepa se recortaba a estos dos cortometrajes, existe un tercero, *Los gnomos salvadores*.

Al igual que sucedía con *Caperucita Roja* y *Los tres ositos*, en la placa del título se indica la intervención del TLAT, dando cuenta del lugar protagónico de la compañía. Las placas también demuestran un grado mayor de elaboración respecto de *Caperucita Roja*, al disponer el título del filme y la participación de la compañía de títeres sobre un fondo ilustrado por árboles y vegetación.

Si bien el elemento fantástico se adivina en el título, a diferencia de los dos casos revisados anteriormente, la relación con el universo de los cuentos no resulta directa. La trama es sencilla: una niña sale a cazar mariposas, desobedeciendo a su madre, y olvida el paso del tiempo; cuando se hace de noche unos gnomos la encuentran llorando porque no puede regresar a su casa y deciden ayudarla. Quizá haya sido la simplicidad del conflicto o la debilidad del argumento lo que motivó a las artistas a dejar de lado esta producción.

Luego de una placa (firmada por Cinepa, como en *Los tres ositos*, aunque sobre fondo negro) que nos presenta a la protagonista y el «conflicto», vemos a la pequeña correr por el bosque con una red persiguiendo a una mariposa a través de distintos planos y posiciones de la cámara, aunque como regla general se ha respetado una suerte de cuarta pared, atenuando así la desestabilización fruto de los saltos de eje y la discontinuidad entre planos. El bosque está construido con ramas y follaje natural, pero también incorpora un telón pintado en el fondo. Tanto el títere utilizado como el entorno que la rodea nos remiten al primer cortometraje: la muñeca pareciera ser la misma.

Luego de seguir a la pequeña por el bosque, dos nuevas placas (también firmadas por Cinepa) nos cuentan que se ha hecho de noche y nos trasladan a los hongos gigantes donde los gnomos del bosque tienen su morada. Un paneo vertical nos muestra sus casas: dos hongos con puertas y ventanas a través de las cuales, finalizado el movimiento de la cámara, veremos que se encienden las luces. A partir de esta escena observaremos cambios en la iluminación: marcados contraluces, sombras pronunciadas y un escenario más oscuro



Placa de título. *Los gnomos salvadores* (s.f.).

A continuación de una serie de planos donde vemos a los gnomos recorrer el bosque jugando, un acercamiento a los muñecos nos permite verlos con más claridad, justo en el momento en que escuchan a la niña llorando y un paneo, ahora horizontal, que reproduce la dirección de la mirada recorre la distancia entre estos personajes. Pasado el susto de la niña ante la llegada de los gnomos, luego de un primer plano de las cabezas de cada uno de los muñecos, una placa sin firmar, parece reproducir los dichos de la pequeña, quien entre risas les dice a los gnomos que quiere volver a su casa. En esta breve sucesión se detecta una suerte de convención para diferenciar aquellos textos que corresponden a la voz de un narrador y aquellos que corresponden a los diálogos de los personajes: los primeros serán siempre vehiculizados



La pequeña protagonista juega en el bosque. *Los gnomos salvadores* (s.f.).



Primer plano de uno de los gnomos. *Los gnomos salvadores* (s.f.).

en placas firmadas por Cinepa, mientras que los segundos se mostrarán en placas donde el texto se disponga en la parte inferior de la pantalla, ya sin firma, y seguidos de primeros planos a los muñecos. En ese sentido, podemos intuir en esta utilización de las placas una suerte de antecedente del uso que se hará de las mismas en *Los tres ositos*.

Los gnomos se ofrecen a ayudarla y vemos a los tres personajes caminando de la mano por el bosque hasta la casa de la niña. Luego de recordarle la enseñanza de este episodio (no alejarse sin permiso) y la promesa de la protagonista, siguiendo la convención establecida, los personajes se abrazan y vemos la placa «Fin».

Aunque en el cortometraje no hay ninguna indicación de su fecha de realización, algunos elementos nos permiten situar entre *Caperucita Roja* y *Los tres ositos*, una suerte de ensayo para el segundo cortometraje. Aparecen aquí algunos elementos como la placa de presentación del corto y el trabajo con la iluminación. Han prácticamente desaparecido los saltos de eje que, intuimos, respondían a esconder a los manipuladores en *Caperucita Roja*. Si bien podemos ver algunos en las secuencias de diálogo, entendemos que en este caso responden a aquella convención.

En estos tres trabajos observamos una marcada intención de Bernardo, Bianchi y Goilenberg por encontrar un modo de actuación para los títeres en la pantalla que fuera más allá de la filmación de un espectáculo teatral. Aunque fueron pensadas para un «cine en casa», tal como publicitaba el proyector, e incorporaron elementos del modelo clásico de narración cinematográfica, estas producciones propusieron un modo específico de actuación en el que se intentó disimular la cualidad artificial del títere, cuya consecuencia principal sería la desestabilización de la imagen, a la vez que se lo convertía en el único protagonista.

¿Películas de títeres? Coordenadas teóricas para entender el diálogo títeres-cine

Si bien es posible encontrar varios trabajos sobre la utilización de muñecos en el cine, y estos comparten algunas precisiones técnicas respecto al rodaje (junto a las cuales se deslizan más o menos explícitamente consejos sobre



Los gnomos llevan a la pequeña a su casa. *Los gnomos salvadores* (s.f.).

cómo realizar filmes de este tipo) lo cierto es que estos se han concentrado en el cine de animación, particularmente en la técnica conocida como *stop-motion*, que se basa en la fotografía cuadro a cuadro (de allí que también se la conozca con ese término), a través de la cual se captura el resultado de la manipulación de objetos, muñecos, recortes o personas³². Del mismo modo, muchos de los trabajos que abordan la presencia de muñecos en el cine incorporando la trayectoria de titiriteras o titiriteros, han centrado su atención en las trayectorias de artistas como Jiri Trnka o Bretislav Pojar, pero poco dicen sobre lo titiritesco de estas experiencias audiovisuales.

Hasta aquí se ha hablado de «cine con muñecos» y con ello, esquivado —aunque más no sea provisoriamente— un problema de definición: ¿pueden las figuras utilizadas en la animación cuadro a cuadro ser consideradas títeres? Si en la distribución terminológica la palabra «animación» ha quedado asociada a las técnicas de animación cinematográficas y, con ello, la palabra «manipulación» ha quedado circunscripta a la escena, ¿cómo podemos denominar a las películas producidas por el TLAT y Cinepa?

Respondiendo al primero de estos interrogantes, Steve Tillis afirma que estas figuras son objetos materiales precisamente en el mismo sentido que los títeres³³. Sus principios de construcción son idénticos: la fabricación de un cuerpo, con determinados puntos de articulación y determinadas propiedades superficiales. También la manipulación es bastante similar, ya que se funda en el movimiento físico de una o varias partes, dando paso de una posición a otra. Si hasta aquí las diferencias son de grado antes que de tipo, existe una cuestión significativa e invariable que reside en el proceso de animación: las figuras de *stop-motion* no pueden ser operadas en tiempo real (ni en nada parecido a ello). La figura sin ningún medio de control visible es colocada en una pose particular y capturada en un fotograma. Luego, se acomoda en una pose apenas diferente y se toma una nueva captura. Esta secuencia se reitera hasta completar la cantidad de fotogramas. La velocidad de proyección genera la ilusión de que el objeto se está moviendo, aunque en realidad la cámara no filmó ningún movimiento *per se* de aquel objeto, sino una secuencia de posiciones estáticas. El movimiento que vemos en la pantalla no está siendo reproducido en lo absoluto, sino producido por primera vez a través del proyector en el mismo acto de proyección. Así, a diferencia del títere, la manipulación no tiene lugar frente al público, ni frente a una cámara que tome el lugar del público, sino que está «escondida» entre los fotogramas individuales del filme. Lo que la audiencia ve no es un movimiento que ha sido registrado, sino la ilusión de movimiento creado a través de la filmación y la proyección.

El término «animación» adquiere entonces otras características que responden al cambio de estatuto del movimiento,

mientras que en el cine es doble, movimiento de los actores en escena y movimiento de la cámara, y ambos son fraccionados en la captura fotográfica; en el cine de animación el movimiento es una sucesión de imágenes estáticas y múltiples que crean sensación de dinamismo. La referencia, el objeto captado por la cámara, tiene características diferentes, uno debe ser animado por la edición, mientras que el movimiento del otro debe ser capturado como tal³⁴.

Respecto a la segunda cuestión, podemos rastrear una respuesta entre las reflexiones de algunos artistas de los títeres que, al igual que Bernardo y Bianchi incursionaron en los medios audiovisuales y comenzaron a preguntarse sobre las posibilidades de estos cruces mientras observaban cómo se iban moldeando

[32] La naturaleza del objeto fotografiado permite definir distintas subtécnicas: *puppet animation* (con muñecos de distintos materiales), *claymation* (plastilina), *pixilation* (personas), *object motion* (objetos no diseñados para ser animados), *cut out* (recortes de papel, cartón o muñecos planos articulados), *graphic animation* (imágenes bidimensionales, como fotografías y material gráfico, no se componen representaciones visuales a partir de las imágenes, sino que se usan las mismas en *display*), entre otras.

[33] Steve Tillis, «The Art of Puppetry in the Age of Media Production», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), pp. 172-185.

[34] María Alejandra Alonso, «Encasillar al dibujo animado» (*Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013), pp. 4-5.

estos nuevos medios. En una serie de conferencias dedicadas al teatro de títeres y sus vínculos con otros dominios del arte, en particular el cine y la televisión (tal es la traducción literal) artistas provenientes de Francia, Inglaterra, Yugoslavia, Rumania, Polonia, Estados Unidos y la República Federal Alemana se ocuparon de reflexionar acerca de la incipiente articulación entre el mundo de los títeres y los medios audiovisuales.

En estas discusiones se deslizaba una categoría que, a primera vista, podría resultar un tanto borrosa: «película de títeres» (*film de marionnettes*). Según explicaba Jan Bussell³⁵, en estas películas las técnicas de manipulación, es decir, las técnicas titiriteras, se nivelaban con las técnicas y procedimientos cinematográficos:

La película, preparada con la técnica de *stop motion*, con todo su encanto e ingeniosas ideas, no puede considerarse una auténtica película de títeres. El uso del término «película de títeres» es en este caso un malentendido. [...] Una película de títeres es una película basada en el arte del títere «vivo»³⁶.

La idea de vida aquí asociada al títere debe ser leída desde el concepto de *spectacle vivant* (espectáculo vivo), es decir un espectáculo que se caracteriza por la copresencia de artistas y público. Algunos años más tarde Lloyd Bruce Holman resaltaría lo titiriteresco (*puppet-ness*) en las películas de animación, entendiendo a estas últimas como herederas del teatro de títeres³⁷. Si de las palabras de Bussell pareciera desprenderse la idea de que la película de títeres no sería más que el simple registro audiovisual de un espectáculo de títeres, este titiritero incorporaba un elemento que permitiría distinguirlo del teatro filmado:

La cámara toma la decisión y centra su atención en elementos particulares, no en secuencias, mientras que en el teatro todos los elementos de la producción son accesibles al público al mismo tiempo. Por eso trabajar en el cine es mucho más rápido y su visibilidad es mayor. Un elemento expuesto por medios cinematográficos y magnificado por primeros planos se puede preparar más rápidamente que un efecto particular en el teatro donde se debe asegurar que cada espectador en la sala capte el significado, en un momento dado, de un elemento importante, aunque otros actúen de manera que disperse la atención del público³⁸.

A diferencia del teatro filmado, en la película de títeres la cámara también sería «protagonista». A través de sus movimientos se podían lograr efectos dramáticos al filmar un títere estático. En ese sentido, afirmaba que la cámara no debía ser considerada como un objeto inanimado ubicado delante del títere para registrar su actuación, sino que podía convertirse en actor y comentarista al mismo tiempo. En esta concepción del rol de la cámara ambas técnicas, la titiritera y la cinematográfica, se nivelaban.

Asimismo, la continuidad entre el espectáculo y el filme de títeres no negaba la especificidad de las producciones audiovisuales y sus exigencias³⁹. Así a la hora de preparar el títere para el cine o la televisión, se debería dedicar mucha atención a la realización y al acabado de los títeres, así como al color. Las reflexiones de Bussell nos permiten soslayar algunas de las exploraciones que estaban teniendo lugar como por ejemplo la utilización de varios títeres, cada uno manipulado con una técnica específica, para representar un mismo personaje.

[35] Director, productor y actor británico que, en 1932, fundó junto a Ann Hogarth Puppets. Bussell se formó en el London Marionette Theatre bajo las órdenes de H.W. Whanslaw y Waldo Lanchester. En 1930 participó en la primera emisión televisiva. Entre 1946 y 1955 dirigió la serie de televisión *Muffin the Mule* (La mula Muffin) protagonizada por un títere.

[36] Jan Bussell, «Le théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przesiębiorstw, 1962), p. 11.

[37] Lloyd Bruce Holman, *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique* (Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1974).

[38] Jan Bussell, «Le théâtre de Marionnettes», p. 11.

[39] Ideas similares pueden rastrear respectó al texto dramático: la diferencia no estaría tanto en los textos para el teatro y los textos para cine, sino que está más bien se manifestaría entre el teatro de títeres para un público adulto y un público infantil. Véase Vojmil Rabadan, «Le problème du texte dans les spectacles destinés aux enfants (Théâtre de marionnettes, cinéma, télévision)», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przesiębiorstw, 1962), pp. 65-75.

[40] Ya en la actualidad, otros autores reflexionaron sobre los vínculos con el mundo del teatro. Dick Tomasovic propone revisar el título de «primera película de animación con muñecos» ofrecido al cortometraje *Le tout petit Faust* (1910) de Cohl, al reconsiderar el trabajo del coreógrafo y realizador ruso Alexander Shiryayev, cuyos primeros intentos de cine de animación se remontan al mismo periodo. Tomasevic resalta el análisis de movimientos llevado adelante por Shiryayev: «lo más problemático es que, allí donde Cohl práctica una animación sobre todo escueta, el ruso se muestra asombrado a gusto en su transposición del movimiento [...] así como hablamos de un «teatro filmado» en el caso de Méliès o Chomón, podemos hablar de un 'teatro de marionetas filmado' por Shiryayev». Véase Dick Tomasovic, «De la (sur)vie des marionnettes», p. 18.

[41] Margareta Niculescu, «La métaphore, moyen d'expression de la marionnette», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługa Przedsiębiorstw, 1962), pp. 45-46.

[42] En los últimos años, diversos trabajos han intentado actualizar la clasificación de las «especies» de títeres incorporando el mundo audiovisual entre sus posibilidades. Steve Tillis 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. Steve Tillis, «The Art of Puppetry in the Age of Media Production». Stephen Kaplin construyó un nuevo sistema de clasificación a partir de la dinámica entre el objeto y quien lo manipula. Dos aspectos cuantificables, la distancia (en la separación/contacto entre objeto y manipulador y entre objeto y su imagen) y la ratio (número de objetos en relación al de manipuladores), se disponen en ejes perpendiculares para construir un mapa que le permita dar cuenta de la diversidad de prácticas. Lo novedoso de esta clasificación es la inclusión de la animación audiovisual: «puede existir una separación entre objeto e imagen. Puede

Bussell bregaba por la utilización de una terminología específica para el arte de los títeres de pantalla ya que consideraba que se trataba de algo muy diferente a las representaciones teatrales⁴⁰. Las características enumeradas por él para definir las películas de títeres pueden observarse con claridad en los cortometrajes producidos por el TLAT y Cinepa: la combinación del registro directo del movimiento de los muñecos (que podríamos condensar en la idea de una actuación *en directo*) que se combina con una cámara no estática (como aquella que caracteriza los registros de teatro filmado), que registra la actuación a través de diferentes planos y procedimientos.

El títritero inglés desaprobaba fervientemente aquellos intentos que, en busca de un mayor realismo, disimulaban los hilos y varillas, ya que estos constituían una parte integral del títere que lo dotan de un movimiento único en sí mismo y esto podría llevarnos a excluir de su definición de «película de títeres» los cortometrajes del TLAT y Cinepa. Sin embargo, tal como hemos visto en el apartado anterior, estos cortometrajes incorporan movimientos característicos del títere de guante, tal como sucede en la escena en que uno de los muñecos se abalanza sobre otro.

Estas reflexiones en torno a las películas de títeres traen aparejadas otra serie de reflexiones vinculada los títeres en las pantallas (o a los «títeres de pantalla»). Con ello, no solo es necesario pensar un vocabulario o términos específicos para estos filmes, sino también revisar aquellos ya existentes, y entre estos, «títere». A propósito del deterioro de las nociones clásicas del títere, que lo definen como figuras antropomórficas, Margareta Niculescu ofrece nuevos elementos para caracterizarlo:

Definir el títere sólo como la imagen plástica de un personaje producida en sus líneas o en sus formas, pero no animada, se limitaría a su conocimiento externo, a su contemplación como retrato, en el que el pintor ha intentado plasmar en el detectar un personaje. [...] Pero, por otro lado, sería otro error intentar definir al títere como simplemente la consecuencia de la acción, teniendo el objeto que materializa esta acción sólo una importancia secundaria. El error aquí vendría de priorizar la acción. Pero por cierto que pueda ser decir que el personaje nace solo actuando, el hecho es que una representación desprovista de significado preciso, de rasgos esenciales, incluso si son más concisos en su determinación en la medida en que un tipo puede conducir a otro error, que haría que la acción se realizara junto a él y no por él; su carácter y su vida no nos fueron revelados. [...] Por eso nos inclinamos a definir la marioneta como una imagen plástica dotada del poder de actuar y representar⁴¹.

Para Niculescu, esta concepción se aplicaría sin problemas tanto al teatro como al cine, siendo los medios utilizados para mostrar al público la única diferencia entre estos⁴².

Palabras finales

En *Breve historia del dibujo animado*, Raúl Manrupe ofrece una periodización del cine de animación en Argentina en la que reconoce tres periodos. El segundo de estos momentos, que extiende entre las décadas de los años treinta y los noventa, se caracterizaría según este autor

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 lapso por lo general ignorado de fronteras hacia fuera y que abarca nada menos que uno cuarenta años o más de historia⁴³.

A lo largo de estas páginas hemos dedicado nuestra atención a una serie de cortometrajes fruto del trabajo conjunto entre el Teatro Libre Argentino de Títeres y la productora Cinepa a través de Leonardo Goilenberg: *Caperucita Roja*, *Los tres ositos* y *Los gnomos salvadores* resultan un claro ejemplo de esas luchas anónimas de las que habla Manrupe.

Hemos visto que la particularidad de estos cortometrajes descansa, de un lado, en la especificidad del medio para el cual fueron producidos, los proyectores caseros CinepaVisión, y, de otro, en el cruce específico entre el mundo de los títeres y el medio cinematográfico. En este cruce tuvo un lugar central la idea de experimentación ligada a una concepción interdisciplinaria del títere, ya que pone en primer plano su posibilidad de diálogo con otras artes. La libertad ofrecida por aquel medio, a mitad de camino entre el cine y la televisión, permitió explorar otros modos de actuación para el títere en la pantalla. Dado que las producciones realizadas por el TLAT y Cinepa enmascararon el origen teatral de los muñecos, este modo se revela como distinto de aquel que había caracterizado a los largometrajes de ficción en los que se incorporan espectáculos con títeres. Pero también se revela como distinto del modo que caracteriza al cine de animación, en el cual, el movimiento no sucede frente a una cámara que se encarga de registrarlo, sino que sucede en los intersticios de esos registros; se trata de un movimiento que no existe en sí mismo, sino que es una ilusión construida en la misma proyección.

Pese a la brevedad (de la experiencia y de los cortometrajes), se observa una marcada intención de Bernardo, Bianchi y Goilenberg por encontrar un modo de actuación para sus muñecos que fuera más allá del registro de una actuación teatral, escondiendo la manipulación. Aunque esta propuesta intentaba quizá emular el cine de animación, se diferenciaba notablemente de estas producciones.

Esta singularidad de la actuación, entendemos, trajo aparejado un problema de definición que nos permitió vincular la experiencia de Bernardo y Bianchi a la de otros artistas de los títeres que también habían comenzado a explorar las posibilidades ofrecidas por los medios audiovisuales. Así la idea de «película de títeres» –que, podríamos intuir, también ha sido víctima de la poca o nula difusión– ofrecida por Jan Bussell se reveló como una categoría posible para definir a estos cortometrajes, y, con ello, avanzar en la (re)definición del cine con muñecos que incorpore al mundo de los títeres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, María Alejandra, «Encasillar al dibujo animado» (*Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013). Disponible en: <http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2013_alonso_alejandra_ponencia.pdf>
- BERMÚDEZ, Julia, «Pioneros de la animación en la Argentina: Los casos de Cristiani y Cinepa», en María Sandra Furelos (comp.), *Pensar la cultura* (Buenos Aires, Universidad Maimónides, 2014), pp. 47-56.

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». Stephen Kaplin, «A Puppet Tree: a Model for the Field of Puppet Theatre», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), p. 24.

[43] Raúl Manrupe, *Breve historia*, p. 8.

- BERNARDO, Mane, *Títère: magia del teatro* (Buenos Aires, Ediciones culturales, 1963).
- , y BIANCHI, Sarah, *Cuatro manos y dos manitas* (Buenos Aires, Tu Llave, 1991).
- BRIGLIA, Mario, «El Teatro Libre Argentino de Titeres. Obra de arte de Mane Bernardo y Sara Bianchi» (9 de febrero de 1951, *El Hogar*, n.º 2152), pp. 10 y 62.
- BUSSELL, Jan, «Le théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przedsiębiorstw, 1962), pp. 1-15.
- , «Dibujos eran los de antes» (*30 Festival de Cine de Mar del Plata*, 2015), p. 17.
- CAAMAÑO, Oscar H., «Dramaturgia para títeres en la Argentina» (*Tablas*, n.º 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, febrero 1996).
- DUBATTI, Jorge, «Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los 'Estatutos' de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)» (*Anuario de Estética y Artes*, año 4, vol. IV, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata), pp. 17-24.
- GIROTTI, Bettina, «Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina» (*Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, n.º 122, primavera 2023), en prensa.
- , «Muñecos en el circuito oficial: El trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de títeres (1944-1946)» (*Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, n.º XLII, mayo 2020), pp. 253-262.
- , «El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 12, diciembre 2015), pp. 174-193.
- GUY, Donna, «The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America» (*Journal of Family History*, vol. 23, n.º 3, julio 1998), pp. 272-291.
- HOLMAN, Lloyd Bruce, *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique* (Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1974).
- KAPLIN, Stephen, «A Puppet Tree: a Model for the Field of Puppet Theatre», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), pp. 18-25.
- MINICI ZOTTI, Laura, *Il Rigore del Nero: shilouttes e teatri d'ombre* (Padua, Grafiche Turato, 2006).
- MANRUPE, Raúl, *Breve historia del dibujo animado en Argentina. Buenos Aires* (Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2004).
- NICULESCU, Margareta, «La métaphore, moyen d'expression de la marionnette», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przedsiębiorstw, 1962), pp. 44-53.
- NUNES MEDEIROS, Fábio Henrique, *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação* (Tesis doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014).
- PACCHIONI, Federico, «La contaminazione tra teatro di figura e cinema in *Che cosa sono le nuvole?*», en Fulvio Orsitto y Simona Wright (eds.), *Contaminazioni culturali: Musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea* (Manziana, Vecchiarelli, 2017), pp. 233-243.

- PÉREZ, Inés, *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana (1940-1970)* (Buenos Aires, Biblos, 2012).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, marzo-abril 2004), pp. 573-594.
- RABADAN, Vojmil, «Le problème du texte dans les spectacles destinés aux enfants (Théâtre de marionnettes, cinéma, télévision)», en *Conférence consacrée au thème «Le Théâtre de Marionnettes et ses liens avec les autres domaines de l'art, en particulier avec le cinéma et la télévision»* (Varsovia, Centrala Obsługi Przedsiębiorstw, 1962), pp. 65-75.
- TILLIS, Steve, «The Art of Puppetry in the Age of Media Production», en John Bell (ed.), *Puppet, Masks and Performing Objects* (Cambridge-Londres, MIT Press, 2001), pp. 172-185.
- TOMASOVIC, Dick, «De la (sur)vie des marionnettes», en *La marionnette et le film d'animation* (Tournai, Centre de la Marionnette de la Communauté française de Belgique, 2010), pp. 25-29.
- VARELA, Mirta, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna* (Buenos Aires, Edhasa, 2005).
- , «Vida y alma de los títeres del Instituto» (*Boletín de Estudios de Teatro*, año IV, tomo IV, n.º 14, 1946), pp. 160-167.

Recibido: 12 de enero de 2022

Aceptado para revisión por pares: 17 de marzo de 2022

Aceptado para publicación: 6 noviembre de 2022