

# Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles

Puppets, writing and drawing: Javier Villafañe and the children's voices collection

BETTINA GIROTTI

(Argentina)

Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas  
bettina.girotti@gmail.com

Recibido: 04/05/2020

Aceptado: 19/06/2020

**Resumen.** Durante más de cinco décadas, el poeta-titiritero Javier Villafañe recorrió pueblos y ciudades la Argentina, Latinoamérica y España con su retablo "La Andariega" realizando presentaciones de títeres. Una de las características de esta experiencia es la construcción de un dispositivo en torno a la representación capaz de desbordar el momento de la puesta en escena: al finalizar la función, el poeta-titiritero pedía a su audiencia que dibujara o escribiera. Más tarde, Villafañe compiló esas creaciones infantiles en distintos libros. Aquellas creaciones, pese a la variedad de soportes y formatos, tienen en común ser producto de manos infantiles así como *narrar* y *ser testimonio* de sus singularidades. En ese sentido, el trabajo desarrollado por Villafañe durante casi medio siglo puede ser entendido como la construcción de un archivo de las voces y testimonios de niñas y niños. Nos proponemos aquí recuperar una parte de la historia del teatro de títeres del siglo XX a partir de las andanzas de Villafañe, de su tarea de recolección, y su posterior publicación, concentrándonos en las dos primeras compilaciones, *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944a) y *Los niños y los títeres* (1944b) aparecidas en el mismo año y que funcionan de manera complementaria, al reunir dibujos, la primera, y cartas y obras, la segunda.

**Palabras clave:** Títeres - Javier Villafañe - Archivo - Agencia infantil



**Abstract:** For more than five decades, the poet and puppeteer Javier Villafañe traversed towns and cities in Argentina, Latin America and Spain with his tableau “La Andariega” presenting puppet shows. One of the characteristics of this experience is the construction of a device center on the representation but capable of exceed that moment: at the end of the performance, he asked his audience to draw or write. Villafañe later compiled these children’s creations in different books. Those creations, despite the variety of supports and formats, have in common being the product of children’s hands as well as narrating and witnessing their uniqueness. In this sense, the work carried out by Villafañe for almost half a century can be understood as the construction of an archive of children’s voices and testimonies. We aim to recover a part of the history of puppet theater of the 20th century thanks to Villafañe’s adventures, his collection construction labor, and its subsequent publication, concentrating on the first two compilations, *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944a) and *Los niños y los títeres* (1944b) appeared in the same year and work in a complementary way, by bringing together drawings, the first, and letters and plays, the second one.

**Key words:** Puppets - Javier Villafañe - Archive - Children’s agency

## Introducción

Durante más de cinco décadas, el poeta-titiritero Javier Villafañe recorrió pueblos y ciudades de la Argentina, Latinoamérica y España con su retablo “La Andariega” realizando presentaciones de títeres. 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 y, quizá, hasta el primer contacto con una forma teatral. De otro, la llegada del poeta-titiritero un extraño, un *otro* instalaba un tiempo diferente por su sola presencia.

El trabajo de Villafañe con los títeres se extendió desde mediados de los 30 hasta finales de los años 80. Aunque su labor no puede ser caracterizada de manera uniforme, algunos elementos de su modo de “hacer títeres”, especialmente aque-

llos que nos permiten reconocer su poética, aparecen esbozados con distintos matices en las experiencias de los primeros años. Entre estos se cuentan el trabajo en solitario, la importancia de la palabra, la elección de la técnica de guante y el trabajo itinerante.

Una de estas características, en la cual nos interesa profundizar aquí, es la construcción de un dispositivo en torno a la representación capaz de desbordar 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. Más tarde, Villafañe compiló esas creaciones infantiles en libros como *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.

Pueden reconocerse diferentes itinerarios que organizan la recolección de producciones infantiles en tres series. La primera de estas, la más extensa en el tiempo, tuvo lugar entre 1935-1943 y corresponde a los viajes en territorio argentino y países limítrofes. La segunda, de finales de los años 60, corresponde a los recorridos en territorio venezolano. Finalmente, la tercera serie, situada en la España de finales de los 70 y principios de los 80, responde al proyecto de seguir las huellas del Quijote.

Estas creaciones, pese a la variedad de soportes y formatos, tienen en común haber sido producidas por manos infantiles así como la capacidad de *narrar y ser testimonio* de las singularidades de quienes las fabricaron. De este modo, constituyen un documento privilegiado para estudiar la recepción de los espectáculos de Villafañe. En ese sentido, el trabajo desarrollado por este poeta-titiritero durante casi medio siglo puede ser entendido como la construcción de un archivo de las voces y testimonios de niñas y niños. Nos proponemos aquí recuperar una parte de la historia del teatro de títeres del siglo XX a partir de las andanzas de Villafañe, de su tarea de recolección, y su posterior publicación, concentrándonos en las dos primeras compilaciones, *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944a) y *Los niños y los títeres* (1944b) aparecidas en el mismo año y que funcionan de manera complementaria, al reunir dibujos, la primera, y cartas y obras, la segunda.

## Hacer títeres

La historia de “La Andariega”, en palabras del propio Villafañe (2010), comienza cuando con su amigo, el poeta Juan Pedro Ramos, decidieron hacer títeres y conseguir una carreta. Entre 1935 y 1943, salvo breves entradas a Uruguay, Brasil y Paraguay, el poeta-titiritero se dedicó a recorrer el territorio argentino recolectando gran cantidad de dibujos y escritos (cartas, obras para títeres y cuentos) elaborados por niñas y niños de los lugares que visitaba. La primera excursión abarcó las provincias de Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Chaco, Formosa y Santa Fe; después las del noroeste, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Salta y Jujuy; y luego Neuquén, Mendoza y San Juan.

Aunque no podemos caracterizar de manera uniforme el trabajo que llevó a cabo durante medio siglo, algunos elementos se observan de manera constante en esos años. Entre estos se destacan: el trabajo en solitario; la superposición del rol de artista e investigador; una dramaturgia para títeres inseparable de la poesía; la utilización del títere de guante<sup>1</sup>; el trabajo itinerante; la audiencia infantil como público privilegiado; y la realización de funciones en espacios no teatrales como plazas o escuelas. Los últimos tres –trabajo itinerante, audiencia infantil y espacios no teatrales– constituyen, a su vez, elementos nodales del dispositivo que nos interesa explorar aquí ya que lo ubican en los márgenes de las convenciones teatrales, con lo que favorecen su desborde: de un lado, un público que, generalmente, desconocía aquellas convenciones (niñas y niños que tomaban contacto por primera vez con un espectáculo), de otro, la ausencia de una arquitectura teatral que funcionara como marco contenedor.

Los prólogos de ambas publicaciones, *El Gallo Pinto* (1944a) y *Los niños y los títeres* (1944b), condensan algunos detalles que permiten reconstruir la puesta en funcionamiento de este dispositivo. En este último, el poeta-titiritero recordaba

---

<sup>1</sup> Según la *Encyclopédie mondiale des Arts de la marionnette* (Fouly y Jurkowski 2009), la técnica de guante es aquella en la cual el cuerpo del títere está conformado por la mano de quien lo manipula, la cual se desliza dentro del vestido. Los dedos se colocan de diversas maneras para sujetar la cabeza, formar los brazos, las piernas o las patas. Se trata una técnica de manipulación en elevación. En el caso de Villafañe, una de las particularidades radicaba justamente en realizar las cabezas de los muñecos con calabacines.

que la mayor parte de las funciones habían tenido lugar al aire libre –plazas, calles y desembarcaderos de los puertos– y que frecuentemente se detenía en las escuelas que encontraba a su paso, donde, después de la representación, se dedicaba a enseñar a los niños el “viejo y sencillo arte de los títeres” (Villafañe, 1944b: 11). En *El Gallo Pinto...*, insistía en que aquella labor didáctica se había extendido en el tiempo y el espacio al recorrer pueblos y ciudades del interior del país y que, en las escuelas en las cuales se detenía, luego de armar el escenario en el patio y de hacer una representación, niñas y niños pasaban a sus aulas a dibujar y pintar. En varias oportunidades –comentaba Villafañe– tuvo que proveer los materiales (papel, pinceles y acuarelas) dadas las carencias de muchas escuelas del interior. El titiritero narra así la escena:

Entraban al aula alegres, felices. Habían vivido instantes de goce puro, en ese mundo de magia que les crea el títere. Rieron con todas sus ganas. Iban a ilustrar ahora la leyenda, el cuento, la ronda o la canción que acababan de oír de labios del titiritero.

Solos, en absoluta libertad, dibujaban y pintaban las escenas del relato que más les había impresionado.

En menos de una hora concluían el trabajo. Los resultados eran maravillosos. Muchas veces sorprendían a sus propios maestros. De pronto, niños hasta ayer inhábiles, se mostraban extraordinarios por su fantasía. Ocurría esto por haber existido una auténtica comunicación. Se había logrado un clima poético y la libertad permitía el pleno florecimiento sin temor a la crítica. (1944a: 9).

*Los niños y los títeres* (1944b) incluye un apartado titulado “Cartas y poemas de niños” en el cual, luego de una explicación similar a la volcada en la cita anterior, se consignan dieciocho cartas escritas al término de distintas funciones por chicas y chicos de entre 7 y 12 años de Viedma, Posadas, Rosario, Bahía Blanca, Zárate, Lomas de Zamora, Tristán Suárez, Capital Federal y de ciudades uruguayas como Carmelo, Joaquín Suárez, Nueva Palmera, Las Piedras y Colonia. Algunas de ellas estaban dirigidas a los personajes (María, Juancito, Maese Trotamundos) y otras al titiritero (en este caso, dejando los correspondientes saludos para los títeres). En estas cartas se mezclan los datos sobre los gustos, la vida cotidiana, el lugar en

donde viven, lo que hacen día a día o la frecuencia con que pueden ir a la escuela; con referencias al argumento de la obra que vieron, reflexiones sobre qué son los títeres, agradecimientos y pedidos de que regresen.

Los viajes de estos primeros años estaban guiados por el objetivo de difundir el arte de los títeres y la creación de teatros manejados por manos infantiles. En muy pocos años, el número de artistas se multiplicó y, para 1944, Villafañe afirmaba con cierto orgullo que existían numerosos teatros construidos por niñas y niños que representaban sus propias obras y que moldeaban, pintaban y vestían sus propios muñecos (Villafañe, 1944b). De allí que, en este libro, también haya incluido un apartado con ocho obras escritas por niñas y niños y, a modo de cierre, el detalle por provincia de los teatros de títeres manejados por manos infantiles en territorio argentino y pertenecientes al Consejo Nacional de Educación, cuyas imágenes se observan al comienzo del libro. La polifonía de voces revistió también una multiplicidad de formatos que incluyó la letra y partitura de *Marcha de los titiriteros*, ambas de Guillermo Edgardo Verdino (13 años, Bahía Blanca).

En cuanto a los dibujos recogidos durante estos viajes, aunque Villafañe manifestaba la imposibilidad para dar una cifra exacta y estimaba que solo en un año de trabajo había logrado recolectar casi treinta mil. En cada una de las ilustraciones que acompañan las diferentes rondas y canciones incluidas en *El Gallo Pinto...*, se pueden adivinar los distintos soportes –hojas lisas o rayadas– así como los materiales utilizados –lápiz, témperas o acuarelas–. Aunque en los epígrafes solo se especifican nombres, edades y ciudades de quienes las habían realizado: niñas y niños de entre 6 y 12 años y de distintas ciudades del país (Rosario, Villa María, Pampa de Achala, Monte Carlo, Córdoba, Villa Dolores, Buenos Aires, Vicente López, Luján de Cuyo, La Rioja, Río Cuarto, Resistencia, Cosquín, San Juan, San Luis y Mendoza).<sup>2</sup>

No fue Villafañe el único en recolectar dibujos infantiles. Desde comienzos del siglo XX, experiencias similares estaban teniendo lugar en otros países latinoamericanos. En Brasil, Mario de Andrade, al frente del Departamento de Cultura de

---

<sup>2</sup> Estos mismos dibujos, con leves modificaciones, volvieron a imprimirse en la edición publicada por la Editorial Huarpes en 1947.

San Pablo, encaró un concurso de dibujos para niñas y niños que frecuentaban los Parques Infantiles de Ipiranga, Lapa y del Parque D. Pedro y la Biblioteca Municipal. En México, el Teatro Guiñol de Bellas Artes, en el marco de un proyecto estatal que daba cuenta de la concepción del títere como recurso fundamental en la divulgación, educación y difusión de valores, también reunía dibujos al término de las funciones<sup>3</sup>.

El dispositivo teatral desplegado por Villafañe se organizaba en torno a la representación pero, como anticipamos, no se agotaba allí sino que comprendía otros dos niveles: el primero, condensado en el momento de producción de niñas y niños de la audiencia, lo cual implicaba concebir que un rol activo y creativo del público y la posibilidad de la agencia infantil, y, el siguiente, en la compilación y publicación de aquellas creaciones.

## **Público como productor y agencia infantil**

El rol del público como creador es un elemento fundamental del modo de hacer títeres de Villafañe. Maud Gaultier (2011) insiste en el lugar fundamental que tiene el público en el planteo de este poeta-titiritero, cuya fascinación por los títeres descansaba justamente en el vínculo que le permitiría establecer con aquel. La anacrónica elección de desplazarse en carreta a mediados de los 30, no solo tiene una explicación económica:

el camino estaba lejos de haber sido trazado de antemano ya que no fue Villafañe quien eligió la ruta, sino el caballo tirando del remolque: en todos los sentidos, el artista estaba abierto a lo inesperado [...] El enfoque está en perfecta coherencia con la esencia misma de este teatro, que deja una parte determinante a la interpretación, así como a la improvisación (Gaultier, 2011: 47).

Así, al incesante movimiento geográfico le correspondía, para esta autora, un “texto en movimiento”, es decir, una concepción no fija de una obra en perpetuo

---

<sup>3</sup> Véase Girotti, 2019.

devenir<sup>4</sup>. El propio Villafañe admitía la “coautoría” de sus obras al manifestar que “el titiritero siempre anda recogiendo lo que la gente le da: muchas de nuestras obras se terminaban con los finales que les ponían los chicos. Podríamos decir que las obras para los niños se hicieron en el camino, con la colaboración de ellos” (Marelli, 2014: 93).

En los textos dramáticos, además, es posible tropezar con rastros de esta concepción no fija. La centralidad del espectador en el dispositivo desplegado por Villafañe se observa en su escritura. De un lado, las obras presentan cierto número de situaciones codificadas y personajes arquetípicos, con lo que dejan “libre curso a los impulsos creativos del titiritero” (Gaultier, 2011: 47), de otro, el Maese Trota-mundos, quien funciona como presentador de casi todas estas, interpela directamente al público, en lo que Gaultier denomina prólogo y epílogo, con fórmulas del tipo “Público respetable” y “He dicho”.

El dispositivo propuesto se apoyaba en una dimensión lúdica así como en la concepción de niñas y niños como sujetos productores y creativos. Esto se observaba ya en la escritura de Villafañe, quien dejó de lado las evocaciones nacionalistas, y el tono moralista y didáctico que tendía a prevalecer en las producciones de la primera mitad del siglo XX para centrarse en las dimensiones lúdicas, imaginativas y poéticas de la literatura (Pellegrino Soares, 2002). La concepción del público como productor es inseparable de los cambios en la concepción de la infancia que atravesaron el siglo XX, especialmente aquellos ligados al amplio y variado abanico de propuestas escolanovistas, que coincidían en la defensa de la autonomía infantil y en la crítica a la escuela tradicional. La reivindicación de la autonomía infantil en los procesos educativos, la individualidad, libertad y espontaneidad, así como la importancia atribuida al juego, a la actividad libre y creadora de niñas y niños se cuentan entre sus lineamientos más importantes (Carli, 2002).

El interés de Villafañe descansaba en la difusión del teatro de títeres, en la

---

<sup>4</sup> Según Gaultier (2011), varias de las piezas cuentan con apenas unas pocas páginas, por lo que su lectura no debería demandar más de algunos minutos. Sin embargo, las puestas de Villafañe eran marcadamente más largas. De allí que compare las obras de este poeta-titiritero con los *canovacci* de la *Commedia dell'Arte* y proponga entender su poética como un juego con la expectativa del público, cuyas reacciones resultaban determinantes para el desarrollo del espectáculo.

gestión de un espacio creativo para niñas y niños y en la recolección de sus producciones. Operaba, de cara a la publicación, una selección de los dibujos pero sin una finalidad analítica de aquellos materiales. Esto no evitaba que el titiritero esbozara una lectura de los dibujos en la que priorizaba las condiciones económicas y sociales de producción. En este sentido, observaba que en aquellos lugares en los que la población infantil estaba deficientemente alimentada, los dibujos mantenían un nivel de calidad inferior a los de las regiones donde no se daba este factor. En cuanto a la calidad de las ilustraciones, explicaba que no estaba condicionada por la ubicación geográfica y destacaba la actividad libre y creadora infantil al preferir para la selección de ilustraciones realizadas por niñas y niños que no tenían profesor de dibujo (Villafañe, 1944a).

La primera publicación fruto de este trabajo se vinculó de manera explícita con otras experiencias de educación artística, especialmente aquella desplegada por las hermanas Olga y Leticia Cossettini. El Presidente de la Universidad Nacional de La Plata, Alfredo Palacios, convocó a una comisión especial integrada por Luis G. Guerrero, Juan Mantovani y Jorge Romero Brest para evaluar el valor artístico, documental y didáctico de la experiencia de Villafañe y de aconsejar acerca de la conveniencia y forma de publicación de lo que luego sería *El Gallo Pinto...* En el dictamen, incluido en la misma publicación, la comisión destacaba tanto el valor de la poesía como el de los dibujos. Este último descansaba en cuestiones como la espontaneidad, la resonancia de la poesía en el “alma infantil” y la libre expresión. Con ello, la comisión avizoraba un fin productivo, ya que ayudaría a que docentes tomaran conciencia de los efectos de la libertad para la expresión infantil. Más allá de algunas críticas<sup>5</sup>, el dictamen concluía que era necesario adjuntar un prólogo de firma autorizada, realizar una selección más rigurosa de las ilustraciones que deberían reproducirse en color y “con el mayor cuidado”, y asegurar un tiraje suficiente para abarcar a la mayor cantidad de escuelas primarias del país.

El prólogo “de firma autorizada” quedó a cargo de Olga Cossettini quien jun-

---

<sup>5</sup> Recuperaban algunas cuestiones a revisar de cara a la posible repetición de este tipo de experiencia: el efecto que podría producir la lectura de otros textos, las edades de niños y niñas y la correlación entre la cuestión etaria y las formas estéticas más apropiadas, así como también la distinción entre niños y niñas.

to a su hermana Leticia gestaron una de las más importantes experiencias escolanovistas en la Argentina, la Escuela Serena<sup>6</sup>. La autoridad de la firma de Cossettini no solo descansaba en la legitimidad que tenía en el ámbito educativo sino también en una de las formas de trabajo que se desarrolló en aquella escuela y que compartió algunas características con la experiencia de Villafañe. Para las educadoras, la producción personal de imágenes funcionó como táctica privilegiada para el encuentro de cada niño con su “voz” a través de una práctica artística. Los cuadernos escolares fueron el principal soporte de la mayoría de las imágenes producidas por estudiantes, convirtiéndose en un espacio de apropiación y de producción de saber y de registro del acontecer diario del aula y de la institución escolar. Al mismo tiempo, constituyeron un medio expresivo, en el que cada niña o niño podía encontrarse consigo y encontrar un territorio apto para desarrollar su creatividad. Así,

el dispositivo-cuaderno y el arte de la producción de imágenes personales van a sellar en los cuadernos de la Escuela Serena una alianza que se mantendrá a lo largo de toda la escolarización de los alumnos y que dará lugar a esta táctica, a la que ya nos referimos, en la que la imagen permite fundamentalmente tres cuestiones: la emergencia de la “propia voz del niño” y por tanto de su subjetividad, la apertura al conocimiento de la naturaleza y del mundo y la posibilidad de registrar y, por tanto, de evocar una experiencia (Fernández, Welti y Biselli, 2008: 347).

En el prólogo “La educación artística del niño”, Cossettini recuperaba parte de esta experiencia a la vez que recorría las de algunos países de Europa y América<sup>7</sup> con respecto a la educación artística infantil desde finales de siglo XIX. Las

---

<sup>6</sup> La experiencia de la Escuela Serena inició en 1935, con el nombramiento de Olga como directora de la Escuela N° 69 “Dr. Gabriel Carrasco”, de Rosario y con el otorgamiento del carácter de experimental a fines del mismo año.

<sup>7</sup> Entre las cuales menciona la del maestro uruguayo Jesualdo, quien en 1932 reveló a través de magníficas exposiciones de dibujos realizados por sus alumnos o la escuela de dibujo al aire libre que dirigió Mauricio Lasansky en Villa María, la escuela del mismo tipo que existió en Tucumán y el ensayo de Juan Sol con los niños de la ciudad de Santa Fe.

reformas introducidas por aquellas modalidades de aprendizaje comprendían no solamente el cambio de los métodos de dibujo, valorizando el dibujo espontáneo y su relación con el juego, sino también la introducción del arte en la vida. En este nuevo esquema, el rol docente y artístico se superponían para acompañar el proceso de descubrimiento, organizando las lecciones de acuerdo a lo que emergiera de las conversaciones, no preparándolas previamente, y siempre a través de un espíritu lúdico.

Cossettini rescataba la función instrumental del trabajo de Villafañe, quien había “recorrido el país llevando a los niños la alegría de sus muñecos y la poesía clara de sus canciones y de sus rondas” y “traído a través de miles de dibujos infantiles, parte de los cuales aquí se publican, una auténtica y original muestra de expresión del niño argentino” (Cossettini en Villafañe, 1944a: 20). La serie de dibujos recolectada por el poeta-titiritero podría convertirse para Cossettini en un instrumento para evaluar la situación de la educación a nivel nacional, con lo cual permitiría llevar a una nueva dimensión el trabajo que ella misma venía desarrollando en la Escuela Serena.

La llegada de Villafañe a cada uno de estos pueblos y ciudades instalaba un tiempo distinto del cotidiano en distintos niveles. El público participaba de la función a través de la expectación pero también de la producción de dibujos, cartas, “reseñas”, obras para títeres y cuentos. A esos dos niveles, se le sumaría más tarde, un tercero, el del libro, un artefacto cultural que en esta experiencia adquiere una función archivística.

## Otras formas de testimonios

Podemos enmarcar este modo de hacer títeres desplegado por Villafañe en la noción de artista-etnógrafo (Foster, 2001). Esta categoría, utilizada para explicar el nuevo paradigma que caracteriza al arte de la última década del siglo XX, es decir, en un contexto de globalización, parecería lejana si nos detenemos en las condiciones de producción que envuelven las experiencias de Villafañe. Aun así, algunos de los elementos propuestos para caracterizar al artista-etnógrafo se hacen presentes en la labor de este poeta-titiritero: la *otredad* definida en términos de identidad cultural, adquiere aquí una nueva dimensión, ya que, si bien, podemos pensar cierta

distancia entre Villafañe y su público, la necesidad de otorgar un valor especial a esas voces está marcada por una cuestión etaria.

Cartas, obras, cuentos y dibujos, si bien eran fruto de una función de títeres, fueron producto de la singularidad, y es en ese sentido que entendemos estas producciones, los registros escritos y dibujados por niñas y niños, como testimonios, considerando esta noción desde un enfoque más amplio capaz de abarcar matices que se alejan de la idea de testigo y que tienen en común el acto de contar y de narrar.

Pese a la variedad de soportes y formatos, cada una de estas creaciones infantiles fue producto de la singularidad de quien la fabricó. Es justamente la cuestión de la singularidad de cada individuo resumida en la pregunta “¿quién es?” uno de los puntos de partida del trabajo de Adriana Cavarero *Relating Narratives. Storytelling and selfhood* (2000). Frente al discurso filosófico, que tropieza con la imposibilidad de conocer lo que un ser humano tiene de único y particular, Cavarero ubica la narración, cuyo registro discursivo tiene la forma de un conocimiento biográfico que considera la identidad irrepetible de un individuo. No solo somos “narrables” (o, mejor dicho, nuestra historia de vida) sino que además podemos narrar. Esta dualidad implica una cualidad relacional (que a su vez la vuelve política): somos *narrables por y narramos a* otras personas. De allí que para la autora la unicidad de cada vida no signifique una vida en aislamiento, sino la unión y el intercambio:

The ‘unique existent’ in Cavarero’s sense (...) is in a constitutive relation with the other, with others. Like Arendt, Cavarero begins from the simple fact that the first consideration for any politics is that human beings live together, and are constitutively exposed to each other through the bodily senses. To this, Cavarero adds the fact that each of us is narratable by the other; that is, we are dependent upon the other for the narration of our own life-story, which begins from birth. (2000: IX).

El “otro necesario” es, sobre todo, otra persona. En ese sentido, la relación entre el “yo narrable”, como un individuo único, y el “otro necesario”, como un existente igualmente único, es una relación entre personas singulares y no se trata, necesariamente, de una relación amenazante o violenta, sino que por el contrario

están marcadas por el amor y la amistad. Las creaciones infantiles son entendidas aquí como testimonios, que adquieren distintos formatos y soportes y que narran la singularidad de quienes las produjeron. Villafañe sería aquel otro necesario del que habla Cavarero, aquel otro singular a quien niñas y niños narraron con palabras, pero también con trazos.

Tal como dijimos, la cuestión de la voz resultaba un elemento clave en la experiencia desarrollada por las hermanas Cossettini: la producción personal de imágenes funcionaba como táctica privilegiada para el encuentro con la “voz” a través de una práctica artística. En ese sentido, la producciones gráficas de niñas y niños recolectada por Villafañe adquieren un carácter narrativo. En su trabajo sobre las relaciones entre el arte y la percepción visual, Rudolph Arheim (2006) destina un capítulo a reflexionar sobre el desarrollo, atendiendo especialmente al arte infantil. El autor insiste en que no se trata de imitaciones sino de invenciones: representar la cabeza con un círculo no viene dado por el objeto, sino que es el resultado de una experimentación laboriosa, lo mismo sucede con el uso del color; el color otorgado a las cosas no es una tonalidad específica, sino un color que coincide con una impresión global.

La invitación a producir era tan solo uno de los modos en que el dispositivo desplegado por Villafañe desbordaba la representación. No por tener lugar al término de la función de títeres la recolección de aquellas producciones infantiles era el punto final de la experiencia, sino que era en realidad el punto de partida. Entre 1944 y 1987 Villafañe publicó una serie libros en los cuales compiló muchas de estas producciones. Con ello aquel dispositivo teatral se combinaba con un artefacto cultural, el libro, que a su vez devenía archivo. No se trata, claro está, del archivo entendido como un complejo físico que guarda, almacena y selecciona una colección de documentos. Pensamos, junto con Ana María Guasch (2011), el concepto de archivo ya no como “un lugar olvidado y polvoriento” sino dirigido “a un más amplio entendimiento cultural con una clara apuesta por una ‘memoria colectiva’” (303). Siguiendo a Derrida, la autora insiste en la mirada *hacia* el futuro que funda el archivo. Este carácter prospectivo del archivo resulta central ya que “más que trazar la usual asociación entre archivos y pasado (...) lo que cuenta es el futuro. La supervivencia del archivo (...) es asimismo esencial para el funcionamiento del archivo. El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un

punto final” (Guasch, 2011: 303). Con ello, el dispositivo desplegado por Villafañe incorporaba una mirada hacia el futuro.

## Palabras finales

Considerada por algunos medios gráficos como una labor didáctica de incalculables proyecciones, Villafañe –tal como explicaba una reseña aparecida en el diario *La Nación*– pedía a niñas y niños que dibujaran y pintaran “las representaciones mentales que [...] leyendas de otras tierras de la misma patria suscitaban en sus cabecitas” completando así colecciones de millares de dibujos:

En esa inmensa colección que ha llenado de asombro a muchos de nuestros artistas plásticos, pueden observarse las características de la expresión, según que el niño viva a orillas del mar o del río, en el monte, en la montaña o en la llanura, en pueblos chicos o en ciudades populosas, según cuales sean los medios de vida de sus padres, su estado de nutrición y su cultura. La fantasía del niño adopta las más diversas expresiones en esa colección, ciñéndose a veces o expandiéndose generosa y con optimismo en otros casos. [...] Otra de las consecuencias de estas excursiones, cuya iniciación registramos hace más de siete años, ha sido la constitución de innumerables teatros de títeres en las escuelas de todo el interior y de la Capital Federal (SD, 1943).

La experiencia aquí reseñada recupera los viajes que el poeta-titiritero realizó entre 1935 y 1943 y que quedaron plasmados en *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* y *Los niños y los títeres*, ambos publicados en 1944. El contacto con cada uno de los pueblos y ciudades visitados con su retablo “La Andariega” implicaba una ruptura en la vida cotidiana.

En los casos que consideramos aquí, ese tiempo *otro*, producto de la presencia del titiritero, un *otro* para la comunidad, se potenciaba primero a partir de la puesta en escena y, luego, a través de un pedido especial, el de la producción escrita y gráfica. Así niñas y niños de la audiencia participaban de la función no solo a partir de la espectación sino también a través de la producción de dibujos, cartas, “reseñas”, obras para títeres y cuentos. En el dispositivo desplegado por Villafañe,

la puesta en escena no funcionaba a modo de límite, sino que esta constituía el primero de tres niveles. El segundo, comprendía el momento de producción infantil, lo cual implicaba concebir un rol activo y creativo del público, y, el último, la compilación y publicación de aquellas creaciones.

Aquellas creaciones, pese a la variedad de soportes y formatos, comparten el hecho de ser producto de manos infantiles y el *narrar* y *ser testimonio* de sus singularidades. La posibilidad de otorgar a estas creaciones el carácter de narraciones, y de allí, a niñas y niños de la audiencia el de autores es inseparable, del lugar de importancia otorgado al público en la obra de Villafañe, pero también de los cambios en la concepción de la infancia que marcaron las primeras décadas del siglo XX y que empujaron a considerar a niñas y niños como sujetos creadores.

El trabajo desarrollado por Villafañe se asemeja a la construcción de un archivo conformado por las voces y testimonios infantiles. Un archivo, no entendido como aquel que guarda, almacena y selecciona documentos del pasado, sino como aquel asociado a la memoria colectiva y al futuro; un punto de partida, antes que un punto final. Con ello, la tarea de “rescate” de Villafañe tenía un anclaje en la posteridad, inseparable de su propósito de integración artístico-cultural

## Bibliografía

- Arheim, Rudolph (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Carli, Sandra (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.
- Cavareto, Adriana (2000). *Relating narratives: storytelling and selfhood*. Nueva York-Londres: Routledge.
- Fernández, María del Carmen, Welti, María E y Biselli, Ruben (2008). “Los cuadernos escolares de La Escuela Serena: un recorrido a través de sus imágenes (Rosario, 1935 -1950)”. *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación* 3, pp. 343-358.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, Thierri y Henryk Jurkowski (comp.). (2009). *Encyclopédie mondiale des Arts de la marionnette*. Paris: L’entretemps-Union Internationale de la Marionnette.
- Gaultier, Maud (2011). “La marionnette au service d’un théâtre grotesque ou Javier Villafañe et l’aventure de la roulette ‘La Andariega’” [en línea]. *Studii de Ptiinþã i Culturã VII/2*, pp. 45-54. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=101076> [consulta 25 de marzo 2020].
- Girotti, Bettina (2019). “El Gallo Pinto de Javier Villafañe, un archivo ilustrado: la colección de dibujos de niñas y niños argentinos” [en línea]. *Anais 1° Encontro poeticas do inanimado*. Cintra, Wagner y Piragibi, Mário (eds.). San Pablo: UNESP, pp. 18-27. <https://poeticascenicax.wixsite.com/home> [consulta 15 febrero 2020]
- Gobbi, Marcia (2006). “Mário de Andrade e os desenhos das crianças pequenas: olhares de “Turista Aprendiz””. *Desigualdade Social e Diversidade Cultural na Infância e na Juventude*. Freitas, Marcos Cesar (Org.). São Paulo: Cortez. 175-205.
- Guasch, Ana María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Medina, Pablo (2010). “Historias de ida y vuelta”. *Antología: obra y recopilaciones*. Villafañe, Javier. Buenos Aires: Sudamericana, pp.17-76.
- (2013). “Javier Villafañe”. *Poesía y cuentos para chicos*. Villafañe, Javier. Buenos Aires: Colihue, pp. 7-18.
- Merelli, Sergio (2014). *Javier Villafañe: la poesía en mamehuco*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pellegrino Soares, Gabriela (2002). *A semear horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)*. Tesis de doctorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- SD (1943). “Por todo el país se difunden los teatros de títeres”. *La Nación*, 26.7.1943
- Sosenski, Susana (2010). “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana” [en línea]. *Anuario de Estudios Americanos* 67/2, pp. 493-518. <http://>

[estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/517/523](http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/517/523), [consulta 3 de abril de 2020].

Villafañe, Javier (1944a). *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos*. La Plata: Universidad de La Plata.

----- (1944b). *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo.

----- (2010). *Antología*. Buenos Aires: Sudamericana.

### **Archivos consultados**

Archivo personal Javier Villafañe

Biblioteca “José de Maturana” (Argentores)

Centro de Documentación “La Nube”

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)