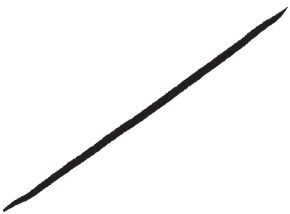


**ARCHIVOS TITIRITEROS EN  
ARGENTINA.  
LOS FONDOS PERSONALES  
DE ARTISTAS  
COMO FORMAS DE RESISTENCIA**

**BETTINA GIROTTI**



National Scientific and Technical Research Council, Argentina  
Universidad de Buenos Aires  
*bettina.girotti@gmail.com*

**Abstract:** In recent decades, archives have ceased to be understood merely as neutral repositories of documents and are now approached as objects of study shaped by logics of power, selection, and exclusion. This shift is crucial for the documentary heritage related to puppetry in Argentina, a field largely overlooked by historiography and marked by the ephemerality of its practices. The 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, together with various international and Latin American initiatives, highlight the growing concern with the preservation of these artistic forms. The hypothesis guiding this work argues that personal collections of puppeteers, far from being simple private holdings, constitute forms of resistance to the limitations of institutional Archives. Their creation inscribes artistic trajectories into history, ensures the transmission of puppetry, and broadens the very notion of “document” by including objects such as puppets, heads, costumes, and stage designs. Adopting an interdisciplinary perspective that combines theatre studies and archival science, the article examines: the early strategies for narrating the history of puppetry in Argentina; the relationship between archives and the performing arts; and finally, proposes a definition of *puppetry archives* as essential devices for the preservation and re-signification of this artistic practice.

**Keywords:** puppetry archives, intangible cultural heritage, personal fonds, archive, performing arts records, resistance.

**How to cite:** Girotti, B. (2025) "*Archivos titiriteros en Argentina. Los fondos personales de artistas como formas de resistencia*", *Concept* 2(31), pp. 16-28. DOI: <https://doi.org/10.37130/86ev9b82>

## **Introducción**

En las últimas décadas, nuestra mirada sobre el archivo ha mutado: pasamos de entenderlo como un simple e inocuo repositorio de documentos, un lugar privilegiado para quienes intentamos investigar el pasado, a considerarlo un objeto de estudio en sí mismo, a revisar sus modos de funcionamiento y sospechar de sus lógicas de organización. Sin olvidar el lugar central del Archivo a la hora de resguardar el pasado (o una selección de este), me interesa reflexionar sobre el patrimonio documental vinculado al mundo de los títeres; patrimonio ineludible –claro está– si queremos reconstruir las huellas de esta práctica artística.

La aprobación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO en 2003, representa un hito en las reflexiones sobre las colecciones de títeres custodiadas en instituciones patrimoniales: compilaciones como *Actualité du patrimoine* (2007) dirigida por Simone Blazy, los trabajos reunidos en el número especial “Collections et collectionneurs” de la revista *Puck* (2012) y, situándonos en el plano latinoamericano, el dossier dedicado a la preservación y conservación en el teatro de formas animadas, la revista brasileña *Móin-Móin* (2023) son algunos ejemplos de esto.

La hipótesis que organiza estas reflexiones sostiene que, en el caso de Argentina, los fondos personales de títeres y titiriteros, lejos de ser meros conglomerados de documentos, constituyen formas de resistencia frente a las limitaciones y exclusiones de los Archivos institucionales. La conformación de estos fondos por parte de artistas de los títeres resulta un modo de inscribir su trayectoria en la historia y, de esta forma, una táctica para combatir las restricciones propias de las lógicas de archivación. Pero además, estos fondos resultan dispositivos fundamentales para la transmisión y la preservación del arte de los títeres. Al incluir objetos artísticos como títeres, cabezas, vestuarios y escenografías, junto a documentos escritos, fotográficos o audiovisuales, estos archivos ponen en discusión los límites de aquello que consideramos “documento”.

Estos fondos, a los que llamaré *archivos titiriteros*, su conformación y su impacto, serán indagados desde una perspectiva interdisciplinar articulando nociones de los estudios teatrales y de la disciplina archivística. Para ello analizaré en primer lugar, las estrategias desplegadas en las primeras historias del teatro de títeres en Argentina y las fuentes documentales utilizadas, luego examinaré los vínculos entre el archivo –en sus múltiples acepciones– y las artes escénicas, entre las que incluimos al teatro de títeres, para finalmente, delinear una definición de *archivos titiriteros*.

## **I. Las historias del teatro de títeres en Argentina: mitos y rumores**

En Argentina, la presencia del títere en el campo cultural local ha sido un tema pocas veces visitado por la historiografía. Si bien podemos tropezar con sus huellas en algunas historias del teatro argentino, estos rastros han resultado más bien escurridizos para los estudios académicos y tan solo accidentalmente nos encontramos con noticias sobre espectáculos, festivales, exposiciones o conferencias.

Las primeras décadas del siglo XX parecen ser un momento de gran crecimiento del teatro de títeres en nuestro país. Sin negar su existencia previa y revisando qué es lo que sucede en el terreno de la dramaturgia, Oscar Caamaño (1996) invita a pensar que por esos años “nacía” la primera generación de titiriteros (y, agregó, títeres), a la cual caracteriza como la generación “de los fundadores del moderno teatro de títeres en Argentina”: Javier Villafañe, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Fryda Schultz Caseneuve, María Luisa Madueño, Juan Enrique Acuña, son algunos de los nombres que menciona. Con esta periodización, Caamaño establece una distinción entre un teatro de títeres moderno y aquellas experiencias, de las cuales poco sabemos, que preceden a esta generación y a las cuales podríamos ubicar en el terreno de la “tradicición”.

Casualmente –o no– las y los artistas de esa primera generación no solo se dedicaron a la escritura de obras o al montaje de espectáculos, sino también intentaron construir los pilares teóricos de su profesión, particularmente a través de libros y conferencias sobre el arte de los títeres, su historia y su fabricación. Esta participación en la producción de pensamiento, nos permite incluir a estas titiriteras y titiriteros en lo que Jorge Dubatti denomina “artistas-investigadores” (2014): artistas que producen pensamiento a partir de su práctica creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general y de la docencia.

Así, guiados por diferentes objetivos y con diversos grados de profundización, publicaciones como *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, “El mundo de los títeres” (1944) de Javier Villafañe y *Títere: magia del teatro* (1963) de Mane Bernardo, entre otros, intentaron contribuir a la historia de los títeres en Argentina. Cada uno de estos trabajos ofreció un enfoque original, marcado por una concepción particular del títere y por el público al que pretendía dirigirse: algunos privilegiaron un “uso doméstico”, explicando cómo realizar títeres en los hogares; otros un “uso escolar”, considerando entre sus lineamientos diferentes saberes pedagógicos; y otros un “uso artístico”, dirigiéndose tanto a intelectuales y responsables de las políticas culturales como a posibles futuros artistas y brindando herramientas para la construcción y la puesta en escena. Pese a esta heterogeneidad, intentaron ofrecer un anclaje histórico al arte de los títeres recuperando experiencias de todas partes del mundo y trazando recorridos centenarios.

Estos textos desplegaron estrategias afines de cara a mostrar la presencia del títere en la vida cultural de distintos pueblos y civilizaciones a lo largo de los siglos. En sus páginas encontramos algunos episodios que se reiteran: desde la presencia de figuras animadas entre griegos y romanos, vínculos con la iglesia católica, referencias a “tradiciones orientales”, o un sin fin de intelectuales y artistas –William Shakespeare, Ben Jonson, Wolfgang Goethe, Heirich Von Kleist, Marurice Sand, entre otros–, que reflexionaron sobre el teatro de títeres. Tal como sentenciaba Bagalio: “continuar la lista de los admiradores y de lo que de él pensaron, sería demasiado extenso, ya que hombres de toda creencia política o religiosa, y de todas las épocas, alguna vez lo elogiaron” (1944, p. 145). Este listado incluía también a titiriteros famosos, entre los que se destacan dos figuras emblemáticas: de un lado, Miguel de Cervantes Saavedra a través del personaje de Maese Pedro<sup>1</sup>, y de otro, Federico García Lorca, cuyo nombre es presentado

1 La atención al personaje de Maese Pedro por parte de artistas argentinos tomó distintas formas, desde la utilización de su nombre en agrupaciones y retablos de títeres, como “El retablillo del Maese Pedro” (creado

en varias oportunidades como una suerte de padre fundador del teatro de títeres en Argentina a raíz de la función de despedida junto a Lola Membrives y artistas de su compañía.<sup>2</sup>

Encontramos en estos trabajos, además, constantes alusiones a personajes populares de distintos países europeos como Don Cristobita, Punch o Polichinela; todas estas haciendo hincapié en aquello que compartían como si fuesen ramas del mismo árbol genealógico. Este parentesco también implicó que se aludiera a estas tradiciones como si se tratara de una sola. Podríamos imaginar que esto responde al hecho de que sus investigaciones fueron fruto de la lectura de un corpus bibliográfico homogéneo, acotado y común<sup>3</sup>. Pero además, esta mirada al viejo continente puede ser entendida como forma de construir legitimidad en el campo cultural local y, de hecho, no fue una táctica exclusiva del mundo de los títeres.

Ahora bien, aunque han pasado varias décadas, pocas han sido las reflexiones respecto a las fuentes documentales disponibles para quienes deseen emprender el camino de contar alguna de las muchas historias títeres de nuestro país. Es posible encontrar más publicaciones<sup>4</sup>, pero ¿se han recuperado nombres y experiencias desconocidas hasta el momento? ¿Se han puesto a prueba las hipótesis que aquellos trabajos inaugurales proponían? ¿Se han profundizado nuestros saberes respecto de las técnicas, las estéticas, las ideas, los proyectos, los ensayos, etc.?

---

uno por Fernando Birri en Santa Fe y otro por Ernesto Arancibia en Buenos Aires), hasta la escritura de obras como *Los títeres de Maese Pedro*, de Frida Schultz Caseneuve o la adaptación de Schell *El Retablo de Maese Pedro*, incluida en *Títeres, sombras y marionetas*.

2 Nos referimos a la función de despedida de Federico García Lorca, que tuvo lugar en el hall del Teatro Avenida de la ciudad de Buenos Aires el 25 de marzo de 1934. Este episodio ha sido considerado como un “nuevo punto de partida” (Zayas de Lima, 1990) o un “punto de inflexión” (Caamaño, 1996) en la tradición títeresca local. De allí que haya sido reproducido en reiteradas ocasiones.

3 Los trabajos de Schell, Bagalio y Villafañe no incorporaron una sección de referencias, sino que dieron cuenta de la bibliografía y de las fuentes utilizadas de manera menos explícita mencionando algunos de estos títulos a lo largo del texto. Empero, es posible reconstruir el corpus consultado, en el cual se observan referencias mayoritariamente a estudios de origen francés como la obra de Charles Magnin *Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (1852).

4 Destacamos entre los trabajos de los últimos años *Historias del teatro de títeres en la Argentina*, de Lucía Di Mauro (2022), *Hilos, guantes e ilusiones*, de Flavio Daniel González (2023), y la investigación de *Aportes para la reconstrucción de la historia cultural en Tucumán a través del teatro de títeres* (1956-1984), de Fernanda Lamelas.



Archivo del Museo Argentino del Títere  
© Bettina Girotti, 2023

## II. Tras los rastros de lo efímero. Archivo, teatro (de títeres) y cultura material

Quizá, para intentar responder estos interrogantes sea necesario revisar qué herramientas metodológicas tenemos hoy a disposición si queremos construir las historias del títere en Argentina. Junto a Analía Brun Rodríguez y Liliana Pérez Recio comenzamos a reflexionar respecto de una posible agenda para la investigación teatral latinoamericana, situando, claro está, al títere en el centro de nuestras consideraciones. Esa agenda –insistíamos– debía tener una mirada crítica respecto de aquello que heredaba de agendas previas y, en ese sentido, revisar qué experiencias habían sido marginadas de los estudios teatrales y qué definiciones de teatro habían sustentado esas exclusiones (Brun Rodríguez, Girotti, Pérez Recio, 2025).

En esa oportunidad, al igual que ahora, proponíamos tener en consideración el rol que han tenido y tienen las y los artistas en la construcción de saberes, es decir, el lazo entre teoría y praxis. Del mismo modo, pregonábamos por la inclusión de una perspectiva feminista, capaz de echar luz sobre trayectorias artísticas invisibilizadas y de una perspectiva decolonial que reforzara la necesidad de producir saberes situados en y desde América Latina. Esta enumeración olvidaba –¿o quizá daba por sentado?– la necesidad de acceder a registros y documentos de archivo que pudieran dar testimonio de experiencias escénicas pasadas. En tanto su objeto de estudio está marcado por un carácter efímero, el campo de los estudios teatrales, y con ellos, esa zona de la disciplina que aborda el teatro de

túteres y de objetos, tiene en los archivos un aliado indiscutible: la evanescencia de estas prácticas hace que, una vez concluido el espectáculo, podamos acceder a este únicamente a través de las huellas que deja.

En las últimas décadas, la necesidad de estudiar el hecho escénico como acontecimiento considerando sus diversos planos ha ganado relevancia metodológica. Esto contrasta con el extendido predominio de un abordaje centrado en el texto dramático, sostenido durante mucho tiempo y con justo sentido: la palabra escrita era lo único que lograba trascender el tiempo, el aquí y ahora de la puesta en escena<sup>5</sup>.

Revisar los vínculos entre archivo y escena es ingresar en un laberinto. En primer lugar debemos tener presente que la misma noción de “archivo” enlaza tres acepciones: a) como un conjunto orgánico de documentos producidos y/o recibidos en el ejercicio de sus funciones por personas físicas o jurídicas, ya sean públicas o privadas; b) como una institución cultural donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden esos conjuntos orgánicos de documentos y c) como el espacio físico donde se conservan y consultan esos conjuntos orgánicos de documentos (Heredia Herrera, 2007). Para evitar confusiones, a lo largo de estas páginas hablaremos de “fondo” para las agrupaciones documentales orgánicas, “Archivo” (con mayúscula) para referirnos a la institución, “archivo” (con minúscula) para el espacio de almacenamiento. Debemos tener presente, además, que la archivística ha atravesado distintos paradigmas como consecuencia de cambios en la naturaleza de los documentos, las instituciones productoras, los sistemas de gestión y las expectativas sociales sobre la memoria y la preservación del conocimiento (Cook, 1997).

Ya en el terreno de la escena, tal como plantea Gabriela Macheret, la misma conjunción entre la evanescencia de las experiencias escénicas y la acción de archivar (en el sentido de generar documentos) puede resultar tensa, ya que, de un lado, el archivo está vinculado al registro, a la fijación y a la voluntad de conservar y, del otro, el teatro, es un acontecimiento único e irreplicable, una experiencia fugaz. Resuena aquí la distinción entre “archivo” y “repertorio” que propone Diana Taylor (2015) en su análisis de la memoria cultural performática en América Latina: el primero comprende aquellos materiales tangibles (documentación escrita, fotográfica, etc.) que fijan la memoria de forma estable, y el segundo refiere a las formas efímeras (prácticas corporales, orales y vivenciales) de transmisión del conocimiento.

---

5 A esto se agrega que quienes estudiaban teatro lo hacían desde una perspectiva literaria, tomando únicamente en consideración el texto dramático. De allí que la obra dramática también tuviera una centralidad absoluta para la investigación, al punto hacer equivaler la letra escrita al hecho escénico (Girotti y Brownell, 2023).

Ahora bien, la articulación entre el archivo –entendido como agrupación orgánica de documentos, pero también como institución– y el teatro de títeres agrega una nueva arista: el títere en particular, y el objeto escénico en general, *existe materialmente* más allá del momento de la puesta en escena, antes de que esta comience y luego de que esta termine. Podríamos decir que tiene una existencia “pre” y “post” teatral (esta última, muchas veces puede ser más extensa que la de sus creadoras y creadores). Si, al igual que otras artes vivas, solo podemos acceder a una puesta en escena pasada a través de sus rastros, en el caso del teatro de títeres y objetos, sus “protagonistas” pueden ser entendidos como parte de esos rastros.

Podríamos entonces hablar, tomando a David Lowenthal (1975), de un “pasado tangible”, esto es, objetos –en un amplio sentido de la palabra– que transforman el pasado en presente, dándole una existencia física a la historia a través de su evocación. Debemos tener presente que el títere y los objetos escénicos (entre los cuales también consideramos al vestuario y la escenografía, por ejemplo) son parte de nuestra cultura material, es decir, del conjunto de elementos físicos utilizados por nuestras sociedades y a los cuales les damos significado.

Es desde esta perspectiva que entiendo que la fabricación y los usos del títere y los objetos escénicos nos hablan de la sociedad y el contexto en que fueron creados: son testimonio de las estéticas vigentes, de las técnicas de manipulación preferidas por cada artista o colectivo, de los mecanismos y los movimientos que estos permiten, de los materiales utilizados en su fabricación o su reparación, entre otros. Esta capacidad testimonial nos invita a pensar en su vínculo con los documentos de archivo y con las instituciones encargadas de su resguardo. Si –junto a la archivística– caracterizamos al “documento de archivo” como toda información, independientemente de su soporte, producida, recibida y conservada por cualquier persona u organización, el títere podría ser incluido en esta definición. Esta cualidad ha sido ya resaltada por Shaday Larios (2018) a través de la noción de “teatro de objetos documental”. Esta forma de teatro utiliza objetos cotidianos como vehículo para reconstruir relatos personales y acontecimientos históricos haciendo foco sobre las huellas del pasado condensadas en los objetos y la capacidad que estos tienen para activar procesos de memoria y ofrecer una relectura crítica de la realidad. Sin embargo, pese a esta capacidad testimonial, los títeres pocas veces han sido considerados como documentos. Surge entonces una nueva pregunta ¿qué documentos del teatro de títeres resguarda un “Archivo” (es decir, una institución archivística)?



Digitalización de títeres de la colección del Museo Argentino del Títere  
© Bettina Girotti, 2023

### III. Archivos titiriteros en Argentina ¿una forma de resistencia?

Llegado este punto, es preciso pensar en las instituciones archivísticas y en las tradiciones que cada uno de los países ha construido. En el caso argentino debemos lidiar, en palabras de Roberto Pittaluga, con la supresión, emigración o privatización del archivo, uno de los fundamentos de la vida cultural de nuestro país. Pittaluga está poniendo sobre la mesa las políticas públicas y cómo estas han sido restrictivas respecto del acceso a los documentos que custodian los Archivos; restricciones que, en el mejor de los casos, atañen a los llamados instrumentos de descripción y que, en el peor, se sintetiza en la destrucción “de aquello que fue o pudo ser (temporalmente) archivado” (2007, p.7). Esto se vincula directa aunque no exclusivamente con el impacto del terrorismo de Estado en la destrucción de documentos de archivos y de memorias, y de qué modo esto ha condicionado nuestras relaciones con el pasado.

Volviendo a la polisemia del término “archivo”, este autor señala que no se trata simplemente de un espacio físico, sino de un lugar de memoria, autoridad y ley, íntimamente ligado a la democratización de la sociedad. Es decir, no es neutral, sino que su creación y gestión están influenciadas por conflictos sociales y políticos. La producción del Archivo es una práctica historiográfica que define lo que se recuerda y lo que se olvida. Así, aquella sospecha sobre la posibilidad (o la imposibilidad) de acceder a los documentos se intensifica al considerar que los Archivos son selectivos, que tienen sus propios mecanismos de exclusión.

Frente a este panorama un tanto desolador, Pittaluga también pone sobre la mesa los esfuerzos para contrarrestar estas restricciones, a los cuales cataloga como “resistencias” que pueden ser tanto colectivas como individuales. Siguiendo esta premisa, me interesa plantear que esas resistencias, ya sean colectivas o individuales, adoptan modalidades vinculadas al archivo a través de la creación / producción de agrupaciones documentales orgánicas o fondos. A lo largo de nuestras vidas, acumulamos registros de nuestras actividades cotidianas y, con mayor o menor sistematicidad, nos tomamos el trabajo de ordenarlos, organizarlos, guardarlos o descartarlos, es decir, transformarlos en documentos.

Los llamados fondos personales (o, también, archivos personales) reflejan las actividades de quien o quienes lo han creado, pero además reflejan huellas de su carácter y, tal como afirma Catherine Hobbs (2001), también registran puntos de vista personales, cómo visualizan y experimentan sus vidas. Es así, que la construcción de un archivo personal por parte de titiriteras y titiriteros constituye una táctica para combatir las restricciones de los Archivos y una forma de inscribir su trayectoria en la historia. Hablo de “táctica”, entendida en palabras de Michel De Certeau (1996), como un conjunto de prácticas cotidianas

que los sujetos utilizan para moverse dentro del orden establecido, apropiándose de las normas de una manera creativa. Se trata de formas de resistencia que no buscan enfrentarse directamente al poder, sino operar dentro de sus límites, aprovechando sus intersticios.

Si comenzamos recuperando a aquella primera generación de artistas y sus esfuerzos para contar y difundir la historia de los títeres en nuestro país, esto no fue accidental. Como dije, en esos esfuerzos es posible observar una práctica intelectual en la que la escritura y la teoría jugaron un papel clave para la transmisión y transformación de su oficio. Esa práctica intelectual, propongo pensar ahora, también se enlazó con la acción de archivar: aunque no sospecharan de las restricciones del Archivo, sí sospechaban que experiencias como las suyas no formaban parte del canon. Frente a esa sospecha, e intuyendo la potencia futura de los registros personales, artistas como Juan Enrique Acuña, Héctor Álvarez D'Abórmida, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Elba Fábregas y Javier Villafañe, por mencionar algunos nombres, también se ocuparon construir sus fondos personales, que hoy resultan fundamentales para la construcción de la historia de los títeres en Argentina. Tomando a Ana María Guasch, estamos ante una apuesta por la 'memoria colectiva', con lo que el archivo deviene "repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final" (Guasch, p. 303).

Estos archivos personales se componen de objetos diversos que reflejan las trayectorias de sus productoras y productores, y los modos en que concibieron y ejercieron su profesión. En líneas generales, pueden contener desde manuscritos, correspondencias, libretos, fotografías, grabaciones en distintos formatos, diseños de plantas escenográficas o bocetos de títeres, recortes de prensa de las actividades realizadas, anuncios de sus actuaciones y de programas de mano. Todos estos "tipos documentales" pueden presentarse, con mayor o menor frecuencia, en los fondos personales. Pero también encontramos objetos artísticos como títeres, cabezas, vestuarios, máscaras, escenografías y más. Incluir estos objetos entre los tipos documentales plantea una distancia respecto de las políticas de archivación de varias instituciones patrimoniales que los conciben como "objetos de uso". Propongo, entonces, pensar estos fondos personales como *archivos títereros*: patrimonio documental cuyo entramado se compone de documentos escritos, fotográficos, audiovisuales, entre otros soportes, pero también –y especialmente– de objetos artísticos como títeres, cabezas, vestuarios, máscaras, escenografías y más.

## *A modo de cierre*

El crecimiento del teatro de títeres en Argentina, en términos de práctica profesional, cantidad de espectáculos y calidad artística, da cuenta de su gran vitalidad en nuestro país. Sin embargo, la acotada producción teórica orientada a la historia del arte títerero pone de manifiesto que esta práctica es todavía un capítulo pendiente en la historia cultural argentina. Las reflexiones que aquí comparto, lejos de querer presentarse como absolutas, buscan participar en los debates sobre la historia de los títeres y cómo estas se construyen y pretenden colaborar en las discusiones respecto al patrimonio y en la elaboración de políticas de preservación y resguardo de aquellas experiencias.

A lo largo de este trabajo, he intentado ofrecer un panorama respecto de los documentos de los que disponemos para volver sobre las huellas de las prácticas títereras. En este escenario, la conformación de fondos personales por parte de artistas no solo permite reconstruir experiencias pasadas a través de los registros que sus protagonistas puedan haber guardado, sino también ampliar las nociones tradicionales de archivo y las políticas de preservación adoptadas por las instituciones patrimoniales.

Así, desde una perspectiva más amplia, que entrelaza estudios teatrales y la disciplina archivística, propongo la noción de *archivos títereros* para enfatizar que la creación y resguardo de estos fondos personales constituye una forma de resistencia frente a las restricciones que envuelven a los Archivos institucionales. Nos encontramos frente a repositorios para el futuro, capaces de activar memorias, abrir preguntas y proyectar líneas de investigación aún por explorar.

### References:

1. Bagalio, A. S. (1944) *Teatro de títeres en la escuela*. Buenos Aires: Kapelusz.
2. Bernardo, M. (1963) *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.
3. Blazy, S. (dir.) (2007) *Actualité du patrimoine: Carnets de la marionnette / 5*. Paris: Ed. l'Entretemps.
4. Brun Rodríguez, A., Girotti, B., y Pérez Recio, L. (2025) 'Tíiiiiteres, Tíiiiiteres! Excéntricos actos de resistencia para un campo de estudios desde América Latina' en Dansilio, F. y Remedi, G. (coords.) *Hacer/pensar teatro desde el Sur. Pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, pp. 99-111.
5. Caamaño, O. H. (1996) 'Dramaturgia para títeres en la Argentina', *Tablas* (50).
6. Cook, T. (1997) 'What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift', *Archivaria* (43), pp. 17-63.
7. De Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Ed. Iberoamericana.
8. Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
9. Girotti, B. y Brownell, P. (2023) 'Tensiones productivas de un archivo teatral audiovisual: reflexiones a partir de una experiencia de gestión e investigación', *Estudios de Teoría Literaria. Artes, letras, humanidades*, 12 (27), pp. 61-72.

10. Guasch, A. M. (2011) *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
11. Heredia Herrera, A. (2007) *¿Qué es un archivo?*. Gijón: Ediciones Trea.
12. Hobbs, C. (2001) 'The Character of Personal Archives Reflections on the Value of Records of Individuals', *Archivaria* (52), pp. 126-135.
13. Larios, S. (2018) *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato.
14. Lowenthal, D. (1975) 'Past Time, Present Place: Landscape and Memory' *Geographical Review*, 65 (1), pp. 1-36.
15. Macheret, G (2018) 'El archivo y las artes evanescentes' en Vigna, D y Arán, P. O. (comps.) *Archivos, artes y medios digitales: teoría y práctica*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, pp. 119-144.
16. Pittaluga, R. (2007) 'Democratización del archivo y escritura de la historia' en *I Encuentro Regional Archivos y Derechos Humanos, "Archivos y derechos humanos: actualidad y perspectivas"*. Buenos Aires: Memoria Abierta.
17. Schell, M. del C. (1941) *Manual de Juguetería*, Buenos Aires: Ferrari Hnos.
18. Schell, M. del C. (1947) *Títeres, sombras y marionetas*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.
19. Taylor, D. (2015) *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
20. Villafañe, J. (1944) 'El mundo de los títeres', *Cuadernos de Cultura Teatral* (20).
21. Zayas de Lima, P. (1990) *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna.

**Bettina Girotti** holds a bachelor's degree and a teaching degree in Arts from the Faculty of Philosophy and Letters of the Universidad de Buenos Aires/University of Buenos Aires and a PhD in History and Theory of the Arts from the same university. She is a postdoctoral fellow of the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET). She teaches in the UBA XXI Program and in the Faculty of Philosophy and Letters, where she also coordinates the Teatro de Títeres del Instituto de Artes del Espectáculo/Puppet Theatre area of the Institute of Performing Arts. She currently directs the research project "Preserving the Puppetry Heritage. Cataloguing and Digitizing Artists' Personal Archives," with support from the Metropolitan Fund for the Arts and Sciences, and participates in the project "The Wealth of the Argentine Puppet Museum," focused on cataloguing the institution's collection. She is a member of the jury for the Teatro del Mundo Awards and the Javier Villafañe National Puppetry Award. He has participated in conferences and published works on puppet theatre and objects, and has compiled *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (2015, Eudeba), *Teatro Independiente: historia y actualidad* (Ediciones del CCC, 2017), and *Teatro independiente: Grupos, espacios, prácticas* (Argus-a, 2024).