

«Jugar a hacer títeres». Arte y agencia infantil en *Billiken* y *Mundo Infantil*

Bettina Girotti

Arte e Investigación (N.º 20), e082, 2021. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e082>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

«JUGAR A HACER TÍTERES» ARTE Y AGENCIA INFANTIL EN *BILLIKEN* Y *MUNDO INFANTIL*

«PLAYING PUPPETRY»

ART AND CHILDREN'S AGENCY IN *BILLIKEN* AND *MUNDO INFANTIL*

BETTINA GIROTTI | bettina.girotti@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

En la Argentina, el siglo xx constituye un punto de inflexión en relación con la infancia. Niñas y niños empezaron a ser considerados sujetos productores y creativos, y muchas experiencias dirigidas a las infancias intentaron generar espacios para que pudieran expresar sus voces. Las revistas infantiles acompañaron y potenciaron esta configuración transmitiendo contenidos escolares y vinculados al universo lúdico, a través de secciones de manualidades que incluyeron títeres y toda clase de juguetes. Partimos de la hipótesis de que algunas revistas infantiles colaboraron con el mundo de los títeres al hacerse eco de algunas de las propuestas que venían siendo desarrolladas en el campo artístico y en el ámbito educativo, gracias a la incorporación de secciones que enseñaron a fabricar títeres. Nos proponemos, entonces, revisar los casos de *Billiken* y *Mundo Infantil*, los saberes que transmitieron y los modos en que lo hicieron.

PALABRAS CLAVE

Teatro de títeres; agencia infantil; revistas infantiles; *Billiken*; *Mundo Infantil*

ABSTRACT

Regarding childhood, the 20th century constitutes a turning point in Argentina. Girls and boys began to be considered producing and creative subjects, and many experiences tried to create conditions so they can express their voices. Children's magazines accompanied and promoted this configuration by transmitting school knowledge as well as that related to the playful universe, through crafting sections, which included puppets and all kinds of toys. We hypothesize that children's magazines collaborated with puppetry by echoing some of the proposals that had been developed in the artistic and the educational field, incorporating sections that taught how to make puppets. We aim to review the cases of *Billiken* and *Mundo Infantil*, the knowledge transmitted and the ways it did it.

KEYWORDS

Puppet theatre; children's agency; children's magazines; *Billiken*; *Mundo Infantil*



ARTÍCULOS

En la Argentina, el siglo xx constituye un momento de inflexión en el devenir del teatro infantil, que empezó a ser entendido como un instrumento eficaz de cultura que debía ayudar a la formación intelectual (Carli, 2002; Lionetti & Miguez, 2010). Ya en las primeras décadas aparecieron propuestas teatrales que promovieron la formación de elencos integrados por artistas infantiles:¹ es el caso del Teatro Infantil Labardén en el ámbito oficial, pero también entre personalidades del mundo del teatro como Alfonsina Storni, Angelina Pagano, Camila Quiroga, Lola Membrives (Llahí, 2006) y grupos de teatro independiente, como el Teatro del Pueblo o el Teatro Juan B. Justo (Fukelman, 2014). Esas propuestas se insertan en un proceso que venía desplegándose desde el siglo xix, según el cual el segmento más joven de la población porteña comenzó a transformarse en una parte bien diferenciada de la sociedad. Niñas y niños empezaron a ser considerados sujetos productores y creativos, con lo que muchas de las experiencias dirigidas a las infancias compartieron distintos saberes e intentaron generar espacios para que pudieran expresar sus voces.

El teatro de títeres también participaría en esta nueva configuración de la infancia, en especial desde los años cuarenta.² Uno de los casos más reconocidos es el de Javier Villafañe, quien recorrió pueblos y ciudades de la Argentina con sus muñecos, guiado por el objetivo de difundir el arte de los títeres y de crear teatros manejados por manos infantiles (Girotti, 2020). Experiencias similares se registran en el ámbito escolar. Tal es el caso de la Escuela Serena, proyecto desplegado en la Escuela Dr. Gabriel Carrasco de Rosario por las hermanas Olga y Leticia Cossettini (a cargo de la dirección y la reflexión teórica-didáctica, y de la docencia y la promoción de actividades artísticas, respectivamente), donde el teatro de títeres funcionó como herramienta para que las y los estudiantes «encontraran su voz», sea realizando o animando muñecos, o escribiendo obras (Cossettini, 1945).

Es también en este momento cuando comienzan a aparecer publicaciones sobre el arte de los títeres, su historia y su fabricación, las cuales contribuyeron a la construcción del teatro de títeres como un verdadero hecho artístico, enfatizando que no se trataba de un arte menor.³ La realización de títeres también ingresaría

1 El término *teatro infantil* condensa tanto a aquellas experiencias dirigidas a las infancias, es decir, *teatro para niños*, así como también aquellas realizadas por niñas y niños en tanto *artistas infantiles*. Aquí nos concentraremos en estas últimas.

2 Si bien el teatro de títeres parece hoy inseparable del público infantil, esta tradición coincide con esta nueva configuración de la infancia, en especial a partir de los años cuarenta, cuando se evidencia una fuerte presencia en el campo teatral porteño: los espectáculos, la organización en asociaciones, la producción de textos dramáticos y teóricos o la creación de espacios de formación dan prueba del interés por los muñecos entre artistas e intelectuales

3 Gran parte de estos trabajos fueron escritos por artistas que también se dedicaron a la dramaturgia y a brindar espectáculos. En ese sentido, titiriteras y titiriteros recurrieron a otros dispositivos con el objetivo de legitimar su presencia en el campo cultural: *Manual de Juguetería* (1941) y *Títeres, sombras y marionetas* (1947), de María del Carmen Schell, *El Teatro de Títeres en la Escuela* (1944), de Alfredo Bagalio, entre otros.

ARTÍCULOS

en el terreno doméstico gracias a las revistas infantiles, que acompañaron y potenciaron la configuración de niñas y niños como sujetos consumidores, publicitando y promocionando aquellos objetos que podían ser adquiridos por y para ese segmento de la sociedad, como juguetes y golosinas, y convirtiéndose ellas mismas en objetos consumibles. Además de saberes escolares, se ocuparon de transmitir aquellos vinculados al universo lúdico, a través de secciones de manualidades que incluyeron toda clase de juguetes entre los que destacamos los títeres, núcleo del presente trabajo. De este modo, la realización y manipulación de muñecos por artistas profesionales que comenzaba a hacerse notar se combinó con su fabricación casera y las funciones montadas por niñas y niños gracias a estas revistas, que enseñaron lo necesario para poner en marcha un teatro de títeres, desde la construcción hasta consejos para los escenarios y el montaje de obras.

Las infancias vivenciadas durante las décadas de los treinta y de los cuarenta suponen un quiebre respecto a las generaciones anteriores dado el lugar ocupado por la cultura popular impresa en su vida cotidiana (Szir, 2007). De allí que, al atender a los vínculos del teatro de títeres con otros productos destinados a la infancia, nos preguntemos qué lugar ocuparon los muñecos en estas páginas. La hipótesis que organiza estas reflexiones sostiene que algunas revistas infantiles acompañaron y colaboraron con el mundo de los títeres al hacerse eco de las propuestas que venían siendo desarrolladas en el campo artístico y en el ámbito educativo, a través de la incorporación de secciones que enseñaban a fabricar títeres. Si entre finales del siglo XIX y comienzos del siguiente las representaciones de teatro familiares estaban reservadas a niñas y niños de familias acomodadas (Ciafardo, 1992), las revistas infantiles parecen haber colaborado en acercar los títeres a otros sectores sociales.

Nos proponemos, entonces, revisar qué saberes sobre títeres transmitieron dos revistas infantiles que respondieron a diferentes intereses, *Billiken* y *Mundo Infantil*, y los modos en que lo realizaron, es decir, de qué propuestas se hicieron eco al ofrecer estos saberes como parte del universo lúdico. Para ello, compararemos algunas de las secciones que ofrecieron instrucciones para la fabricación casera de muñecos y de teatros, para luego confrontarlas con *Títeres en casa*, libro firmado por el titiritero Alfredo Bagalio, quien, entre otros proyectos, se dedicó a la creación de teatros de títeres manejados por manos infantiles en el ámbito escolar. Si bien niñas y niños tuvieron a disposición instrucciones y modelos de mayor o menor complejidad, así como colaboración adulta, las propuestas vehiculizadas por estas publicaciones, fundadas en la defensa de la autonomía infantil, incorporaron zonas de libertad y creatividad.⁴ De esta forma, el análisis cualitativo de estas fuentes

⁴ Este trabajo pretende insertarse en las reflexiones de los estudios de la infancia a través de la noción de «agencia infantil», que entiende a niñas y niños como agentes que tienen una participación activa en la sociedad, cuyas acciones pueden imprimir cambios, liberando a la infancia de aquel reduccionismo a la vulnerabilidad y a la necesidad de protección.

escritas permitirá observar de qué modo estas publicaciones pueden haber participado del mundo de los títeres al intentar ubicar este objeto impreso en relación con el sistema cultural.

ENTRE EL JUEGO Y EL ESCENARIO

Nuestro recorrido parte de la concepción del títere como juguete y, con ello, en cuanto objeto de la cultura material, entendida como el conjunto de elementos físicos utilizados por una sociedad y a los cuales esta les da significado. Desde esta perspectiva, la historia del objeto mismo (su proceso de fabricación, de comercialización, los intercambios y sus usos) es un reflejo de la época en la cual fue creado.

Niñas y niños representan un caso interesante en términos de cultura material, ya que, aunque gran parte del mundo con el que interactúan está construido de forma deliberada y como reflejo de la cultura a la que pertenecen, los objetos que en general se asocian con la(s) infancia(s) no están fabricados ni controlados directamente por quienes integran este segmento etario, sino más bien impuestos por personas adultas (Brookshaw, 2009). Si los juguetes manufacturados suelen ser protagonistas de exhibiciones e investigaciones, no sucede lo mismo con aquellos fabricados y creados por manos infantiles. Algo similar se observa respecto a otros productos orientados a la infancia. Quienes escriben o ilustran libros y revistas son adultos inscriptos en un mundo y en determinada cultura: de allí que sea posible sostener que van «del juego a la cultura, de la imaginación más radical al intento por domesticar esa imaginación y ponerle freno» (Palacios, 2017, p. 18).

Pese a estos intentos de domesticación, Thomas Schleret (1985) reconoce varios procedimientos de creación de estos juguetes caseros —*juguetes improvisados, objetos transformados o juguetes encontrados*—, a los cuales define como «cualquier objeto con el que niñas y niños constantemente se deleiten y usen como medio para maravillarse y entretenerse, más que medios para cumplir una tarea, un objetivo didáctico o el objetivo de un juguete manufacturado» (pp. 2-3). Para este autor, esta es una prueba concreta del dicho *la basura de uno es el tesoro del otro*; una frase que aquí adquiere otra dimensión al asociarse a una concepción activa de la infancia, que considera que esta apropiación de objetos implica una acción y una transformación, y con ello nuevos usos y sentidos.

LAS REVISTAS ENSEÑAN A HACER TÍTERES

En la Argentina, la prensa infantil surgió a finales del siglo XIX, adoptando los modelos fijados por la prensa europea y estableciendo una continuidad entre la escuela y el hogar. Publicaciones como *La Ilustración Infantil* (1886-1887), *Diario de los Niños* (1898) y *Pulgarcito* (1904) fueron parte de la ampliación de un

mercado que comenzaba a incorporar nuevos grupos lectores. Los contenidos de estos primeros periódicos tenían como protagonistas a niñas y niños de familias acomodadas y escolarizados (Szir, 2007)..

Pulgarcito marcó un cambio respecto a sus predecesoras al incorporar el componente lúdico, en línea con el modelo que más tarde implementaría *Billiken*. Aunque ambas publicaciones fueron editadas en un contexto de surgimiento de productos para la infancia y colaboraron en la definición de una cultura de la infancia, la primera no pudo sostenerse en el tiempo, mientras que la segunda alcanzaría un gran éxito y perdurabilidad. Según Paula Bontempo (2012) eso puede explicarse por la dinámica cultural de la sociedad argentina de las primeras décadas del siglo xx y el desarrollo de una cultura y un consumo especializado en los niños, pero también por la estrategia comercial empleada por editorial Atlántida, que ofrecía un producto que daba espacio a los sectores interesados en dedicar tiempo y dinero a artículos y servicios destinados al segmento infantil: niñas y niños no solo compraban y usaban la revista, sino aquello que la publicidad ofrecía como pensado y dirigido a consumidores infantiles.

Billiken no fue ni la primera ni la única publicación destinada a este público, sin embargo sí la primera con continuidad en el mercado, afianzándose e imponiendo un modelo de revista infantil. Sus directores fueron sensibles a los constantes cambios en esta cultura. Así, a lo largo del tiempo, la publicación acompañó los discursos referidos a la infancia, «fotografió los espacios de socialización supuestamente seguros, estimuló la participación infantil, narró las formas de festejar un cumpleaños, publicitó juguetes y servicios [...] y quiso interpretar los deseos y las necesidades infantiles» (Bontempo, 2012, p. 290). Al presentarse como «la revista de los niños», buscaba cubrir todo el mundo infantil, abarcando desde el ocio y el entretenimiento hasta la actualidad y las curiosidades (Varela, 1995). Aunque reconocía la existencia y la importancia de la escuela, lo hacía sin olvidar que se dirigía a un público infantil, entablando una relación cercana con sus lectores y atendiendo a sus preferencias (Bontempo, 2012).

En cuanto entretenimiento, la revista también compartía distintas actividades manuales. Así, encontramos secciones como «Recortar y armar», en las que se destinaban una o dos páginas en color a un modelo de papel que, tal como lo indicaba el título, se debía recortar para así poder armar una figura tridimensional doblando y pegando; «Entretenimientos», con experimentos o instrucciones para fabricar diferentes objetos como mesas rodantes o pistas para jugar a las bolitas; y una destinadas a las niñas, cuyo nombre iba variando entre «Trabajos manuales» o «Labores escolares», láminas para pintar, o concursos para colorear publicidades que luego serían evaluadas.⁵

5 Asimismo, la revista articulaba actividades con sus anunciantes, como aquella de las láminas para colorear, y organizaba concursos para colorear publicidades, como es el caso del concurso de la empresa Listerine.

ARTÍCULOS

Uno de los números incluye en la sección «Entretenimientos» las instrucciones para realizar una marioneta saltadora que «levanta exageradamente las piernas y agita frenéticamente los brazos al hacerla funcionar» (Marioneta saltadora, 1942). Las indicaciones y materiales son simples (un trozo de cartón grueso, una pequeña pieza de madera, que podía ser reemplazado con un lápiz y un cordón). A diferencia de las propuestas de «Recortar y armar», aquí se invitaba a niñas y niños a dibujar el personaje (cabeza, cuerpo, brazos y piernas), al que luego se le realizarían las distintas articulaciones a través de un cordón. Las instrucciones no hacían ninguna referencia acerca de su uso, ni sobre la manipulación ni sobre el contexto, quizá eso respondiera a que los movimientos de esta marioneta no permitían una actuación.

Como se ha dicho, son los adultos quienes marcan la selección de juguetes y con ello alientan a niñas y niños a seguir los roles de género, ocupaciones y modas de sus mayores, publicitando algunos juguetes como «más apropiados» para un sexo que para el otro (Schleret, 1985). En este sentido, Mara Lesbegueris (2014) insiste:

[...] las experiencias lúdicas hacen explícitas ciertas normas sociales, delimitando espacios y tiempos para aquello que los cuerpos pueden o no hacer [...]. En los juegos se encarnan, comparten y reproducen formas de hacer y hacerse niños o niñas, de acuerdo con lo que cada época y cultura espera, designa, manifiesta y significa para ellos (pp. 45-46).

Aparece entonces una cuestión que distancia estas instrucciones de aquellas volcadas en otras secciones orientadas al trabajo manual: tanto niñas como niños podían fabricar sus marionetas.

Algunos meses más tarde, en esta sección, se incluían explicaciones para «El marinero danzante» (1942), una figura articulada también fabricada en cartón y «pintado con la mayor naturalidad posible» [Figura 1]. A diferencia de la actividad anterior, las indicaciones hacían hincapié en el uso de esta figura y en las acciones que se podían realizar. Se proponía así una breve puesta en escena, organizada en tres momentos sobre la base del juego en el que un ilusionista intenta que el marinero se quede de pie, pero este cae hasta que le avisan que viene el capitán. El número termina con un baile en el que la manipulación se ejerce con todo el cuerpo.



Figura 1. «El marinerito danzante» (1942), en *Revista Billiken*

En «Un teatro de sombras chinescas» (1943) se ofrecían instrucciones para construir la pantalla, especificaciones para los artefactos lumínicos, recomendaciones respecto de la creación de decorados y de personajes, e indicaciones para la manipulación [Figura 2]. Aunque no se acompañaban estas sugerencias con alguna obra, se deslizaban consejos respecto al repertorio, insinuando realizar escenas cómicas o «románticas». Si bien en estas propuestas no se hablaba explícitamente de un arte o de artistas infantiles, lo cierto es que esta revista no rechazaba la capacidad artística de niñas y niños, de allí que en sus páginas se reseñaran exposiciones de arte infantil o actividades del teatro infantil Constancio Vigil y del teatro infantil Hedy Crilla.

A finales de los años cuarenta, apareció *Mundo Infantil*. Este semanario, publicado por Editorial Haynes, bajo el mando de Carlos Aloé, estaba dirigido por Oscar Rubio, quien también estaba al frente del Torneo Infantil Evita. De hecho, todos los números dedicaron varias de sus páginas a las obras de la Fundación Eva Perón y a los Torneos Infantiles. Al igual que otras publicaciones infantiles, durante el

año escolar ofrecía láminas y maquetas con motivos patrios, a lo que agregaba una página para cada grado de la escuela primaria con contenidos acordes a los respectivos niveles. Otro de los elementos recurrentes fue la incorporación de cuentos ilustrados, que solían incluirse en la contratapa la última semana del mes. También eran frecuentes las historietas que ilustraban la biografía de algún personaje destacado del país. Según explican María Eugenia Bordagaray y Anabella Garzo (2010), la revista habría hecho su aparición en un intento del gobierno peronista por profundizar la transmisión de contenidos ideológicos de manera directa con el público infantil, sin mediación docente. A través de mecanismos *informales*, *Mundo Infantil* transmitía un mensaje político partidario que intentaba una modelización de la infancia, de gestación de una nueva ciudadanía acorde a la nueva realidad social fruto de las políticas peronistas.



Figura 2. «Un teatro de sombras chinescas» (1943), en *Revista Billiken*

En los doce primeros números, *Mundo Infantil* incluyó indicaciones para la creación de un teatro de títeres. Bajo el título «Un teatro en marcha», presentaba el proyecto ubicando al teatro en el reino de la fantasía, un reino «casi tan maravilloso como el reino de las hadas» (D.I.N., 1949). Delineada la cualidad fantástica y mágica del teatro, interpelaba a sus lectoras y lectores:

¿Quién de ustedes no tiene ganas de tener uno para sí? Yo creo que todos, para poder anticiparse un poco al tiempo y dar vida a las propias ideas a través de la acción de sus personajes.

Vosotros deseáis un teatro propio, pero os parece difícil y costoso, lejano e imposible.

¿No es así? Vamos a hacer un poco de hadas milagreras, pero de acuerdo con la vida práctica, poniendo en ejecución la idea que acabamos de sugerirles.

Construiremos un teatro para cada uno, concretando en acción lo que fue hasta ahora un anhelo lejano (D.I.N., 1949, p. 34).

Enmarcada por un Pierrot y un Arlequín, este prólogo prometía al público una actividad donde podría desarrollar sus ideas. Sin abandonar el tono de la bienvenida, aseguraba que la serie estaría marcada por un espíritu pragmático que atendía a las dificultades técnicas de manos —por el momento— inexpertas en la materia y, en línea con los ideales del movimiento peronista, en un intento por democratizar los saberes que buscaba transmitir, incorporaba como variable las diversas realidades económicas del público.

Si bien se utilizaba vocabulario específicamente teatral (proscenios, bambalinas, telones de boca, practicables de foro), este texto se alineaba con el resto de las secciones y el estilo de la revista, dirigiéndose íntegramente a niñas y niños, sin prever mediación adulta. A modo de cierre e invitación a buscar esta sección en el siguiente número, los últimos dos párrafos intentaban generar entusiasmo enumerando las actividades que se desarrollarían las próximas semanas y dibujando la posibilidad de que en un futuro se conformara una compañía infantil. Esta propuesta de construir un teatro de títeres se asentaba sobre experiencias desarrolladas tanto en el campo teatral como en el ámbito educativo: como el Teatro Labardén, los elencos de jóvenes aprendices del Teatro del Pueblo y del Teatro Juan B. Justo, y propuestas encabezadas por personalidades del mundo del teatro, a las que se agregaban los teatros de títeres manejados por manos infantiles organizados en varias ciudades y pueblos de la Argentina.

La serie «Un teatro en marcha» inició una semana más tarde con las instrucciones para la construcción de un retablo para títeres de guante, el más sencillo, a base de cartones, tela, cartulina y pintura [Figura 3]. Allí se explicaba paso a paso su realización, acompañado por el detalle de las medidas y las ilustraciones correspondientes. La entrega siguiente atendía a la fabricación de un títere de guante, según un esquema de dificultad gradual [Figura 4]. De los varios procedimientos y materiales disponibles para su fabricación se optaba por aquel que partía de un mate para la cabeza y cartón para las manos. Un procedimiento simple en el que se dejaba de lado la utilización del papel maché y del modelado de las facciones. Confeccionado el primer muñeco y ensayado con ello el procedimiento para realizar la base de los distintos personajes, en los números posteriores se ofrecían instrucciones para un nuevo modelo de teatro, indicaciones

para construir una parrilla para colocar los decorados, explicaciones para colocar luces, incluyendo las diferencias entre candilejas, erces y reflectores, y consejos sobre cómo obtener distintos colores a través de la confección de filtros con papel celofán.



Figura 3. «Un teatro en marcha» (1949), en *Mundo Infantil*



Figura 4. «Un teatro en marcha: hagamos un títere» (1949), en *Mundo Infantil*

Armado ya el teatro para títeres de guante, que nada parecía tener que envidiarle a un teatro profesional, era momento de experimentar con otra de las técnicas más tradicionales: la marioneta de hilo. Así, siguiendo el mismo derrotero que para el guiñol, el trabajo con esta nueva técnica comenzaba por la confección de la arquitectura teatral y los detalles para realizar su interior. Se pasaba después a los muñecos, los controles para manejarlos, el vestuario y los accesorios. Finalmente, la última propuesta estaba dedicada a la realización de marionetas animales, para lo cual se tomaba como base cualquier animal de juguete de paño o de trapo. El procedimiento implicaba «desarmar» aquel juguete para ir incorporando las articulaciones. Las entregas de esta serie se caracterizaron por su brevedad. Cada una de ellas se dedicó a un elemento específico del teatro de títeres. Además de esta cuestión temática, estas no llegaron a ocupar más de la mitad de la página, espacio en el que debían incluirse tanto los textos como las imágenes que los ilustraban, enfatizando con ello lo acotado de las instrucciones.

En 1949, la editorial Kapelusz lanzó *Títeres en casa*, del titiritero Alfredo Bagalio, cuyo subtítulo era el no poco sugerente *Los preparan los niños* [Figura 5]. La extensión, brevedad y organización de las instrucciones, junto con la cantidad de ilustraciones, acercaban esta publicación al formato de las revistas infantiles y nos permiten contrastar los saberes transmitidos en relación con la construcción de títeres. Los contenidos se sintetizaban en «cómo hacer, vestir y manejar los títeres, improvisar un escenario, pintar los decorados y todo cuanto precisa el niño titiritero». En este último sintagma no solo quedaba condensada la intención de ofrecer todo lo necesario para concretar este proyecto, sino también la posibilidad de concebir a niñas y niños como artistas. Como forma artística, el títere podía proporcionarles la oportunidad de aplicarse a una tarea de dimensiones «recreativo educativas» poco comunes.

Al comienzo del libro, el autor insistía en que la construcción de un teatro en casa y el montaje de espectáculos debían ser labores únicamente a cargo de manos infantiles, de allí que las explicaciones resultaran «completamente objetivas y graduales» y cada uno de los pasos fuera acompañado con ilustraciones. Madres y padres solo deberían ayudar, es decir, que podían orientar pero no resolver. Bagalio incorporaba además un prólogo «a los niños», en el que volcaba un sinfín de palabras y frases de aliento para encarar las tareas propuestas.

Las instrucciones eran explicadas paso a paso, breves, numeradas y, cada una, acompañada por una imagen. Bagalio incorporaba materiales que podían ser encontrados con facilidad en los hogares, permitiendo que niñas y niños pudieran aprovisionarse de los elementos necesarios para construir su títere sin requerir ayuda. El teatro podía armarse entre dos árboles, en el marco de una puerta o de una ventana, o utilizando el respaldo de dos sillas. Si eso no alcanzaba, podía fabricarse una estructura con varillas de madera y bisagras.



Figura 5. *Títeres en casa*, Alfredo Bagalio (1949)

Se incluían, además, indicaciones y consejos para la realización de decorados, la selección de la música, la manipulación de los muñecos y la actuación del presentador. Cada una de estas instancias iba acompañada de una presentación en la cual se contextualizaba su función en la puesta en escena. Finalmente, incluía una obra: *El diablo, el tonto y el leñador*. Las ilustraciones que acompañaban el texto dramático colaboraban en la organización del espectáculo, desde la disposición de los decorados y algunas sugerencias para realizar los rostros de los personajes, hasta el trazado de los movimientos de los muñecos.

PALABRAS FINALES

A partir de la pregunta por los vínculos entre el teatro de títeres y otros productos destinados a niñas y niños, dirigimos nuestra atención a revistas infantiles como *Billiken* y *Mundo Infantil*, en cuanto pudieron haber colaborado en la difusión de saberes orientados a la creación de teatros infantiles en el espacio doméstico como una forma de entretenimiento. El recorrido que propusimos comenzó por desplegar algunas reflexiones en torno a los títeres en su dimensión de juguetes y la acción creadora y transformadora infantil; a ellas se anexaron visiones que consideran al juguete como un objeto de la cultura material y que nos condujeron a preguntarnos sobre sus usos específicos, ya que gran parte del mundo material con el cual niñas y niños interactúan está construido como reflejo de la cultura a la que pertenecen. Las revistas infantiles (escritas y producidas por adultos) enseñaron y ofrecieron a niñas y niños la posibilidad de construir sus propios títeres y hasta de organizar un teatro: dieron espacio para la creatividad infantil y para incorporar

sus propuestas, no en calidad de público (o por lo menos, no únicamente), sino también ofreciéndoles la posibilidad de jugar a transformarse en artistas.

Las técnicas de construcción y los materiales indicados en estas revistas, especialmente en *Mundo Infantil*, no difieren demasiado de aquellas volcadas en libros *especializados* en la materia y destinados a un público similar, como es el caso de *Títeres en casa* de Bagalio. De hecho, parecen responder a un procedimiento — más o menos— estandarizado para la fabricación de muñecos y retablos, similar a los utilizados por titiriteras y titiriteros profesionales. La selección de materiales y la preferencia por procedimientos simples pero eficaces en la realización de cada una de estas tareas, que otorgaban buenos resultados en un amplio abanico de destinatarios, denotan un intento por acercar el mundo de los títeres a niñas y niños. Se destaca la utilización del mate para la realización de las cabezas de los títeres: la posibilidad de acceder a este material, tanto económica como geográficamente, le imprimieron a esta técnica una cualidad política, ya que cualquier niña o niño podía realizar su títere. Ese espíritu también se tradujo en la disolución de una restricción etaria, al considerar que niñas y niños podían desempeñar tareas artísticas y que, si bien debían adaptarse algunas complejidades, no era necesario recortar el espacio de creatividad.

A diferencia de otras secciones incluidas en estas revistas, el títere fue presentado como un juguete con el que podían jugar tanto niñas como niños; lo mismo sucedía con las tareas que se debían realizar para poder conformar un teatro de títeres. Si hasta aquí nuestros interrogantes giraban en torno a la infancia como un segmento de la sociedad, este primer acercamiento permitió iluminar una zona del mundo de los títeres que había permanecido al margen de nuestra pregunta inicial: la distinción entre actividades presentadas como exclusivamente *femeninas* o *masculinas* y la presentación de los títeres como un juguete (y un juego) para niñas y niños.

REFERENCIAS

Marioneta saltadora. (21 de septiembre de 1942). *Billiken*, p. 17.

Bagalio, A. (1949). *Títeres en casa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Kapelusz.

Bernardo, M. (1945). Teatro para títeres. *Boletín de Estudios de Teatro*, (9), 87-90.

Bontempo, P. (2012). *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10908/879>

Bordagaray, M. E. y Gorza, A. (2010). Socialización política y de género de la infancia durante el primer peronismo a través de la revista *Mundo Infantil* (1950-1952). En C. Panella y G. Korn (Coords.), *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo: 1946-1955* (pp. 255-279). La Plata, Argentina: Ediciones EPC.

Brookshaw, S. (2009). The Material Culture of Children and Childhood: Understanding Childhood Objects in the Museum Context [La cultura material de los niños y de la infancia: comprendiendo los objetos infantiles en el contexto museístico]. *Journal of Material Culture* 14(3), 365-383. <https://doi.org/10.1177/1359183509106425>

Carli, S. (2002). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Madrid, España / Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.

Ciafardo, E. (1992). *Los niños en la ciudad de Buenos Aires (1890-1910)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CEAL.

Cossettini, O. (1945). *La escuela viva*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Losada.

D.I.N. (3 de octubre de 1949). Un teatro en marcha. *Mundo Infantil*, p. 34.

Fukelman, M. (2014). El teatro para niños en los primeros años de teatro independiente. *Boletín Iberoamericano de Teatro. Para la Infancia y la Juventud*, (11), 71-84. Recuperado de https://www.assitej.net/publicaciones-2/sin-categoria/bit-11_castellano_web1_001-boletin-iberoamericano-de-teatro-11/

Girotti, B. (2020). Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles. *Revista Telar*, (24), 81-98. Recuperado de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/471>

El marinero danzante. (14 de diciembre de 1942). *Billiken*, p. 17.

Lesbegueris, M. (2014). ¡Niñas jugando! Ni tan quietitas ni tan activas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Lionetti, L. y Miguez, D. (Comps.). (2010). *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario, Argentina: Prohistoria.

Llahí, S. (2006). Un acercamiento a la historia del teatro para niños en Buenos Aires. *Cuadernos del Picadero*, (9), 10-18.

Palacios, C. (2017). *Hacia una teoría del teatro para niños: sobre los hombros de gigantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Lugar editorial.

Schleret, T. (1985). The material culture of childhood: problems and potential in historical explanation [La cultura material de la infancia: problemas y potencialidades en la explicación histórica]. *Material History Bulletin*, 21, 1-14.

Szir, S. (2007). *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.

Un teatro de sombras chinescas. (10 de mayo de 1943). *Billiken*, p. 18.

Varela, M. (1995). *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en los medios y en la escuela*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.