

Antesala de un teatro de títeres moderno: Juan Enrique Acuña al frente de los “Títeres del Verdegay” y “Titiritaina” (1944-1960)

Bettina Girotti

Desde los años 40 el teatro de títeres comenzó a tener una presencia cada vez más estable y visible en el campo artístico cultural de la ciudad de Buenos Aires, fruto de la labor de titiriteras y titiriteros que, de variadas formas y por diferentes caminos, se propusieron modernizarlo y legitimarlo como forma teatral. Los cambios en la concepción de la infancia que caracterizaron la primera mitad del siglo XX fueron un componente central en el camino emprendido por estos artistas. Niñas y niños se transformaron en sujetos productores y creativos, pero también en consumidores culturales a quienes era necesario ofrecer productos de calidad y acordes a su edad. Fue en estos años que aparecieron las primeras propuestas teatrales para este segmento de la sociedad, tanto en el ámbito oficial como entre personalidades del mundo del teatro o en agrupaciones independientes. Si bien no fue extraño encontrar espectáculos con títeres para público adulto, la mayor parte tuvo a la audiencia infantil como principal destinataria. Con ello, al mismo tiempo que los títeres conquistaban nuevos terrenos, irían perfilando un público privilegiado, aunque no exclusivo: niñas y niños.

Uno de los artistas que colaboró en este proceso de modernización fue Juan Enrique Acuña. Nacido en Posadas (Misiones) en 1915, Acuña conoció los títeres siendo adulto gracias a Javier Villafañe.¹ En 1944, años después de aquel encuentro, creó los “Títeres del Verdegay”, proyecto solista en el cual recuperó a Perurimá, justiciero basado en un mítico personaje popular. Más tarde, en 1956, fundó “Titiritaina”, proyecto en el que consiguió incorporar hallazgos técnicos relacionados con la estructura del escenario y la creación de muñecos acordes a las exigencias de un repertorio más rico y variado.

Luego de algunos intentos fallidos por reunir un grupo en torno a

“Titiritaina”, las autoridades del Teatro IFT (Idisher Folks Theater) le ofrecerían a Acuña la posibilidad de organizar y dirigir su Departamento de Títeres. El movimiento de teatros independientes, del cual el IFT² formaba parte, constituía para Acuña una experiencia extraordinaria, un modelo para el teatro de títeres que él ambicionaba, marcado por un nuevo contenido y por otras formas y métodos de trabajo.

Este movimiento independiente significó una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro, lo que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias. Todo esto significó, a su vez, una nueva concepción del teatro como instrumento para la transformación social (Dubatti 81-82). Muchas agrupaciones independientes funcionaron como centros culturales, ofreciendo distintas actividades. El objetivo de formar públicos críticos y brindar espectáculos de calidad también consideró a niñas y niños y, en este marco, la potencia dramática del títere lo convirtió en una herramienta fundamental.

A cargo del Departamento de Títeres del IFT,³ Acuña consiguió plasmar una orientación estética basada en principios y métodos de trabajo que tendían a provocar en el espectador una valoración crítica de la realidad (Zayas de Lima 356). Así, los proyectos encarados por Acuña a partir de los 60, “Los Títeres del IFT” y el “Moderno Teatro de Muñecos” (MTM), significaron una modernización de su modo de hacer títeres, distanciándose de aquella forma “tradicional” —que, según Acuña, transformaba al titiritero en “un hombre-orquesta”— asociada al trabajo solista y trashumante, espectáculos con técnica de guante, dirigidos a público infantil, montados en espacios abiertos y públicos.

Partimos de la hipótesis de que sus dos primeras experiencias, “Títeres del Verdegay” y “Titiritaina”, ligadas a un modo de hacer títeres tradicional, constituyen una antesala donde Acuña ensayó las líneas de trabajo que caracterizarían sus proyectos posteriores, incorporando elementos renovadores en la dramaturgia y en cuestiones técnicas. Él mismo explicaba que el MTM, fundado en Buenos Aires en 1965 y luego llevado a Costa Rica, era la etapa más reciente de una larga búsqueda, fruto de la insatisfacción y la preocupación por la coherencia del quehacer artístico.

En el presente trabajo nos ocuparemos de sus experiencias iniciales, intentando caracterizar el modo de hacer títeres que marcó los primeros quince años de su trabajo. Atenderemos a los elementos que se alinean con aquella forma tradicional de hacer títeres,⁴ pero también haremos hincapié

en las innovaciones y reflexiones de Acuña sobre su labor, concibiendo estos proyectos como un primer paso en la construcción de una forma moderna. Por “modo de hacer títeres” entendemos aquí la elección de una manera de producción y circulación (si se ha preferido un trabajo itinerante o estable, en salas o espacios abiertos), pero también las reflexiones en torno a la profesión, el lugar otorgado a la formación y a la experimentación o los vínculos con otras artes, así como aquellos elementos relacionados con la puesta en escena, como la construcción de un “estilo” propio, condensado en el privilegio por uno u otro tipo de títere y, con ello, de retablos y escenarios, y la cantidad de artistas (solista o compañía), o la escritura tanto de textos teóricos como de obras. No se trata de un listado de condiciones a cumplir, sino de poner en diálogo elementos adyacentes que nos permitan comprender las trayectorias artísticas de una forma integral.

Antes de los títeres

La irrupción de Juan Enrique Acuña en el campo artístico cultural se dio a través de las letras, más precisamente, la poesía. En 1936, junto a Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó, publicó *Triángulo*, obra que ha sido considerada piedra fundamental de la poesía misionera⁵ (más tarde, fundaría la revista literaria *Misiones*, del Centro Universitario Misionero de La Plata, donde había iniciado estudios de Derecho y Humanidades, que luego abandonaría para dedicarse al periodismo, a la literatura y al teatro). En tanto fundador de una literatura autónoma, este trabajo muestra la voluntad por inscribir la lírica provincial en un proyecto estético inaugural. La frontera, el borde, la orilla y, con ello, la mezcla y la heterogeneidad⁶ son elementos centrales en la poética del trío fundador, con lo que la dimensión territorial impregna la obra de estos artistas. El entorno misionero acompaña al intelectual en sus desplazamientos, y Acuña es un claro ejemplo de ello ya que su discurso está tamizado por

el paisaje misionero, que de a ratos es monte, río, horizonte, es quietud en el momento de la siesta, pero también construye ese mundo otro, contenido entre los márgenes de la hoja con la fuerza del registro, y por sobre todo de una invención poética. (García Saraví 84)

Además de *Triángulo*, Acuña publicó libros de poemas como *La ciudad sangrante* (1939), *El canto* (1939), *El río* (1950) y *El cedro* (1987), los tres últimos posteriormente reconocidos por la crítica como “trilogía poética”. Como dijimos, de su escritura se rescata un discurso atravesado por el entorno. Si bien no es nuestra intención adentrarnos en su poesía, estos trabajos

permiten entrever la relación de Acuña con el paisaje misionero y la presencia de este último en su obra; una presencia que, con distintos matices, impregna también su dramaturgia para títeres.⁷

Como anticipamos, el primer contacto de Acuña con los títeres fue a través de Villafañe. Este vuelco no implicó abandonar la escritura, sino llevarla al terreno de los muñecos. La dramaturgia para títeres ha sido un campo poco estudiado salvo algunas excepciones. Según Oscar H. Caamaño, a partir de los años 30 podemos hablar de una producción local de textos para títeres. Este autor establece periodos en el desarrollo del moderno teatro de títeres en la Argentina a partir de una organización generacional que se apoya en el hecho de que la vocación titiritera suele tener su raíz en la primera función de títeres vista. Para Caamaño, la generación fundadora del moderno teatro de títeres estableció los modelos tanto en lo profesional como en lo artístico, concibió al teatro de títeres como una verdadera disciplina artística e inspiró y formó a jóvenes artistas. Al atender a la composición de esta generación, observamos que se trata de agentes que habían comenzado sus trayectorias artísticas en otros campos. Es decir que su formación había tenido lugar fuera del ámbito de los títeres propiamente dicho, siendo las artes visuales y las letras las dos grandes canteras en las cuales se moldearon antes de migrar hacia el mundo de los títeres (Girotti, “El teatro de títeres” 187).

Acuña no concebía el vuelco a los muñecos en términos de migración, sino que prefería pensar que la poesía había adquirido una nueva forma:

Yo no he abandonado la poesía. Dejé de escribir versos en determinado momento pero no abandoné nunca la poesía. Hacer teatro de muñecos, es, de alguna manera, hacer poesía. Para mí el teatro es una transposición poética de la realidad. Lo importante de todo esto es la actitud con que hacemos esa transposición. (Escalada Salvo 6)

“Títeres del Verdegay”: los primeros títeres como espectador y como titiritero

En una entrevista publicada en la revista *Conjunto*, Acuña calificaba su comienzo con los títeres como “muy accidental” y explicaba que no era frecuente que viajaran titiriteros a su provincia (Garzón Céspedes 90). Se adivina en estas palabras la dificultad para acceder a bienes culturales en aquellos territorios alejados de las grandes ciudades, profundizada por las características particulares de Misiones, que se transformaría de Territorio Nacional a Provincia recién en 1953. En el marco de este proceso de provincialización, el arte se presentaría como forma de legitimación dentro de

las prácticas sociales que se iban construyendo. La actividad teatral se instaló como un hábito dentro de las instituciones — escuelas, centros religiosos, lugares de encuentro. La sociedad aceptó el teatro como una práctica social y cultural que reflejaba el modelo ya establecido en las grandes ciudades a la vez que buscaba consolidar referentes locales dando lugar a acciones y a creaciones auténticamente misioneras (Véliz). Acerca de ese primer encuentro, en aquella entrevista Acuña evocaba que

[e]n unas vacaciones, arribó a mi tierra un gran titiritero, Javier Villafañe, con quien tenía contacto, no por los títeres sino porque era poeta y yo también, éramos amigos y lo tuve que ayudar moviendo un muñequito en una de las funciones que hizo. (Garzón Céspedes 90)

En este recuerdo, el misionero trazaba una analogía entre su trayectoria y la de Villafañe, presentando a ambos como poetas, a la vez que establecía una jerarquía entre ellos al sugerir que en una de sus presentaciones había actuado como su ayudante. En la anécdota, hace de guante de Villafañe, término utilizado en el mundo de los títeres para referir a quien acompaña en los espectáculos en calidad de asistente y, muchas veces, discípulo o aprendiz.

Por aquel entonces, Acuña había dejado Misiones para ir a estudiar a La Plata. Luego de la función con Villafañe, el fervor por los títeres “estuvo trabajando en secreto durante algunos años, hasta que por fin, un día de 1944, estalló repentinamente” (Acuña, “Hacer títeres” 1). Al abandonar sus estudios, regresó a Misiones para instalarse con su familia cerca de San Ignacio, donde

para matar el tiempo se me ocurrió construir un teatro de títeres con el propósito de dar representaciones en las escuelas, fundamentalmente porque mi hermana era maestra en una escuela rural; y así organicé mi primer teatro de títeres. Se llamaba Títeres del Verdegay. (Garzón Céspedes 90)

Así, en un yerbal de San Ignacio, levantó los “Títeres del Verdegay”, nombre con el que buscaba elogiar “tanta ternura y alegría de verdes como las que allí me rodeaban” (Acuña, “Hacer títeres” 2). Construyó un retablo portátil y los muñecos necesarios y comenzó a representar obras de Villafañe como *El caballero de la mano de fuego*, *La calle de los fantasmas* y *El casamiento de doña Rana*. Dado que estas piezas tenían varios personajes, en distintas oportunidades debió recurrir a algún amigo para representarlas.

Al mismo tiempo, comenzó a ampliar su repertorio: escribió *Perurimá y el Pombero* (1944), sobre la que volveremos en el siguiente apartado, y *Una torta para Analía* (1946), una versión libre de *Caperucita Roja*, escrita para el cumpleaños de la hija de un amigo.

Con aquellos muñecos y retablo realizó funciones en Misiones y luego en La Plata y Buenos Aires. No hemos dado con registros periodísticos de lugares, fechas o programas de esas presentaciones. Empero, disponemos de otro tipo de documentos ya que Acuña, atento a las reacciones del público, resguardó en su archivo personal algunas de las impresiones que sus espectáculos causaron en la audiencia infantil. Entre estos materiales encontramos la transcripción mecanografiada de comentarios de niñas y niños de entre 10 y 14 años. Allí, se daba cuenta del lugar y el contexto de la función, se recuperaba parte del argumento de las obras y se explicaba qué era lo que más les había gustado. Acuña transcribió aquellas impresiones de manera literal, respetando la ortografía y la puntuación de los originales.

Además de informaciones sobre el programa o la hora y lugar de la función, estas reseñas permiten ver los momentos que más interesaban al público infantil, elemento al que Acuña atendió notablemente a la hora de escribir y poner en escena sus obras de títeres. El programa estuvo compuesto por dos obras de Villafañe, *El caballero de la mano de fuego* y *La calle de los fantasmas*. Muchas de las impresiones del público se detuvieron en uno de los momentos que más impacto suele causar —los temblores de un personaje (Juancito)— y en las interpelaciones directas al público. En otras de las impresiones aparecen precisiones respecto del lugar en que se ubicó el retablo (en el patio, frente al comedor), su color (verde), la factura de los muñecos (bien pintados y bien vestidos) y la recepción (a todos los chicos les gustaron, los niños se divertían, los más chicos tenían miedo y algunos lloraron) (Acuña, “Testimonios” 4).

El registro y conservación de impresiones infantiles es inseparable de la concepción de niñas y niños como sujetos activos y creativos que caracterizó muchas de las experiencias para el público infantil de aquellos años. Entre estas se destaca la de Javier Villafañe que, durante más de cinco décadas (desde mediados de los 30 hasta principios de los 80), recorrió pueblos y ciudades de la Argentina, Latinoamérica y España, realizando presentaciones de títeres con su retablo “La Andariega”. Uno de los elementos de su modo de hacer títeres fue la construcción de un dispositivo que desbordaba el momento de la puesta en escena: al finalizar la función, el poeta-titiritero pedía a su audiencia (integrada en su mayoría por niñas y niños) que dibujara o escribiera acerca de lo que había visto. Más tarde, Villafañe compiló esas creaciones infantiles en distintos libros.⁸ Niñas y niños participaban de la función no solo en calidad de público sino también a través de la creación de dibujos, cartas, “reseñas”, obras para títeres y cuentos. Así, el dispositivo desplegado

por Villafañe estaba conformado por tres momentos: la puesta en escena; la producción infantil; y la compilación y publicación de aquellas creaciones.

Luego de algunas presentaciones, Acuña abandonó los “Títeres del Verdegay”, urgido por otras actividades y por la necesidad de ganarse la vida con un trabajo regular y menos azaroso. Sin embargo, los títeres no lo abandonaron: “cuando volví a Buenos Aires, otra vez los títeres quedaron relegados a un segundo término, yo continuaba con mi actividad poética y sólo ocasionalmente hacía algo de teatro” (Garzón Céspedes 90).

El nacimiento de (la serie) Perurimá

Aunque la influencia de Villafañe es innegable, no solo al haber sembrado el interés por los títeres, sino también por la conformación del repertorio y por la construcción de un dispositivo similar (funciones en escuelas y plazas y la importancia atribuida a las voces infantiles), Acuña comenzó a delinear su propia poética y Perurimá constituyó un elemento clave.

Protagonista de muchas de sus obras, este personaje popular y famoso en la región guaranítica, es una de las variantes latinoamericanas del Pedro de Urdemales español, un hacedor de justicia con un gran ingenio para la burla y para subvertir el orden establecido. Astuto, inteligente y amoral, no duda en emplear estas aptitudes en el embuste a otros. Su nombre procede, justamente, de su “virtud” de urdir con las palabras para concretar el engaño. Este personaje, proveniente de la tradición hispánica, pasó a la cultura latinoamericana recibiendo diferentes nombres según la zona (todas estas variantes aluden a su condición de tramposo).

María Inés Palleiro se ha ocupado de reseñar algunos de los itinerarios de este personaje, tanto en España como en América, destacando su protagonismo en los relatos orales argentinos. La autora da cuenta de algunas de las tantas apropiaciones locales de esta tradición; traído a América por los conquistadores españoles, en sus diversos itinerarios se incorporaron huellas de diferentes ámbitos culturales mediante el agregado, supresión, desplazamiento o sustitución de detalles. De este modo, a la usanza de distintas regiones, junto con el nombre del personaje han ido variando detalles que convierten los relatos en expresión de identidades locales: el paisaje que habita, las comidas con las que se alimenta o a las que no tiene acceso, y las formas de vestir. Asimismo, esta autora destaca algunos de los elementos sobre los cuales se articulan sus aventuras. El engaño y el disfraz, la contraposición entre esencia y apariencia, son rasgos temáticos predominantes, mientras que, en el aspecto compositivo, los relatos se caracterizan por su riqueza

episódica, teñida con matices de culturas autóctonas. El tópico del hambre, propio de la picaresca, es un motivo recurrente, ya que esta será la carencia que desencadene el relato.

Urdemales es el arquetipo del burlador y gracias a su ingenio consigue salir airoso de situaciones difíciles y quebrando el orden establecido. Según María Gabriela Morgante:

En cada una de sus historias, el Urdimal repite el procedimiento de la figura del *trickster*, engañando a personajes que aparecen, en un principio como más importantes, más fuertes o más potentes. Sin embargo, con su capacidad de burlador, Pedro invierte las situaciones y emerge como triunfador en sus hazañas. En este último sentido, no cumple con la segunda etapa de los relatos de *trickster*, en la cual el personaje en cuestión es humillado por aquellos que aparecen como más inofensivos, menores o débiles. (53)

El *trickster* ha servido como inspiración a diversos autores de literatura infantil ya que la comicidad y el ingenio del personaje le permiten vencer a grandes y poderosos con simpáticos ardides, despertando mecanismos identificatorios en el público infantil (Palleiro 385). También ha sido recuperado por otros titiriteros argentinos. Tal es el caso de *El pícaro burlado*, también conocida como *Chímpete-Chámpata*, de Villafañe (sobre la que volveremos más adelante), o *Las zorrerías*, versión de otro pícaro famoso (Juan, el zorro), escrita por Roberto Espina.

Si, a diferencia del *trickster*, Urdemales no termina humillado por los personajes más débiles, es por su rol de justiciero y por ponerse de su lado. De este modo, queda definido un sistema de personajes polarizado: de un lado, personajes masculinos, víctimas directas del pícaro, que detentan algún grado de poder y que actúan en soledad, y de otro, personajes femeninos (hijas, esposas, etc. de los primeros) que actúan como cómplices y ayudantes de Urdemales.

Acuña escribió varias aventuras para Perurimá,⁹ ofreciendo nuevos espacios y “villanos”. Muchas de las características hasta aquí esbozadas se hacen presentes a lo largo de la serie, manteniendo tanto sus elementos estructurales como ambientales. En *Perurimá y el Pombero*, primera obra protagonizada por este personaje, la acción transcurre en un claro de la selva ubicado cerca de la orilla del río. El grillo, vestido con un traje negro (“de poeta”, según la versión publicada), y Perurimá, vestido como mensú y con un machete en la mano, deciden jugarle una broma al sapo, la rana y la luciérnaga, haciéndoles creer que ha aparecido el Pombero, duende de

la mitología guaraní. Los animales le piden ayuda a Perurimá, ofreciendo a cambio organizar una fiesta. El pícaro resulta vencedor y, entre risas, develan el engaño; el duende era en realidad el grillo, que se había disfrazado para enseñarles una lección.

Al igual que en su producción lírica, el paisaje misionero (orilla del río) sirve de fondo en esta primera obra dramática. Lo regional se filtra en esta pieza también a través de la profesión de Perurimá, caracterizado como mensú, vocablo de origen guaraní que en aquella región refiere a los trabajadores rurales de la selva, especialmente a aquellos que trabajan en las plantaciones de yerba mate. De este modo, en esa escuela de San Ignacio, en medio del yerbatal, donde fue estrenada, la puesta establecía una continuidad con el espacio circundante, y hasta con el mismo retablo, pintado de verde.

En esta primera apropiación del personaje, marcada por la intertextualidad, Acuña pretendía ligar a Perurimá con la leyenda regional del Pombero, “tan pícaro como Perurimá, y, como él, extraordinariamente rico de sucesos a la medida para un repertorio de generosas perspectivas” (Acuña, “Hacer títeres” 2). A diferencia de sus escritos posteriores, si bien el protagonista se divierte engañando, aquí no busca justicia ni defender a los más débiles con sus actos.

Siendo la picaresca un género popular, al igual que muchas de las obras escritas para títeres, es posible rastrear en las aventuras de Perurimá algunos elementos característicos del cuento folklórico (Olrik), como la poca cantidad de personajes, acciones simultáneas (claridad de la narración) y una trama única, simple y centrada en el personaje principal, quien sigue una progresión cronológica lineal (concentración del argumento). Asimismo, los personajes y sus acciones son simples (esquematación) y suelen presentarse como pares opuestos, mientras que los hechos tienen un lugar privilegiado sobre los elementos descriptivos e introspectivos.

La dimensión espectacular aporta nuevos elementos al engaño, ya que la broma del pícaro y el grillo se funda en una escenificación. Así, la puesta en abismo constituye uno de los procedimientos centrales. Al actuar frente a otros personajes que, sin saberlo, asumen la función de público, el Grillo disfrazado de Pombero ubica a la audiencia en el lugar de “archimirante”, que “contempla cómo los mirantes miran a los mirados” (Pesenti y Vaistij 1718). Atento al efecto que los guiños y apartes producían en las audiencias infantiles y que él mismo había podido ver en las obras de Villafañe, Acuña hace que Perurimá establezca un vínculo directo con el público, al cual transforma en cómplice de la broma.

“Titiritaina”: un retablo intermitente y viajero

En 1956, “de nuevo con la fiebre de los títeres” (Garzón Céspedes 90), Acuña fundó “Titiritaina” (que significa bulla alegre sin orden ni concierto), un retablo compartido con Marta Suárez (su pareja) y Martín Vives. Por esos mismos años ocupó puestos en diversas organizaciones teatrales de Buenos Aires. Entre 1950 y 1952, fue director artístico del Teatro La Rueda, agrupación que estrenó la obra *Como una oscura hoja de tabaco*, de su autoría, en 1952. Fue además secretario de la Federación Argentina de Teatros Independientes (F.A.T.I.), a la cual representó en el primer Congreso de Teatro realizado en 1957 en Uruguay. También fue Director de Cultura de la provincia de Misiones entre 1958 y 1959¹⁰.

Con “Titiritaina” Acuña se propuso renovar lo que hasta ese momento había realizado en el teatro de muñecos:

hasta entonces me había movido dentro del teatro tradicional, títeres de guante, piezas al estilo de Javier, como *El casamiento de doña rana* o *El caballero de la mano de fuego*. Ya antes de 1955, inicié una serie de pequeñas obras, con un personaje pícaro como protagonista, llamado Perurimá, siempre dentro de este tipo de títeres tradicionales. [...] Me apoderé de Perurimá y lo metí en mi retablo con ganas de convertirlo en el héroe de un repertorio de ambiciosas proyecciones. Eso coincidió con mi ingreso a las tareas teatrales para adultos en la década del 50, en que metí con cabeza y todo en el movimiento teatral. (Garzón Céspedes 90)

En este proyecto comenzaba a desligarse del trabajo solista al sumar a Suárez y Vives. Acuña incorporó distintos hallazgos técnicos relacionados con la estructura del escenario y la creación de muñecos acordes a las exigencias de un repertorio más rico y variado. También incorporó nuevas piezas, varias de ellas protagonizadas por Perurimá.

Con este nuevo retablo, Acuña realizó funciones en escuelas, clubes, bibliotecas e instituciones culturales en Buenos Aires y Misiones. A finales de los años 50, y especialmente durante la gestión del intendente Hernán Gilart (1958-1962), la Municipalidad de Buenos Aires comenzó a implementar una suerte de bolsa de trabajo para artistas, al abrirse la posibilidad de realizar espectáculos en el Jardín Botánico y en el Zoológico, así como en otras plazas y espacios públicos de la ciudad. Así, en 1957 Acuña realizó funciones auspiciadas por la Dirección de Cultura de aquel municipio, en el Jardín Zoológico, clubes e instituciones ubicadas en barrios alejados del centro (Pompeya y Floresta) y a finales de aquel año, realizó una breve temporada

en espacios ubicados en los márgenes geográficos del campo teatral porteño (Teatro Sindical de Cámara, Teatro Independiente Telón, Teatro Preludio y Nuevo Rincón).

La creación de “Titiritaina” coincidió con la designación de Acuña como Director de Cultura de Misiones en 1958. De allí que durante los dos años siguientes las actividades tuvieran lugar en esa provincia y en otras aledañas. Ese mismo año, organizó una gira por el noreste con el auspicio de la Dirección de Cultura de Misiones y la Asociación de Amigos del Arte de Posadas, y un ciclo de funciones en los barrios de Posadas auspiciados por la municipalidad. A través de la gestión de este organismo, Acuña también ofreció funciones en las cooperadoras distribuidas en cada uno de los doce barrios de la ciudad, poniendo sus títeres al alcance de todos los ciudadanos. A esta serie se agregó una presentación en la cárcel de Posadas. Estas funciones no solo contribuyeron a acercar propuestas artísticas a públicos que difícilmente tenían acceso a bienes culturales, sino que además sembraron el interés por los títeres, suscitando y reforzando la creación de nuevas agrupaciones.¹¹

En 1959, Acuña fue invitado por la Dirección de Cultura de la provincia de Chaco a realizar funciones en escuelas de Resistencia¹². Además, se organizaron dos conferencias (“Misiones, paisajes y poesías” y “El teatro de Roberto Arlt”) y un curso de títeres a través del cual la Dirección de Cultura se proponía sentar las bases para la creación de un teatro de títeres en aquella provincia. El curso, que se dictó en la Escuela Normal Mixta Sarmiento y en la Universidad Popular, se organizó en tres secciones, cada una de las cuales se concentró en un tema específico: retablo, títere, manipulación.

Las presentaciones en Chaco tuvieron como cierre la función que Acuña realizó junto a los hermanos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro,¹³ “La Pareja”, en El fogón de los Arrieros. No era la primera vez que estos artistas se cruzaban. Un año antes, a finales de octubre de 1958, en su rol de Director de Cultura, Acuña había organizado un ciclo de funciones del conjunto cordobés en escuelas de Posadas y distintas localidades del interior de la provincia (Puerto Rico, El Dorado, Iguazú, Bernardo de Irigoyen, San Pedro, Oberá y Candelaria), asegurando el acceso de aquellas comunidades a bienes culturales.

Finalizada su labor en la Dirección de Cultura de Misiones, Acuña regresó a Buenos Aires al año siguiente. Antes de dejar su provincia natal, participó en un concurso de dibujos infantiles. Con motivo de los actos de celebración de la semana del Niño, en la plaza de Villa Urquiza y con el auspicio del Rotary Club de Posadas, se organizó un certamen dirigido a niñas y niños de entre 6

y 12 años sobre temas de las obras representadas por “Titiritaina”. Además de premios para los mejores trabajos, se realizó una exposición pública de los mismos, actividad en línea no solo con la dinámica desplegada por Villafañe sino también con otras experiencias latinoamericanas.¹⁴

Ya de regreso en Buenos Aires, Acuña continuaría con funciones para la Municipalidad de esa ciudad y para la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Lomas de Zamora. Siguiendo la reciente experiencia de Posadas, a estas funciones se agregaba la organización de concursos de dibujos, pintura y composición con títeres para escolares de aquella localidad.

Dramaturgia en expansión

El repertorio presentado con “Titiritaina” se componía de obras de su autoría, que se organizaban en tres programas distintos: el primero, “Aventuras de Perurimá”, estaba integrado por *Sopa de Piedras* y *Aventura Submarina*, y entre ambas, a modo de intermedio, *El Mago Pelafustán*; el segundo por *Fiesta en Titiritaina* y el último por *Cohete a Marte* (Palant s.p.).

En *Sopa de Piedras*, Acuña proponía un argumento simple en el que se revelan fácilmente las características adjudicadas a Urdemales. Bochita, una huérfana de diez años, es maltratada por Don Avariento, su tutor, quien la obliga a trabajar y solo le da de comer una vez por semana. Don Avariento guarda celosamente un cofre con monedas de oro y un hueso con el cual prepara sopa todos los domingos, esquivando con engaños las súplicas de hambre de Bochita. Aparece entonces Perurimá, quien se hace pasar por un cobrador de impuestos y pide permiso al dueño de casa para almorzar allí. La falta de comida sirve de excusa para que el pícaro comparta un secreto con Don Avariento: una fórmula mágica para preparar una sopa con piedras que puede tener el gusto que uno desee. Don Avariento cae en la trampa y come las piedras, consiguiendo así un fuerte dolor de estómago. Adolorido, pide ayuda a Perurimá, quien promete curarlo con la condición de que libere a Bochita y le entregue una moneda de oro a la niña en retribución por los trabajos realizados. Don Avariento es engañado nuevamente, ya que la cura son una serie de garrotazos que le harán escupir las piedras que tragó.

Aquí, se observan algunas de las características principales del relato folklórico, como también aquellas que se adjudican a Urdemales. De un lado, la claridad de la narración, la esquematización de personajes y acciones, la simplicidad de la trama y el contraste entre elementos (bueno y malo, pobre y rico, pequeño y grande, joven y viejo). De otro, el tópico del hambre como carencia que desencadena la acción, la antítesis entre esencia y apariencia condensada en el travestimiento de Perurimá en el cobrador de impuestos,

el enfrentamiento con un personaje masculino poderoso y, para ello, la complicidad de una de las mujeres que lo rodean (Bochita, en el rol de hija). Esa complicidad se repite con el público, a la vez testigo y colaborador en el plan urdido por el pícaro, ya que el texto dramático prevé un diálogo entre Don Avariento y la audiencia en el que el villano comparte sus pensamientos.

La intertextualidad con la tradición también está presente aquí, aunque en lugar de un origen autóctono como en *Perurimá y el Pombero*, aquel “otro texto” es un relato de la tradición oral occidental. Acuña recupera el cuento popular homónimo y se apropia del motivo de la sopa de piedras como catalizador para transformarlo en un embuste de Perurimá que sirve de lección a Don Avariento. Laura Pesenti y Natalia Vaistij releen la apropiación de Acuña en relación a la versión anónima desde la perspectiva de la Literatura Infantil y Juvenil, de allí que atiendan primero a la incorporación del personaje de Bochita y al humor negro con el cual es abordado el maltrato infantil ocasionado por adultos. Desde este enfoque, la interpelación al público infantil adquiere nuevas aristas ya que niñas y niños deben decodificar los dichos de Don Avariento y los gestos que hace Perurimá a sus espaldas, dos discursos simultáneos y contradictorios transmitidos, uno verbalmente y el otro de forma visual. De este modo,

el niño es invitado a convertirse en un auténtico cómplice del pícaro en la trampa que se le tiende al adulto malvado. Se genera así un pacto de complicidad en donde el joven espectador, al igual que Perurimá y Bochita, sabe más que el adulto engañado, un hecho que será el inicio del trastocamiento de las jerarquías instauradas al comienzo del relato, en el que veíamos el ya mencionado maltrato infantil. (Pesenti y Vaistij 1716)

Aquel maltrato inicial no solo es anulado, sino que además es castigado con golpes, permitiéndonos ubicar esta obra en el terreno de los títeres de cachiporra: personajes como Polichinela o Punch, protagonistas de tradiciones populares europeas que se enfrentaban al poder respondiendo con golpes de garrote a la opresión. Si *Sopa de Piedras* resultaba una nueva aventura para Perurimá, este continuaba moviéndose por zonas tradicionales. La intertextualidad no trazaba aquí una relación con el entorno y el paisaje misionero, sino que abría el abanico al proponer un diálogo directo con la tradición del títere occidental.

Con *Aventura Submarina*, Acuña comenzó a desprenderse de aquellos intertextos tradicionales para explorar variantes originales, ubicando a Perurimá en un entorno completamente nuevo y fantástico. La obra se desarrolla en las profundidades del mar, en el reino de Neptunia, gobernado

por Neptuno, un rey gordo y dormilón. Aprovechado la incompetencia del monarca, la Hidra de Tres Cabezas —Lala, Lili, Lolo— toma el poder y va devorando a los habitantes. Todo esto repercute fuera del mar, convocando la atención de Perurimá que, transformado en un acuanauta, se propone investigar qué está sucediendo. Se encuentra allí con Ondina, la sobrina del rey, preocupada por la actitud de su tío. Junto a otros personajes, elaboran un plan y logran vencer, engaño y golpes mediante, a la Hidra y sus secuaces.

Están presentes aquí muchas de las características enumeradas en *Sopa de Piedras*. Aunque el número de personajes comienza a multiplicarse, sumando ayudantes y habitantes que hacen más impactante el ambiente, la narración resulta clara, ya que se mantiene la dualidad escénica, la esquematización de personajes y acciones, la concentración del argumento, la simplicidad de la trama, y el contraste entre los elementos. Asimismo, todo vuelve a la normalidad gracias al plan ideado por Perurimá para engañar a la Hidra, para lo cual cuenta con la complicidad de Ondina.

Este primer programa tenía como intermedio *El mago Pelafustán*, una obra breve que se apoyaba fuertemente en la improvisación, ya que permitía trabajar apelando directamente al público. Una adaptación de esta obra sirvió de base y línea argumental para *Fiesta en Titiritaina*, obra que se completaba con *Una torta para Analía* y *Entre pícaros anda el juego*. La intertextualidad y los juegos con el público funcionan como núcleo de este espectáculo, que está organizado en dos espacios. Delante del telón se ubica Pelafustán, con todos sus objetos mágicos, y, detrás, se van representando los diferentes lugares del bosque donde se desarrollan dos episodios en torno a la desaparición de golosinas.¹⁵

En el primer momento-escena, “La bola de cristal”, a modo de prólogo, el mago Pelafustán, tal como lo hace el presentador o trujamán de muchas obras de títeres, anuncia al público que se presentará una “verdadera fiesta”, en la que habrá títeres, música, adivinanzas, aventuras y suspenso. El mago hace aparecer su bola de cristal para ver lo que sucederá. Las luces se apagan y, al compás de la música, aparece la bola, primero iluminada de naranja, y luego de azul, verde, rojo, conforme Pelafustán vaya haciéndole preguntas, hasta que aquel decide compartir con el público lo que está viendo. La bola de cristal crece en tamaño hasta cubrir toda la escena y luego desaparece, dando paso al siguiente momento.

La utilización de estos efectos debe ser leída considerando el lugar que Acuña otorgaba al público. Años más tarde, explicaría en una entrevista que “no hay que subestimar la capacidad receptiva del chico, sino que hay

que seleccionar el material con el que se trabaja; y en última instancia se le aportan al chico elementos nuevos que lo impactan” (“Diálogo con Juan Enrique Acuña” 28). De este modo, las luces y la transformación del objeto funcionarán como antecedente de puestas más ambiciosas, como *El músico y el león* (1964), donde Acuña desplegaba una serie de pantallas y títeres de mayores dimensiones que interactuaban con actores (Girotti, “Hacia un Moderno”).

En la segunda escena, “La canasta de Caperucita”, Acuña reescribe el relato tradicional, incorporando como conflicto la desaparición de los caramelos que la joven protagonista debía llevar a la fiesta y, junto a ella, el Sapo que la ayuda y un Lobo que, a diferencia del cuento, ya no va tras la niña y su abuela, sino tras la canasta llena de golosinas. En su huida, para despistar a Caperucita y al Sapo, el Lobo se disfraza de abuela, dando inicio a una secuencia que emula la escena en la que la niña se sorprende de algunas de sus características físicas. Descubierto el engaño y acorralado el Lobo, este confiesa dónde escondió la canasta.

En la siguiente escena, “Otra vez la bola de cristal”, la acción vuelve a desarrollarse delante del telón. Pelafustán se ha quedado dormido y Caperucita irrumpe para contar que la canasta ha desaparecido del lugar donde el Lobo la había escondido. Consultan entonces a la bola de cristal, que nuevamente se va iluminando de diferentes colores y luego se agranda para mostrarnos lo que está sucediendo en otro lugar del bosque, dando paso a la siguiente escena, “Entre pícaros anda el juego”, reescritura —entre guiño y homenaje— de la obra de Villafañe, *El pícaro burlado*. El telón se levanta y vemos a dos pícaros, Cabeza de Rabanito y Cara de Choclo. El primero comenta a su amigo que ha encontrado la canasta de Caperucita y que el vigilante lo está siguiendo. Cara de Choclo le enseña entonces un truco para escapar del policía: debe responder todas las preguntas diciendo “chímpete” y “chámpata” de forma alternada. A cambio, le pide que, una vez que haya logrado zafarse del vigilante, le regale la mitad de los caramelos que ha encontrado. Cuando quiere cobrarse la recompensa, el pícaro es engañado con su propio truco y ante la insistencia, recibe garrotazos.

En esta reescritura, Acuña modifica los nombres de los personajes y el motivo del conflicto (naranjas en la obra de Villafañe), pero mantiene las palabras del engaño, tan características de aquella que la pieza también es conocida como *Chímpete*, *chámpata*. Además de un intertexto directo con la obra de su maestro, “Entre pícaros anda el juego” pone en escena a dos pícaros. No se trata de justicieros como Perurimá, sino del *trickster*, aquel que

es burlado y cae en su propia trampa, tal como explicaba Morgante. También aparece la comida como desencadenante de la acción, pero aquí ya no está asociada a una carencia sino a la abundancia; los caramelos que Caperucita lleva en la canasta no son para saciar el hambre, sino para el sorteo, momento cúlmine de la fiesta.

La última escena, “Caja de sorpresas”, comienza con un ruido de cristales rotos. Los golpes con los que concluía la escena anterior tienen sus consecuencias delante del telón; la bola de cristal queda destruida. Sin embargo, los caramelos todavía no han aparecido. Para encontrarlos, Pelafustán y Caperucita piden ayuda al público, invitándolo a buscar las golosinas en la sala. En lugar de estas, lo que está escondido es un papel firmado por los pájaros del bosque, quienes han encontrado los caramelos. Pelafustán trae su caja de sorpresas para así hacer aparecer las golosinas. Se propone aquí un nuevo juego de equívocos en el que irán saliendo de la caja cada uno de los personajes por cuyas manos (o estómagos) han pasado los caramelos, y, ante cada salida, el mago termina desmayado o golpeado. Finalmente aparecen los caramelos y la fiesta puede comenzar.

La obra sigue aquel espíritu de improvisación presente en el divertimento original, incorporando en el guión del espectáculo una serie de instancias para generar un diálogo entre lo que sucede en la escena y la sala, proponiendo distintos juegos para que la audiencia participe. Pelafustán, siempre consciente de estar en un escenario frente a un público, anuncia qué es lo que sucederá. Caperucita y el Sapo apuestan caramelos para ver si niñas y niños del público jugarán con el animal y le preguntan a la audiencia si sabe quién se ha robado la canasta. Cara de Choclo practica con el público el truco que le enseña Cabeza de Rabanito. Todos estos juegos tienen como corolario el sorteo de caramelos con el que finaliza la obra. Las interpelaciones se apoyan además en una serie de efectos como las luces de la bola de cristal y su agigantamiento.

Finalmente, el tercer programa estaba conformado por *Cohete a Marte*, que, siguiendo la línea inaugurada por *Aventura Submarina*, lleva a Perurimá a un lugar completamente extraño, el espacio. Quizá el intertexto de esta obra pueda encontrarse en el contexto internacional, ya que ese mismo año tanto Estados Unidos como la Unión Soviética anunciaban su intención de lanzar satélites al espacio.

La acción comienza en el taller-laboratorio donde el Sabio astronauta está fabricando una nave espacial y ultimando detalles para viajar a Marte. Sin que el científico lo note, su perro, futuro primer “tripulante” del cohete, es secuestrado por un marciano. Aparece entonces Perurimá y promete rescatar

al animal. La aventura cambia de lugar y, luego de un viaje a través del espacio, Perurimá aterriza en Marte, donde el extraterrestre está interrogando al perro acerca de los planes del científico a pedido del Gran Guerrero de Marte, un tirano que tiene aterrorizados a todos. Perurimá logra convencer al Marciano para que lo ayude a engañar al Gran Guerrero, haciéndole creer que ha enloquecido y que los perros hablan y los hombres ladran.

Aparecen aquí algunos elementos que Acuña había incorporado en *Aventura Submarina* como el entorno “fantástico”, a la vez lejano y extraño, dominado por un personaje tirano que tiene aterrorizada a toda la población. El engaño tramado por este pícaro tampoco tiene como objetivo divertirse sino la defensa de los más débiles, afianzando su cualidad de justiciero. La puesta en escena de este mundo “fantástico” puede ser leída como recurso para atraer a la joven audiencia, pero también como estrategia para hablar de manera indirecta de aquellos regímenes dictatoriales que no resultaban extraños en la Argentina de mediados del siglo XX.

Innovaciones técnicas

En una reseña sobre las actividades de “Titiritaina”, el periodista Pablo Palant explicaba que ese teatro se distinguía por tres notas características: la forma peculiar de su estructura, un repertorio de contenido moderno y la realización de espectáculos dinámicos, con empleo de muñecos y efectos novedosos. Con respecto a la estructura del retablo, explicaba que

su forma particular altera la tradicional estructura de los tinglados habituales, pues el de *Titiritaina* se prolonga hacia adelante mediante un proscenio que saca fuera de la caja escénica a los muñecos y les proporciona un desplazamiento que gana en amplitud y profundidad, ofreciendo así mayores posibilidades de movimiento y efectos teatrales. (s.p.)

Esa prolongación permitía abandonar la simplicidad de acciones en un mismo plano, haciendo que los movimientos y desplazamientos de los muñecos en el espacio se volvieran más complejos. Asimismo, con esta nueva estructura el retablo empezaba a asemejarse a un escenario teatral, tal como se advierte en las palabras de Palant, quien utilizaba denominaciones propias de la arquitectura teatral como el proscenio para definir el nuevo retablo de Acuña.

El aspecto técnico de los teatros de títeres había empezado a generar algunas inquietudes al titiritero. En “Hacer títeres”,¹⁶ Acuña explicaba dos cuestiones fundamentales en su concepción de este teatro. De un lado, los elementos ligados a un hacer “tradicional” y, de otro, la necesidad y la

posibilidad de incorporar nuevas técnicas y procedimientos:

[M]i insatisfacción de entonces se manifestaba en una rotunda disconformidad con la estructura de los retablos habituales. Me parecía que esa armazón de listones recubierta de lona, con sus decorados de cartón pintado colgados de una somera parrilla, a pesar de la gracia que a veces puede tener su ingenuo primitivismo, no constituía un instrumento de trabajo propicio, es decir, un teatro que permitiera incorporar nuevas técnicas y obligara a superar la rutina. (Acuña, “Hacer títeres” 4)

Aquella insatisfacción se tradujo, luego de una serie de experimentos, en un retablo de grandes dimensiones (2 metros de ancho por 2,60 metros) con un proscenio, un escenario bastante profundo y soportes móviles para decorados. Ese retablo se repartía en tres valijas que podían desplegarse y armarse rápidamente y en las cuales cabía toda la compañía, incluido el vestuario y la escenografía. A esa insatisfacción técnica se agregaba la producida por el trabajo en solitario que, según Acuña, transformaba al titiritero en “un hombre-orquesta” (Acuña, “Hacer títeres” 5). De ella se derivarían sus proyectos para conformar equipos._

Estas dos primeras experiencias tuvieron como corolario *Teatro de Títeres*, volumen publicado por la colección Eurindia de la Editorial Futuro, que reunía cuatro de las obras de la serie “Aventuras de Perurimá”: *Perurimá y el Pombero*, *Sopa de Piedras*, *Aventura Submarina* y *Cohete a Marte*. En el prólogo de esta edición, Acuña narraba cómo había ido perfeccionando su retablo hasta conseguir trasladar muñecos, vestuarios y escenografías cómodamente. Sin embargo, explicaba que no todo dependía del perfeccionamiento de los medios técnicos, sino que para él era suficiente con un buen titiritero y una buena obra para asombrar a niñas y niños.

Las reseñas de este libro daban cuenta del valor del trabajo realizado por Acuña durante los últimos quince años. Algunas, sin dejar de lado las innovaciones técnicas, enfatizaban la búsqueda de nuevos temas que avanzaban hacia campos hasta entonces no abordados en el mundo de los títeres, como en *Cohete a Marte* y *Aventura Submarina*, manifestando que “Acuña maneja un idioma plástico y poético insinuante y sus piezas, de graduados efectos, tienden a superar la rutina y el conformismo para indagar nuevas maneras de expresión” (“Teatro de títeres de Juan Enrique Acuña”, s.p.). Otras deslizaban una lectura política de su producción, como el poeta Álvaro Yunque, que veía a Perurimá no solo como un pícaro común, ya que “el débil halla en él un defensor decidido; la brutez y la bravedad también

en él hallan quien se les oponga, valeroso. Esto lo hace simpático al público infantil y popular que desea siempre ver el bien triunfante y el mal castigado. Perurimá es un vengador de oprimidos” (Yunque, s.p.).

A modo de cierre

Con “Los Títeres del Verdegay” y “Titiritaina”, sus dos primeros proyectos con muñecos, Acuña logró combinar elementos ligados a una dimensión tradicional del teatro de títeres, siguiendo un modelo, en línea con aquel “diseñado” por Villafañe, fundado en el trabajo trashumante, capaz de llevar los títeres a comunidades que poco o nulo contacto habían tenido con bienes culturales. El primer repertorio de Acuña estuvo conformado por obras de aquel poeta-titiritero y, de hecho, llegó a adaptar una de sus obras más célebres, *El pícaro burlado*.

Su dramaturgia exploró nuevas líneas que terminarían por definir su modo de hacer títeres; un modo en el cual los elementos tradicionales entran en una armónica tensión con elementos modernos. Acuña incursionó en la picaresca a través de Perurimá, una de las versiones del pícaro español, Pedro de Urdemales, y le ofreció nuevas aventuras en las que paulatinamente fue incorporando escenarios y elementos “fantásticos”, en línea con los procedimientos literarios de recontextualización que se encuentran en la base de las aventuras de este personaje. Estas exploraciones tuvieron como correlato algunas innovaciones técnicas, como el rediseño del retablo tradicional, incorporando así nuevas posibilidades estéticas, otras formas de manipulación, y sumando más artistas al elenco.

El lugar dado a la recepción es central en esta combinación de elementos modernos y tradicionales. Al igual que su maestro, Acuña incorporó un espacio de diálogo con el público, estableciendo guiños y juegos. Asimismo, hizo foco en aquellos efectos “técnicos” que podían generar asombro a una audiencia acostumbrada a espectáculos cinematográficos y que comenzaba a habituarse a los programas de televisión. Además, intentó generar espacios para que niñas y niños pudieran plasmar su visión de los espectáculos, tal como se adivina en aquel intento de recolectar testimonios o en los concursos de manchas y dibujos organizados al final de algunas funciones.

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Notas

¹ Javier Villafañe (1909-1996), poeta, escritor y titiritero, es considerado uno de los precursores del arte de los títeres en Argentina. Con su teatro, "La Andariega," recorrió distintos países de Latinoamérica difundiendo el teatro de muñecos.

² La incorporación del IFT al movimiento de teatros independientes fue tardía; aunque se encontraba próximo ideológica y geográficamente a otras agrupaciones del movimiento, la institución se mantuvo al margen de ese circuito y, hasta finales de los 50, las actividades se desarrollaron completamente en idish.

³ En 1960 Acuña comenzó a organizar el Departamento de Títeres del IFT y esta experiencia tuvo un lugar central en su teoría y en su práctica. La concepción del títere como forma específica del arte dramático, el teatro independiente como modelo y la necesidad de trabajar en equipo, constituyeron pilares fundamentales en su pensamiento y su práctica. Véase Girotti, "Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT".

⁴ Estas experiencias se desarrollaron en los márgenes del campo cultural. Debido a esto, poca ha sido la atención brindada por la prensa gráfica. De allí la dificultad para ofrecer un registro cronológico detallado de sus actividades. En su lugar, hemos contado con algunos registros que el propio Acuña conservó en su archivo personal, permitiéndonos así saldar parte de aquellos faltantes. Aquel archivo, resguardado por la familia del titiritero, reúne: algunas críticas y reseñas; fotografías; manuscritos inéditos; borradores; bocetos de escenografías y muñecos; libretos, textos dramáticos y libros de puesta con anotaciones para el montaje; grabaciones magnetofónicas de la música utilizada en las obras; y transcripciones de testimonios de niñas y niños del público, entre otros materiales.

⁵ El proyecto de investigación "La memoria literaria de la Provincia de Misiones" (2007-2012) de la Universidad Nacional de Misiones, surgido de la necesidad de relevar, escanear, archivar y conservar los manuscritos de autores puntales de la literatura provincial, se ha dedicado a la labor literaria de Acuña. En el marco de este proyecto, Mercedes García Saraví, Natalia Aldana y Angélica Renaut sostienen que los poetas de triángulo encabezaron un proyecto literario de vanguardia que dio inicio y modernizó la literatura local, instalando "el derecho a significar desde las periferias geográficas, del privilegio y del poder" (78).

⁶ La literatura misionera no es un espacio homogéneo, sino un cruce de voces y de discursos, potenciado por un anclaje heteroglósico en el que se combinan el guaraní ancestral, las lenguas de la colonización como el español y el portugués, y las lenguas europeas no latinas como el ucraniano, el alemán, el polaco, entre otras, que se fueron incorporando a través de las colonias de inmigrantes que allí se asentaron.

⁷ Natalia Aldana ha centrado su atención en la obra poética y narrativa de Acuña, en las cuales se presenta un universo ficcional donde los bordes genéricos y culturales propios de Misiones cobran importancia. Se evidencia una escritura localista en la que el paisaje familiar es presentado como un espacio *otro*. En su análisis, Aldana indaga en manuscritos inéditos a partir de metodologías provenientes de la Genética Textual, reflexionando sobre los bordes de una escritura todavía en proceso. Véase Aldana, "El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña".

⁸ Podemos mencionar *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944), *Los niños y los títeres* (1944), *Libro de cuentos y leyendas* (1945), *Los sueños del sapo* (1963), *Los cuentos que me contaron* (1970), *La gallina que se volvió serpiente y otros cuentos que me contaron* (1977) y *Los cuentos que me contaron por el camino del Quijote* (1987), entre otros. El contacto con cada lugar visitado implicaba para quienes vivían allí una ruptura en la vida cotidiana. De un lado, la función realizada por Villafañe significaba para gran parte del público el primer contacto con un teatro de títeres (como el propio Acuña se ocupó de relatar) y, quizá, hasta el primer contacto con una forma teatral. Del otro, la llegada del poeta-titiritero instalaba un tiempo diferente que se potenciaba con aquel pedido especial.

⁹ La serie de aventuras de este pícaro está compuesta por *Perurimá y el Pombero*, *Sopa de Piedras*, *Aventura Submarina* y *Cohete a Marte*.

¹⁰ Por aquellos años también participaría activamente de algunas acciones organizadas por el Partido Comunista, al cual estaba afiliado. Véase Petra, *Intelectuales comunistas en argentina (1945-1963)*.

¹¹ Tal es el caso de una función realizada en San Ignacio, localidad donde nacieron los “Títeres del Verdegay”; la noticia de la presentación de Acuña en un salón de fiestas, a la que asistió toda la población infantil y muchos mayores, era acompañada por el anuncio de la creación de un conjunto de títeres por parte de un grupo de maestras.

¹² Las tres funciones programadas tuvieron lugar en la Escuela Normal Mixta Sarmiento, la Escuela Nro. 169 y la Escuela Nro. 30.

¹³ Al igual que Acuña, los hermanos cordobeses narraban que el interés por los títeres tenía su origen en una visita que Javier Villafañe había hecho a su escuela, siendo niños. Véase Di Mauro, *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2000)* y Di Mauro, *Memorias de un titiritero latinoamericano*.

¹⁴ Experiencias similares estaban teniendo lugar en otros países latinoamericanos. Como director del Departamento de Cultura (1935-1938) de la ciudad de San Pablo, el artista brasileiro Mario de Andrade encaró concursos de dibujos para niñas y niños que frecuentaban los Parques Infantiles de Ipiranga, Lapa y del Parque D. Pedro y la Biblioteca Municipal. De Andrade representó en el modernismo brasileiro el papel del artista que encuentra interlocutores en los niños, capaces de despertar su curiosidad a través de sus creaciones, fundamentalmente a través del dibujo (Gobbi).

Asimismo, algunos teatros de títeres del México posrevolucionario financiados por el Estado a través del Departamento de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), recolectaron dibujos realizados por niñas y niños del público. El Teatro Guiñol de Bellas Artes (iniciado en 1932) evidenciaba la concepción estatal del títere como recurso fundamental en la divulgación, educación y difusión de valores, convirtiéndose en un mediador entre los gobiernos de turno y las familias mexicanas, en tanto sirvió para que los discursos oficiales entraran en los hogares y, en teoría, modificaran hábitos y costumbres (Sosenski). A través de los espectáculos de títeres, funcionarios gubernamentales y miembros de la burguesía intelectual construyeron un aspecto de la cultura infantil que esperaban pudiera ser distribuida universalmente y recibida de forma uniforme. Sin embargo, niñas y niños tuvieron un rol activo en su socialización y transformaron los significados explícitos de aquellos mundos sanos y moralizados presentado por los muñecos, de acuerdo a sus gustos personales (Albarrán)

¹⁵ En 1967, Acuña estrenó en la ciudad de Buenos Aires una reescritura de esta obra, con el título *El espejo mágico*, presentado como un divertimento infantil en dos actos, para actor con muñecos y proyecciones en color. En esta descripción inicial ya podemos observar un grado de complejización mayor a partir de la combinación de títeres y actores en un mismo espacio. En esta obra, nuevamente nos encontramos con Bochita como personaje-víctima, pero en esta oportunidad la trama se desdobra y Acuña apela a procedimientos ajenos a los usualmente utilizados en el relato folklórico.

¹⁶ Este escrito, conservado como borrador en el archivo personal de Acuña, fue incluido a modo de prólogo en la versión checoslovaca de *Teatro de Títeres*, editado en 1963 por la editorial Orbis.

Trabajos citados

Acuña, Juan Enrique. *Fiesta en Titiritaina*. Guión inédito. Archivo Personal Juan Enrique Acuña, 1957.

_____. *Teatro de Títeres*. Editorial Futuro, 1960.

_____. “Hacer títeres”. Inédito. Archivo Personal Juan Enrique Acuña, c. 1963.

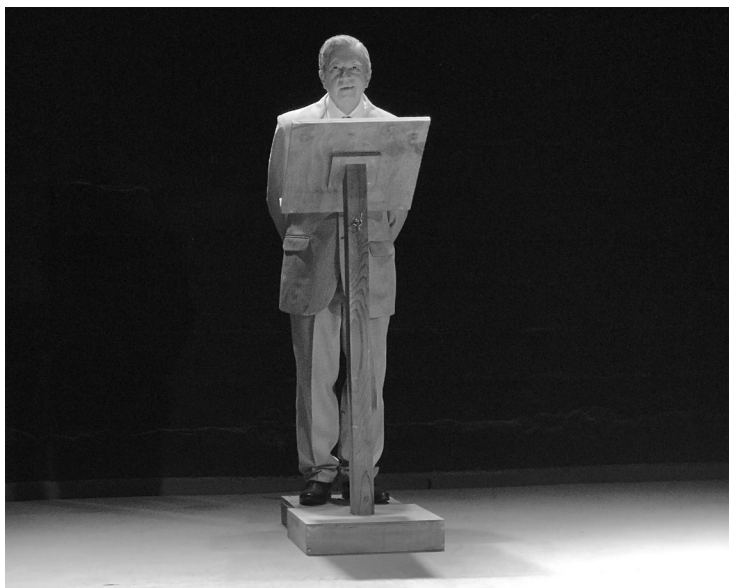
_____. “Testimonios. Títeres del Verdegay”. Inédito. Archivo Personal Juan Enrique Acuña (s.f.)

- Albarrán, Elena Jackson. "Comino vence al diablo and Other Terrifying Episodes: Itinerant Children's Puppet Theater in 1930s Mexico". *The Americas*, vol. 67, núm. 3, 2011, págs. 355-74.
- Aldana, Natalia. "El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña". *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales*, núm. 4, 2015, págs. 90-101, www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-antiores/numero-6-julio-2018.
- Caamaño, Oscar. "Dramaturgia para títeres en la Argentina". *Tablas*, núm. 50, 1996.
- Di Mauro, Eduardo. *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Instituto Nacional del Teatro, 2010.
- Di Mauro, Héctor. *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2010)*. Juancito y María, 2011.
- "Diálogo con Juan E. Acuña". *Barrilete Teatral*, núm. 11, 1965, págs. 24-25 y 28.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, 2012.
- Escalada Salvo, Rosita. "Enrique Acuña, poeta y titiritero". *Docente*, 12 ago. 1998.
- "Función de títeres en San Ignacio". *El Territorio*, 28 may. 1958.
- García Saraví, Mercedes, et al. "La vanguardia en los bordes: el grupo triángulo". *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales*, núm. 4, 2015, págs. 76-89, www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-antiores/numero-6-julio-2018.
- Garzón Céspedes, Francisco. "Entrevista con Juan Enrique Acuña: El teatro me atrae porque creo que es una manera de estar en permanente vigilancia, en permanente contacto con la realidad". *Revista Conjunto*, núm. 37, 1978, págs. 89-100.
- Gobbi, Marcia. "Mário de Andrade e os desenhos das crianças pequenas: olhares de 'Turista Aprendiz'". *Desigualdade Social e Diversidade Cultural na Infância e na Juventude*, org. por Marcos Cesar Freitas. Cortez, págs. 175-205.
- Girotti, Bettina. "El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 12, 2015, págs. 174-93. anagnorisis.es/pdfs/num12.pdf.
- _____. "Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles". *Revista Telar*, núm. 24, 2020, págs. 81-98. revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/471.
- _____. "Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 8 oct. 2020, journals.openedition.org/nuevomundo/81877.
- Morgante, María Gabriela. "Tejiendo la historia: reflexiones acerca del ciclo mítico de Pedro Urdimal en la Puna jujeña". *Revista de Investigaciones Folclóricas*, vol. 16, 2001, págs. 48-56.
- Olrik, Axel. *Principles for Oral Narrative Research*. Indiana UP, 1992.
- Palant, Pablo. 1957. "El teatro no descansa". *Histonium*, núm. 223, 1957, s.p.
- Palleiro, María Inés. "Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria". *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. por Leonardo Funes. Miño y Dávila, 2016, págs. 359-70.

- Pesenti, Laura Daniela y Natalia Vaistij. “Un pícaro del litoral: el personaje folklórico Perurimá en *Teatro de Títeres*, de Juan Enrique Acuña”. *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, comp. por Virginia P. Forace y María Pía Pasetti. Universidad de Mar del Plata, 2018, págs. 1713-20.
- Petra, Andrea. *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2013.
- Sosenski, Susana. “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana”. *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 67, núm. 2, 2010, págs. 493-518.
- “Teatro de títeres de Juan Enrique Acuña”. *Clarín*, 11 may. 1961, s.p.
- Véliz, Lucía. “La evolución del teatro en Misiones”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 11, 2010, págs. 1-11. doi.org/10.34096/tdf.n11.9269.
- Yunque, Álvaro. “Teatro de títeres, por Juan Enrique Acuña, Colección Eurindia”. *Cuadernos de Cultura*, núm. 53, 1961, s.p.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Galerna, 1991.



Sofia Gabriel Luna in “Y la vida, como la nave, va.” *Los habladores* 2021. David Olguín, author and director. Photo by Jacqueline Bixler.



Diego Jáuregui in “Epílogo: El habla del silencio.” *Los habladores* 2021. David Olguín, author and director. Photo by Jacqueline Bixler.