

Títeres y teatro independiente: el caso de Leónidas Barletta y *Los títeres de Rosita*



Bettina Girotti

Universidad de Buenos Aires / bettina.girotti@hotmail.com

Fecha de recepción: 31/03/2015. Fecha de aceptación: 25/04/2015.

Resumen

Desde finales de la década de 1930, el teatro de títeres en Buenos Aires comenzó a expandirse y encontrar nuevos ámbitos de desarrollo. Varios grupos pertenecientes al movimiento de teatro independiente abrieron sus puertas a los títeres, entre ellos, el Teatro del Pueblo. Aquí abordamos la presencia de un cuadro de titiriteros en esta institución, *Los Títeres de Rosita*, así como las incursiones del director del Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta, en la dramaturgia para títeres.

Palabras clave

Barletta
Eresky
Teatro de títeres
Teatro del Pueblo
Títeres de Rosita

Abstract

Since the late 1930s, puppet theatre in Buenos Aires, began to expand itself discovering new development fields. Lots of independent theatre groups open their doors, the Teatro del Pueblo among them. This time, we analyse the existence of a puppet group in this institution, called *Los Títeres de Rosita*, and the works for puppet theatre written by the Teatro del Pueblo's director, Leonidas Barletta.

Key words

Barletta
Eresky
Puppet theatre
Teatro del Pueblo
Títeres de Rosita

Introducción

“En más de una ocasión hemos señalado la circunstancia de que en nuestra capital no existen, en la medida de lo indispensable, las diversiones adecuadas para niños. (...) Se advierte, en general, una despreocupación lamentable sobre este particular.” Con estas palabras, se iniciaba un artículo, sin firmar, aparecido el 3 de septiembre de 1937 en el diario *La Prensa*, bajo el contundente título “Faltan espectáculos para niños en nuestra capital”. Ante la indiferencia de los encargados de salas respecto del público infantil, el anónimo autor continuaba su reclamo insistiendo en que

no se han cimentado en nuestras costumbres populares algunos espectáculos muy comunes en ciudades europeas: el teatro de títeres en locales cerrados o el de fantoche, en cualquier rincón de la plaza, espectáculos que denotan una cabal y conciente preocupación del hombre por el niño.

La satisfacción de esta exigencia no tardaría en llegar y, tan sólo unos años más tarde, apenas comenzada la década del '40, el teatro de títeres empezaba a expandirse y penetrar nuevos espacios en Buenos Aires. Por un lado, a través del apoyo y promoción de organismos estatales como el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), dependiente de la Comisión Nacional de Cultura, sede desde 1942 de la Escuela de Titiriteros y, al año siguiente, del Teatro Nacional de Títeres. Este apoyo oficial tiene un antecedente directo la beca otorgada a Javier Villafañe por esa misma Comisión para recorrer el país y divulgar la actividad titiritera (Medina, 2014).

Por otro lado, los propios titiriteros incursionan en la tarea ensayística, razón por la cual aparecen una serie de escritos teóricos sobre la disciplina, todos ellos marcados por la necesidad de jerarquizar su profesión, despegándola de la imagen tradicional del titiritero-juglar y presentándola (y, simultáneamente, presentándose a sí mismos) como un trabajador más de la actividad teatral. Si bien no desaparece esta imagen tradicional del artista trashumante, desde estos escritos se sitúa el teatro de títeres a la par del *teatro de actores*, intentando desterrar la idea de que se trate de un arte menor y, al mismo tiempo, exponiendo los principios básicos para la formación de nuevas generaciones de titiriteros.

La expansión del *muñeco actor* contaría además con la visibilidad y promoción que le proporcionaría la estadía en el país durante los años 40 de una de las compañías de marionetas más importantes y prestigiosas a nivel mundial, el *Teatro dei Piccoli*, y la influencia ejercida tanto en artistas como en el público local.

En cuanto al contexto sociocultural, el advenimiento del peronismo y el lugar central que la familia, concebida como núcleo primario, y la niñez ocuparon en las políticas estatales, orientadas a garantizar la satisfacción de necesidades básicas, así como el acceso a espacios de cultura y recreación, a su vez acompañadas por un fuerte estímulo a la educación con la protección y promoción de diversas actividades culturales, constituyó un escenario más que propicio.

Finalmente, el (también en expansión) movimiento de teatros independientes se convertiría en un nuevo ámbito a ocupar para los muñecos. El vínculo entre éste movimiento y los títeres, motivo del presente trabajo, reviste diversas aristas que van desde el espacio brindado por muchos de estos grupos a titiriteros profesionales o la conformación de elencos dedicados a los muñecos como parte de sus actividades, así como la labor de autores y directores del movimiento teatral como autores de obras para títeres. Concentraremos aquí la atención en uno de los grupos más emblemáticos del teatro independiente, El Teatro del Pueblo, y su director, Leónidas Barletta.

Títeres en el Teatro del Pueblo

No debería resultar sorprendente el hecho de encontrar en los programas del Teatro del Pueblo funciones de títeres, ya que la institución fue sede de actividades que excedieron lo teatral. Esto ya quedaba expuesto en el segundo artículo de su Estatuto, en cuál se definían los propósitos de la institución:

a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas para que este arte pueda ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura; b) fomentar y difundir las artes en general en beneficio de la cultura del pueblo (Marial, 1955: 86).

Raúl Larra sostiene a propósito de ello que “(e)l T. del P. era más que un teatro: un centro cultural. Pionero del teatro independiente, lo fue también en otras manifestaciones artístico-culturales” (1987: 99). Entre estas “otras manifestaciones”, el autor menciona exposiciones de libros y portadas de libros, conciertos sinfónicos, exposiciones de artistas plásticos, conferencias y recitales de danza. Aunque el abanico es amplio, en su enumeración Larra no incluye las dos actividades culturales orientadas al público infantil: *La Rama Verde* y *Los títeres de Rosita*. Ambos elencos serían motivo de orgullo para la institución, tal como se ostentaba en *Propósitos*:

En sus 29 ciclos de labor artística, [el Teatro del Pueblo] realizó alrededor de ocho mil funciones, con 130 estrenos de obras de 3 a 5 actos y 170 de 1 a 2 actos.

A esta cifra hay que añadir ciento veinte funciones para niños de la compañía de aprendices “La Rama verde” y alrededor de 300 funciones de los “Títeres de Rosita” en días domingos 1.200 funciones de títeres de una hora y media con canciones de música de acordeón y organillo en asilos, hospitales, cárceles y villasmiserias. (Propósitos Nro. 28o, 15.4.69)

No abordaremos aquí *La Rama Verde*, de la que sólo diremos que constituía un elenco formado “por los aprendices más jóvenes del Teatro del Pueblo” (Revista *Conducta* Nro. 25, citado en Pellettieri, 2006: 66). *Los Títeres de Rosita*, tal como su nombre lo indica, fue el elenco de titiriteros fundado por Rosa Eresky que tuvo como sede el Teatro del Pueblo, aunque también se dedicó a hacer excursiones a escuelas y hospitales. En el mes de abril de 1953, el segundo número de *Pantomima*, revista publicada por el Teatro Libre Evaristo Carriego, reseñaba la actividad del Teatro del Pueblo, dedicando unos párrafos a este conjunto de títeres:

La estudiosa actriz concibió su noble idea, a raíz de una visita efectuada a un establecimiento hospitalario para niños, donde los pequeños internados parecían sentir la ausencia de expansiones espirituales que matizaran sus largos días de forzosa quietud. Así nació el teatro de títeres, enteramente construido en la casa, con sus siempre interesantes personajes, sus tipos inconfundibles y sus piezas apropiadas para niños.

Los “Títeres de Rosita” –títeres de manga- fueron confeccionados y vestidos por los propios integrantes del conjunto, y se puso en marcha el gran plan de funciones en hospitales, escuelas, institutos especializados para pequeños enfermos y todo otro lugar donde la vida infantil necesitara un soplo de alegría y de emoción educativa. (*Pantomima* Nro. 2, 1953, p.15)

Tanto Eresky, como el propio Barletta, exploraron la dramaturgia para títeres. Entre las obras incluidas en el repertorio podemos encontrar *El gigante Pomelo*, *Sinforoso se cayó al pozo*, *Canción de cuna del negrito que miraba la luna*, *El lobo bueno*, *Donde las dan las toman*, *El hombre que perdió la cabeza*, *Otro poquito*, *Entremeses de Rosita* y *Truchimán* y muchas otras más.¹

El interés de esta actriz por los muñecos, sin embargo, no sólo revestiría de una faceta práctica a través de la escritura y la puesta en funcionamiento del elenco de titiriteros, ya que Eresky también incursionó en el ámbito teórico. Justamente, en el primer número de *Pantomima* aparecía un artículo firmado por ella titulado “El

1. Podemos deducir que *Los títeres de Rosita* se presentaban todos los domingos en función de matinée (15.20) en la sala del Teatro del Pueblo a partir de Verzero, Lorena “Actividades y estrenos (I)” y “Actividades y estrenos (II)” en Osvaldo Pellettieri (dir.) (2006) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Ed. Galerna, pp. 11-68.

títere en la educación y sanidad del niño” (1952), en el que insistía en la función del muñeco como primer paso en la indagación del mundo por parte del niño. El teatro de títeres constituía para Eresky una diversión, cuya magia debía ser utilizada por la pediatría, convirtiéndose en su auxiliar.

Tanto este planteo teórico de Eresky, como su producción dramática para títeres y la de Barletta, que luego abordaremos, no constituyen fenómenos aislados ni exclusivos del Teatro del Pueblo. En primer lugar, porque es posible encontrar entre otros teatristas del movimiento independiente un interés similar en formar elencos y auditorios infantiles y juveniles. Tal es el caso de los cuadros infantiles que funcionaban el Teatro Libre Evaristo Carriego, dirigido por Eugenio Filippelli, y en el Teatro Juan B. Justo, conducido por Enrique Agilda y catalogado como “uno de los más disciplinados conjuntos y mejor orientados en nuestro panorama de teatro para niños” (Marial, 1955: 144).

Este interés revistió en otros casos una especial atención al potencial dramático del muñeco, como el departamento de títeres a cargo de Juan Enrique Acuña que funcionó en el Teatro IFT o la doble tarea de Mane Bernardo como directora del Teatro La Cortina y del Teatro Nacional de Títeres dependiente del INET. También el Teatro Fray Mocho tendría entre sus integrantes a un titiritero, Roberto Espina, y se vincularía en una de sus extensas giras al interior del país con los hermanos Eduardo y Héctor Di Mauro. Los puentes entre el movimiento independiente y los títeres se extienden también al otro lado del Río de la Plata: la Institución Teatral “El Galpón” tuvo, desde sus comienzos “la aspiración de realizar espectáculos dirigidos a los niños y en gran medida ese objetivo se cumplió, mayoritariamente, a través de los títeres” (Cherro Aguirre y Loureiro, 2005: 90), y registra entre sus actividades el funcionamiento regular desde 1955 de una Escuela de Titiriteros.

Por otro lado, las producciones teóricas y dramáticas para títeres de Barletta y Eresky parecen responder a un espíritu de época. Desde finales de la década del 30, comenzaban a circular en nuestro país una serie de textos teóricos escritos por titiriteros en los que se proponía un abordaje de esta forma teatral pensando en un público infantil. Con esta serie de trabajos, los titiriteros despliegan un elemento de gran importancia en la gestación un campo de títeres: la producción teórica. En esta tarea, la jerarquización del teatro de muñecos a través de su definición como un arte en sí mismo y no como arte menor o subsidiario del teatro vivo o de actores cumplió un rol fundamental. Entre estos textos encontramos: *Teatro de títeres en la escuela* (1944) y *Títeres en casa. Los preparan los niños* (1949) de Alfredo Bagalio, *Manual de Juguetería* (1941) y *Títeres, sombras y marionetas* (1947) de María del Carmen Schell, *Los niños y los títeres* (1944) de Javier Villafañe.

En todos estos trabajos pueden observarse una serie de elementos comunes: una estructura bipartita, compuesta de una parte teórica y otra práctica, ambas empapadas de un espíritu sumamente didáctico; la concepción del títere como fuente de alegría para el niño y motor para su imaginación; y, finalmente, formulaciones con respecto a la elección del repertorio y a la concepción del niño como un sujeto activo (sea en su rol de artista titiritero o en el de espectador) influida por las propuestas de la llamada Nueva Escuela que se extendieron durante los años 30.

Nos detendremos en esto último ya que comprende un elemento central para entender el contexto en que Eresky y Barletta dedican su esfuerzo a un público infantil y ven en el títere una herramienta de gran utilidad.² Compuesto por un amplio y variado abanico de propuestas, el movimiento de la Nueva Escuela reivindicaba el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos y su individualidad, libertad y espontaneidad se encuentran entre los lineamientos más

2. El teatro para niños hecho por niños fue una preocupación constante para los artistas del Teatro del Pueblo. Así quedaba expuesto en una serie de artículos aparecidos en la revista *Conducta* que criticaban al Teatro Infantil Labarden. Destacamos “Impostergable necesidad de reformar el Teatro Infantil Labardén” (*Conducta*, Nro. Nov.-Dic. 1940) y “Teatro Infantil Labardén” (*Conducta* Nro. 17, Jun.-Ago. 1941).

importantes, así como la importancia atribuida al juego y a la actividad libre y creadora del niño. En Argentina, su desarrollo suele ubicarse entre los años 20 y los 30, en tanto sus postulados acerca de la infancia se articulan en discursos políticos recién a principios de los 40.

El discurso educativo peronista acerca de la niñez se configuró en un ámbito en el que coexistían diversas concepciones acerca de la relación entre infancia, sociedad y Estado. Como nueva fuerza política, el peronismo heredó el debate político-pedagógico entre los modelos nacionalistas y comunistas de educación infantil, que concebían la niñez como un problema que desbordaba a la familia y a la escuela y que debía ser atendido por los Estados nacionales: la niñez era en ese momento interpelada como nueva generación y el Estado-Nación debía intervenir en la constitución identitaria de esa nueva generación (Carli, 2002).

Barletta ¿un titiritero?

En un trabajo dedicado a la dramaturgia de títeres en Argentina, Oscar Caamaño llama la atención sobre un cambio que operaría en el ámbito de la escritura a partir de las décadas del '30 y del '40 relacionado, justamente, con el incipiente movimiento de teatro independiente:

La posibilidad de contar con una sala estable y un elenco más numeroso ha posibilitado el desarrollo de una dramaturgia nueva (...) Un factor que influyó en este sentido fue, seguramente, el movimiento de teatros independientes que se propusieron como meta el desarrollo de un Teatro de Arte para el teatro vivo. (...) Los principios de ese movimiento coinciden, casualmente, con el origen del moderno movimiento titiritero argentino. (Caamaño, 2014: 8)

Como dijimos, el propio Leónidas Barletta, director del Teatro del Pueblo, considerado pilar fundacional del movimiento independiente, exploró la dramaturgia para títeres; dramaturgia a la que ahora nos abocaremos a través de dos de sus obras *El tartamudo* y *El burlador burlado*. Sin embargo, la relación de Barletta con los muñecos, comienza antes de la fundación del Teatro del Pueblo, tal como lo relata Raúl Larra:

El dueño de la pinturería Colón no sabe qué hacer con un teatro de títeres que ha comprado. Y lo llama para montar una función en su casa. Y allí está Leónidas preparando los muñecos, moviendo los hilos, inventando historias que hacen destornillar de risa a los pequeños asistentes. Es su primera excursión escénica. Luego, en el Teatro del Pueblo, participará de "Los títeres de Rosita", recorriendo asilos y hospitales en funciones gratuitas. (Larra, 1978: 23)

La primera de estas obras, *El tartamudo*, aparece *escondida* en *Los Duendes del Bosque*, una "fantasía en cinco cuadros", basada en el cuento Hansel y Gretel, publicada en 1946 por Kapelusz. Aquí Barletta concibe una obra pensada para ser representada por un elenco infantil que incluye momentos musicales o en verso, momentos en prosa y, lo que aquí nos interesa, una escenificación hecha con títeres. No pierde oportunidad de indicar de qué modo debería hacerse la puesta en escena, razón por la que incluye, previo a la obra, un apartado dedicado a los maestros encargados de dirigir la representación, indicaciones que recuerdan a dos de sus trabajos teóricos más famosos *Manual del actor* (1961) y *Manual del director* (1969), que serían publicados con posterioridad.

En el caso de *Los Duendes del Bosque*, se exponen lineamientos orientados a despertar el entusiasmo en el niño actor y en el niño espectador

(h)emos procurado que la ternura y la fantasía de la tradicional historieta tengan el marco de modernidad que el pequeño espectador o actor exige para no cansarse, en esta era del cine parlante. (...) un mínimo de indicaciones y aclaraciones estimularán su capacidad de creación y excitarán su iniciativa (Barletta, 1946: 6).

Al mismo tiempo, transforma al adulto encargado de la puesta en escena en un transmisor de las premisas del movimiento teatral independiente, constituyendo esta experiencia un momento crucial en la educación del niño en el arte teatral. Además de detallar de qué modo deberían realizarse los ensayos en esta instancia previa, Barletta indica que

(e)l maestro que actúe como director escénico deberá inculcar en los pequeños actores, indiferencia por el lucimiento personal y el aplauso. Sólo así el ejercicio del arte teatral deja de ser un mero pasatiempo y se convierte en un instrumento pedagógico capaz de modelar el espíritu del educando, ya como actor, ya como espectador (Barletta, 1946: 8).

Sus directrices incluyen también criterios para la selección del vestuario de los personajes: hacen especial hincapié tanto en los colores a utilizar así como su confección, llegando a resaltar elementos irrisorios (como es el caso de las indicaciones respecto a las costuras para el traje del personaje del burro), hecho que se reitera en el apartado dedicado a los *decorados*, en el que se incluyen también instrucciones para la construcción del teatro de títeres y los muñecos que aparecen en la obra.

Tal como dijimos, queda indicado desde el subtítulo que *Los Duendes del Bosque* es una obra basada en el cuento de Hansel y Gretel. Entre sus personajes desfilan seres humanos, animales parlantes y, lo que aquí nos interesa, un titiritero. En el segundo cuadro, guiado por un pájaro blanco, el personaje del titiritero entra en escena y se presenta ante Juancito y Margarita, los protagonistas. Inmediatamente, arma su retablo frente al público y comienza a dirigirse a los espectadores. Luego de un prólogo en el que pide a los presentes no tirarle tomates, comienza con una pequeña representación titulada *El tartamudo*.

Se trata de un argumento simple que se basa en una serie de equívocos generados por las dificultades para expresarse de uno de los personajes, producto de su tartamudez: Tartajoso, el personaje tartamudo, ante la imposibilidad de finalizar lo que intenta decir es golpeado por Don Garrote, creyéndose insultado, con un garrote. Tartajoso intenta explicarse en vano, ya que cada intento sólo es extendido por Don Garrote como otro insulto y es recompensado con un nuevo garrotazo. Estos constantes golpes, terminan por curar a Tartajoso de su tartamudez, quien ahora es capaz de decir sin inconvenientes “usted es un puerco espín, le dije a don Crispín, y como soy tartamudo, no se lo podía contar”. La sorpresa de su compañero ante la inesperada cura no se hace esperar y, mostrándole el garrote, le ofrece repetir el tratamiento en cuanto se ponga tartamudo.

Una vez terminada la función, el telón del retablo se cierra y el titiritero, trashumante, anuncia que la función ha terminado y que es hora de seguir su camino “divirtiéndolo y alegrando a los niños de otro lado”

Una versión de un sólo cuadro de esta misma *fantasía* es incluida en una recopilación posterior a cargo de Germán Bardiales, *Joyas del teatro infantil*, aparecida en 1958. Varios personajes y escenas quedan excluidos de esta nueva versión, que aparece bajo el nombre de *El cuento del afilador*; sin embargo, se mantiene al personaje del titiritero y la escena de la representación. Por una cuestión de extensión, Barletta no cuenta en esta oportunidad con la posibilidad de incluir un apartado de indicaciones

como lo hiciera en la edición anterior, por ello remite a la publicación de Kapelusz para la confección del vestuario y de la escenografía. Si bien no hay innovaciones en la escena a cargo del titiritero, no resulta un dato menor que esta obra de Barletta sea considerada una *joya del teatro infantil* e incluida junto con las de autores consagrados en este ámbito como Alfonsina Storni, Fryda Schultz de Mantovani y Javier Villafañe.

Lo que nos interesa de estas dos presentaciones es la obra de títeres en ellas incluida. Como dijimos, el argumento es simple y presenta a dos personajes claramente diferenciados a partir de sus nombres, los cuales condensan la particularidad de cada uno: el tartamudo tendrá por nombre Tartajoso y el encargado de propinar los golpes, Don Garrote. La relación entre ambos se sostiene en un procedimiento típico de los títeres de cachiporra, el golpe. Se trata de un golpe que se repite y, en esto último, aparece una nueva clave para entender de qué modo es construido lo cómico en la obra.

Partiendo de la observación y la posterior definición de lo cómico como resultado de la irrupción de lo mecánico en la vida, Henri Bergson en *La Risa* se dedica al estudio de los procedimientos cómicos utilizados en el teatro y cuyas raíces se hunden en las antiguas comedias. Los procedimientos cómicos se apoyarán entonces en lo mecánico y, por lo tanto, serán opuestos a la vida. De este modo, pensando en lo opuesto a aspectos propios de lo vivo como el cambio continuo, la irreversibilidad de los fenómenos y la individualidad de una serie cerrada, Bergson encuentra tres procedimientos cómicos: la repetición, la inversión y la interferencia de series. Nos centraremos en el primero para echar luz sobre esta obra de Barletta. La repetición, según el autor, consiste en la duplicación de una situación que, tras haberse producido por primera vez, es reiterada después con pequeñas diferencias. Si bien los casos expuestos por Bergson corresponden al vodevil o a la comedia latina, en todas puede observarse un mismo objeto, el de introducir cierto orden matemático en los acontecimientos, aunque sin perder la verosimilitud. Aquí la situación se apoya en la repetición de una secuencia simple: la imposibilidad de un personaje para finalizar lo que intenta decir y el consecuente golpe.

En la segunda obra, *El burlador burlado*³, tenemos también dos personajes claramente diferenciados a partir de nombres que condensan una particularidad, Negrito y Villano, y un argumento simple que también incluye golpes. Sin otra cosa para comer, ya que las manzanas del árbol que aparece en escena aún no maduraron, Negrito se dispone a comer un pedazo de pan duro que le dio su madre. Villano ante esta situación, intenta engañarlo, haciéndole creer que hay una manzana ya madura y que si le da ese pedazo de pan, podrá convencer a una urraca para que se la traiga. Cayendo en la trampa, le entrega su pan. Inmediatamente, Negrito se da cuenta que ha sido engañado y se propone pagarle con la misma manera. Así le hace creer a Villano su propia mentira y, sin que lo advierta, lo golpea repetidas veces con una rama de manzano.

Estamos aquí frente al *topos* del burlador burlado, tal como se indica en el título. El tema del tramposo que cae en su propia trampa es uno de los grandes temas de la comedia que se remonta a la Antigüedad: el orden normal de las cosas, que había sido transgredido, es restaurado al final de la historia y el infractor es castigado. Bergson aborda este *topos* a través del segundo de los procedimientos cómicos que propone, la inversión. Si bien aquí también estamos frente a la repetición de una situación, este procedimiento se diferencia en que en un segundo momento, los papeles de los protagonistas resultan trocados con respecto del original. Para explicar la inversión, Bergson propone el ejemplo del personaje que prepara las redes que finalmente lo envolverán: la del perseguidor que termina convirtiéndose en víctima de su persecución y la del embaucador embaucado son historias que conforman el fondo de nuestras comedias y que ya aparecían en las antiguas farsas.

3. Incluido en Jesiot, J. (1986) *Teatro de títeres. Breve Antología*, Buenos Aires, Ediciones Pedagógicas.

A modo de cierre

Dijimos al comienzo que existían múltiples ejemplos de contactos entre el movimiento del teatro independiente y los títeres. Entre todos estos casos, aquí nos detuvimos en el del Teatro del Pueblo, y puntualmente, en la producción dramaturgica de su director, Leónidas Barletta a través de dos de sus obras *El tartamudo* y *El burlador burlado*. Pudimos observar que estas pequeñas escenas responden a temas y procedimientos típicos de los llamados títeres de cachiporra; temas y procedimientos cómicos que tienen raíces que se hunden en la Antigüedad, siguiendo a Bergson.

Rescatamos también aquí las instrucciones incluidas en la edición de *Los Duendes del Bosque* en lo que respecta la construcción del retablo y a la confección de los muñecos, pero también, a la concepción del niño como espectador, así como artista a la luz de las ideas que comenzaron a circular en aquel entonces y que veían en el niño un sujeto activo.

La producción dramática de Barletta así como sus planteos teóricos a la hora de la puesta en escena, resultan iluminadores para pensar la relación entre el movimiento teatral independiente y un teatro de títeres que comenzaba a expandirse en Buenos Aires y configurarse como un arte no subsidiario del *teatro de actores*.

Así como abrimos este trabajo con palabras que daban cuenta de la imperiosa necesidad de contar con espectáculos dirigidos a un público infantil, elegimos cerrarlo del mismo modo, para lo cual tomamos un artículo, también anónimo, titulado “Los Títeres” aparecido en la edición de *La Fronda* del 27 de junio de 1943 que expone lo siguiente:

nos alegra ese entusiasmo que nuestros niños manifiestan por las marionetas. Primero porque las marionetas son las que se encargan de llevar a la inteligencia infantil muchas de aquellas razones profundas que inspiran los actos de los hombres y que las criaturas no podrían comprender en ningún otro lenguaje. Y luego porque, al fin y al cabo, no hay más que títeres en el mundo. Y quizá en pocas partes existan tantos como entre nosotros. Por lo menos así lo demuestra la abundancia de personajes de algodón y trapo que hemos podido descubrir en estas últimas décadas y que desde el tabladillo de los comités pelúdicos han estado divirtiendo al país largo tiempo aunque también hayan representado alguna tragedia.

Bibliografía

- » Bagalio, A. (1944). *Teatro de títeres en la escuela*. Buenos Aires: Kapelusz
- » ———. (1949). *Títeres en casa. Los preparan los niños*. Buenos Aires: Kapelusz
- » Bardiales, G. (comp.) (1958). *Joyas del teatro infantil*. Buenos Aires: Hachette.
- » Barletta, L. (1946). *Los Duendes del Bosque*. Buenos Aires: Kapelusz.
- » Bergson, H. (1985). *La Risa*. Madrid: Sarpe.
- » Caamaño, O. (2014). “Dramaturgia para títeres en la Argentina” (versión revisada y actualizada por el autor de la conferencia homónima publicada en *Tablas* Nro. 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, La Habana, Febrero 1996.)
- » Carli, S. (2002). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Madrid-Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Cherro Aguirre, M. y B. Loureiro (2005). *Los títeres en el Uruguay*. Montevideo: IIN.
- » Eresky, R. (1952). “Los títeres en la educación y sanidad del niño” en *Revista Pantomima*, Nro. 1 Año I, Noviembre 1952, pp.
- » Jesiot, J. (1986). *Teatro de títeres. Breve Antología*. Buenos Aires: Ediciones Pedagógicas.
- » Larra, R. (1987). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Amigos de Aníbal Ponce.
- » Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- » Medina, P. (2014). “Apuntes para una historia de las Misiones Pedagógicas”, mimeo.
- » Pellettieri, O. (dir.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- » Ramanciotti, K. (2010). “De chico el árbol se puede enderezar” en Lionetti, L. y D. Míguez (comp.) *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario: Prohistoria, pp. 175-195.
- » Schell, M. (1941). *Manual de Juguetería*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.
- » ———. (1947). *Títeres, sombras y marionetas*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.
- » Schultz de Mantovani, F. (1938). “Sobre poesía y niños” Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, Publicación Nro. 35, 1938
- » Seibel, B. (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires: INT.
- » Villafañe, J. (1944). *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo.
- » Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.