

Enrique Cerda Gutiérrez

Los títeres en la sala de clases



2018

PREFACIO

Durante muchos años, el trabajo con títeres ha experimentado una suerte de marginalidad en la educación y cultura del país. Una educación moderna tendría que asignarle un papel muy importante en la formación de hábitos escolares, en consolidar interacciones grupales, en campañas sanitarias y sociales, en conseguir conductas de compromiso activas y participativas, para ayudar a que el educando se incorpore eficientemente a la comunidad.

Larga sería la enumeración de usos y finalidades del teatro de títeres en la época actual, pero es incuestionable que a la recreación capaz de provocar se une, desde un punto de vista educativo, una función eminentemente creadora y formativa.

Este libro ha sido escrito por Enrique Cerda, profesor de Biología y C. Naturales, graduado del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Es coautor de los libros Teatro de Guiñol (Ministerio de Educación de Venezuela), Teatro de Títeres (Editorial Universitaria), y el teatro de Títeres en la Educación (Editorial Andrés Bello). Ha sido participante y organizador de festivales de muñecos.

El siguiente texto está disponible bajo la licencia *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International*. El uso y adaptación está permitido, pero no el uso comercial.



INDICE

<i>Introducción</i>	4
Capítulo I Títere educativo	6
Capítulo II Confección de muñecos 1.-Títeres planos de varilla 2.-Títeres de manopla 3.-Títeres de plato 4.-Títeres digitales 5.-Títeres de esponja 6.-Títeres de tela o calcetín 7.-Títeres de guante	11
Capítulo III Teatro de sombras	24
Capítulo IV Escenario de los títeres	29
Capítulo V Títeres en acción 1.-Manipulación de los títeres 2.-Voces titiritescas A) ejercicios de respiración B) ejercicios de pronunciación	34
Capítulo VI Dramaturgia titiritesca	39
Capítulo VII Montaje de una obra de títeres	46
Capítulo VIII El títere como técnica audiovisual	54
Capítulo IX Títeres en los jardines infantiles	59

Capítulo X	63
El teatro de títeres en la escuela básica	
1.- Matemática titiritesca	
2.-Títeres para las ciencias	
3.-Los títeres y el lenguaje	
4.-Muñecos historiadores	
5.-Educación estética y teatro de títeres	
6.-Los títeres en la ecología	
Capítulo XI	77
Guía de aprendizaje titiritesco	
Capítulo XII	82
Taller de títeres	
Capítulo XIII	85
Experiencias educativas titiritescas	
1.- Títeres en una escuela rural	
2.-Los títeres en la Pedagogía Curativa	
Capítulo XIV	88
Escuela de títere educativo	
Capítulo XV	91
Evaluación del trabajo titiritesco	
1.-Listas de cotejo o comprobación	
2.-Escala tipo Likert	
Capítulo XVI	96
Breve historia del títere chileno	
Fuentes de consulta	116

INTRODUCCIÓN

Desde diversas propuestas, las políticas educativas son concebidas como un proceso permanente de enriquecimiento de los conocimientos, de la capacidad técnica, pero también como una estructuración privilegiada de la persona y de las relaciones entre individuos, entre grupos y entre naciones. La idea fundacional es la esperanza de un mundo mejor, capaz de respetar los derechos del hombre y la mujer, practicar el entendimiento mutuo y hacer del progreso del conocimiento un instrumento de promoción del género humano, no de la discriminación.

El desafío al enfrentar la educación del nuevo milenio podemos sintetizarlo con la pregunta formulada por la *Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI* ¿cómo aprender a vivir juntos en la aldea planetaria si no podemos vivir en las comunidades a las que pertenecemos por naturaleza: la nación, la religión, la ciudad, el pueblo, la vecindad?

Necesariamente la aceptación del desafío planteado obliga a sustentar propuestas educativas con ejes orientadores distintos – *aprender a conocer, aprender a ser, aprender a hacer y aprender a vivir juntos* – que guíen a las sociedades por el camino de explotar las potencialidades de cada persona, aún aquellos talentos más escondidos. Los perfiles de formación dan cuenta de potenciar en equilibrio las diferentes dimensiones: conocimientos, actitudes, valores y habilidades.

El modelo educativo tradicional cambia en dos aspectos fundamentales: de un proceso centrado en la enseñanza, pasa a centrarse en el aprendizaje y el desarrollo de manera estructurada y sistemática de habilidades, actitudes y valores. Estos cambios no suceden de manera secuencial sino paralela e integrada, ya que se requiere el logro de uno para el logro del otro. Es un rediseño del proceso de enseñanza y aprendizaje. El quehacer del docente deberá tener una aproximación circular, dirigida al proceso de aprendizaje de conocimientos con alta exigencia y, al mismo tiempo, al desarrollo de habilidades, actitudes y valores, al logro de un alto nivel cognitivo y al buen desarrollo personal.

La reflexión pedagógica se ha aplicado a profundizar más en los aspectos racionales que en los emocionales, sin embargo, aceptar los requerimientos de cambio planteados implica reconocer la relación y dependencia mutua entre las dimensiones racionales y emocionales en la educación y formación de niños y jóvenes. La reforma educativa nos propone ciertas metas y, al mismo tiempo, nuevas formas pedagógicas para abordar el proceso educativo.

Las maneras de enfrentar este proceso educativo son fundamentales, pues inciden tanto en la cantidad y calidad de aprendizajes de los contenidos formales, como en el desarrollo de la personalidad, los intereses y afectos. Los alumnos y alumnas deben tener actividades didácticas que les permitan conversar, expresarse a través de distintos medios (oral, gráfico, corporal), explorar e indagar, experimentar, inventar motivos que estimulen el comentario en relación a sus observaciones, cuenten lo que saben, intercambien opiniones y formulen preguntas acerca de lo que desean saber, planteen situaciones que les

permitan interrogarse e interrogar los procesos que viven, utilizar diversas fuentes de información, estimular la sensibilidad y el goce estético, equilibrar las actividades que hagan sentirse al niño como persona única e integrante de un contexto social que le permita establecer relaciones con otras personas.

Es en esta búsqueda de medios y de recursos donde redescubrimos el teatro de títeres, siendo ésta una manifestación ligada a la cultura popular y clásica. Esta forma de expresión es una manera visual de narración que presenta conflictos y soluciones, es acción dramática porque el muñeco tiene que actuar y debe dejar de ser dramática para convertirse en personaje. Se asiste a una metamorfosis de muñeco – actor a personaje que hace posible la comunicación con los otros, un circuito que va del texto al niño actor – títere, al personaje, al espectador o de la imaginación y emoción del niño titiritero a las otras personas.

El teatro de títeres es un espectáculo visual, por lo tanto, debe oírse y verse bien, hay esfuerzos y logros de los niños para dar con la voz apropiada al personaje. Ellos seleccionan voces, distribuyen el reparto, imitan, desfiguran e inventan voces de acuerdo a los personajes elegidos, exploran tonalidades según el carácter y las intenciones del relato. La imaginación vuela para dar forma plástica a los actores – personajes y se ensayan formas, texturas y colores.

Un proyecto escolar para la representación de una obra de títeres permite planificar sistemáticamente y contextualizar en actividades significativas los contenidos en los distintos sectores de aprendizaje. La decisión de representar una obra de títeres implica que un conjunto de voluntades se ha dispuesto a trabajar en equipo. Primero, buscar en la biblioteca las obras, leerlas, seleccionar las que más gustan al grupo, adaptarlas, decidir cómo construir los personajes, hacer un escenario y hacer posible su realización.

Quizás por sobre todo, el teatro de títeres está más cerca de hacer realidad el que aprender puede ser jugar. Los niños y niñas, jugando aprenden a vivir porque esta forma de hacer teatro es, a la vez, un juego que le permite una investigación del entorno social y natural.

Este recurso ayuda a experimentar y reconocer en el aula un ámbito que hay que descubrir como un lugar de actividad, de avance y de relación, de desarrollo en equilibrio, un lugar donde se pueda alcanzar la felicidad.

“Cuando eres pequeño y comienzas a ir a la escuela tienes mucha impresión. Pero cuando te acostumbras y te gusta, entonces estás tan contento de ir a la escuela, que juegas, cantas, dibujas y empiezas a aprender cosas. Las maestras te cuidan, entonces eres feliz todo el día” (texto de un niño de 8 años que recuerda sus primeros días en la escuela).

Marianela Villablanca B.*

Profesora de Biología y Ciencias, Integrante equipo de textos MECE.
Básica rural.
Académica Universidad Católica Temuco

Capítulo I

TITERE EDUCATIVO

La inquietud natural del profesor por mejorar su trabajo, requiere periódicamente de una comunicación en torno a ideas e informaciones que ayuden a valorizar y promover de mejor manera su quehacer educativo. Nada más importante en el ámbito escolar que las motivaciones capaces de incentivar todo el aprendizaje que se vincule con la escuela.

Al hacer referencia al teatro de títeres como un medio educativo, estamos insertando una expresión artística y comunicacional en el contexto de las actividades que se desarrollan en la escuela, con la aspiración de ayudar a resolver problemas educativos. El utilizar el arte como un recurso para enseñar o adquirir conocimientos, lograr nuevas conductas, formar hábitos y desarrollar habilidades, es darle una funcionalidad que nos acerque más a la propia naturaleza infantil, con su universo amplio y sin límites y su forma particular de apreciar las cosas que le rodean.

Dentro de la educación, especialmente preescolar y básica, las actividades propias del teatro de títeres han tenido más importancia como experiencia manual que como espectáculo. Ha sido incorporado mayormente a las actividades propias de los trabajos manuales porque la construcción y manejo de los muñecos ofrece posibilidades para el desarrollo de la creatividad y la coordinación psicomotora.

En la utilización del teatro de títeres –desde la fabricación de los muñecos hasta la escenificación de pequeñas obras –se da en los niños un proceso creador en el cual converge todo un sistema de valores e intereses. Ello supone afirmar su personalidad, enriquecer sus funciones cognitivas, dinamizar su potencial individual y colectivo, favorecer el desarrollo de la originalidad, de la apreciación por lo nuevo, la curiosidad y, en fin, de todo aquello que contribuya a enriquecer lo más valioso del ser humano.

Al profesor le corresponde la misión de fundamentar el trabajo titiritesco - ya sea aprovechando la experiencia de otros maestros o accediendo a una literatura que detalle la acción de los títeres en la escuela – con el objeto de elaborar una propuesta que facilite su aplicación en el programa escolar.

¿Qué se pretende al usar los títeres en la escuela? En líneas generales, este recurso didáctico representa una actividad dinámica e integradora que facilita que el niño reúna varios elementos de su experiencia, a objeto de darles una connotación valórica diferente. Ello le exigirá determinadas formas de conducta de acuerdo a cómo piensa, siente y observa. Esto quiere decir que los niños, cuando trabajen con títeres serán capaces de descubrir y obtener respuestas, es decir, podrán realizar aprendizaje.

A través de la escenificación de obras y el proceso creador titiritesco, los títeres pueden mostrar y hablar de la belleza, la verdad, la honradez y la amistad, valores que los maestros desean que los niños comprendan e incorporen a su desarrollo personal. Estos y

otros valores representan criterios indicadores de lo deseable e incluyen formas de comportamiento, técnicas, pensamientos e ideas, es decir, todo aquello que debiera integrarse al proceso natural que vive el niño. En el trabajo educativo, el propósito básico es que los alumnos puedan internalizar valores que los ayuden en todos sus aspectos de desarrollo.

Sainz Pardo en su libro “Manual del Teatro de Títeres” resume sobre el uso pedagógico de los títeres “lo encajamos dentro de los medios audiovisuales de la educación, a través de los cuales se puede enseñar. Los títeres necesitarán de la escultura para darle forma; de la pintura para el colorido variado y atrayente de los decorados y muñecos; de la mecánica y de la técnica para la construcción del retablo y el complicado aparato escénico; del arte para moverlos y perfeccionarlos; de la literatura para escribir sus obras, de la gramática para su dicción, declamación o expresión correcta; de la música para deleitar; de la estética para armonizar la forma del conjunto, en fin, del humor, la poesía y, sobre todo, de la pedagogía y la psicología.”

Definitivamente el teatro de títeres ¿es un arte?, ¿un juego dramático?, ¿una técnica grupal?, ¿una técnica proyectiva?

Si bien representa todo lo anterior, en general, la utilización de muñecos constituye una forma alternativa de trabajo, complementaria a la labor del profesor. Toda la dinámica de esta técnica está ligada a conductas aprendidas, motivaciones, desarrollo de actividades, formación de hábitos, interacciones grupales y evaluaciones formativas. Esto significa que el teatro de títeres, ya sea como recurso, técnica o procedimiento, no debe enseñar materias. Al mismo tiempo, por la novedad y el impacto dramático que provoca, debe aplicarse en el trabajo escolar solamente de manera intermitente, es decir, cada cierto tiempo y sin exagerar su empleo en la sala de clases.

El hecho que los títeres se muestren como una *actividad artística*, implica la relación que tiene con el desarrollo de una expresión estética. El arte, siendo una actividad esencial en la vida humana, es un indicador de la evolución individual y social de las personas, ya que el estímulo artístico es capaz de provocar gran cantidad de motivaciones. Un buen títere educativo está muy ligado a una buena enseñanza estética, ya que mediante ella se pueden crear modelos, dibujos, trabajos manuales, literarios, actividades rítmicas, dramatizaciones, etc. Todas estas formas de expresión significan un efectivo factor de conocimiento de la realidad y una manera creativa de lograr una mejor adaptación al medio.

Al considerar el teatro de títeres como una *experiencia dramatizada*, estamos indicando su calidad de recurso individual y su relación con el proceso de comunicación. Al ser una técnica sustitutiva de la realidad, puede seleccionar previamente aquellos elementos más importantes para el público espectador infantil. La síntesis visual que se logra con la acción títeresca permite simplificar complejas situaciones de enseñanza-aprendizaje, con un mínimo de lenguaje y un máximo de acción pantomímica. El teatro de títeres, como una modalidad del arte dramático, es una buena oportunidad para el desarrollo de la expresión oral y, por lo tanto, de la comunicación. Dotar al niño de un medio de comunicación rico y preciso, claro y exacto, es una de las tareas principales del jardín infantil y la escuela.

Algunos especialistas ubican al teatro de títeres dentro del complejo mundo de los medios audiovisuales, y aún de la tecnología educativa. El teatro de muñecos, al convertir la imagen y la palabra en sus herramientas de expresión y comunicación, se ha incorporado al universo audiovisual, con desventajas en relación a la TV, cine o video, pero más flexible, dúctil, directo y dinámico que estos medios.

Quizás por su capacidad evocadora y su potencial para explicar y decir las cosas con un mínimo de elementos, los muñecos hayan sido auténticos promotores en campañas de alfabetización. Al mismo tiempo, por su gran fuerza emotiva han sido utilizados por los terapeutas y docentes en las escuelas especiales. Los psicólogos han encontrado en los muñecos un medio de gran factura en sus actividades de diagnóstico e incluso en el tratamiento de diversas enfermedades mentales tanto en niños como en adultos.



Figura 1. El ideal pedagógico es que los niños manejen los títeres que ellos mismos confeccionan. La experiencia creadora que significa construir un muñeco, asegura una mayor identificación con el personaje que representa.

El títere educativo se estima como una *técnica grupal*, lo que es obvio porque siempre el trabajo con títeres requiere presentarse frente a un grupo determinado. Estos grupos, sin embargo, deben mostrar características psicobiológicas más o menos parecidas y conductas derivadas de la integración de los componentes del grupo. Además, cualquier presentación con títeres requiere de un elenco formado por varias personas que han adoptado propósitos comunes. Como una técnica grupal es un nexo entre el grupo y las metas que se plantea, se favorecen de esa manera diversas motivaciones, con la necesidad de enfatizar roles, plantear problemas y buscar soluciones que satisfagan requerimientos en el plano individual y colectivo. Todo ello facilita enormemente una comunicación que ayude a traspasar ciertos elementos educativos que coincidan con el aprendizaje. Como el teatro de títeres es una actividad de grupo, el niño deberá someterse a ciertas normas colectivas (tipo de muñeco a utilizar, caracterización de personajes, tamaño de la cabeza).

Uno de los aspectos más importantes para que el trabajo con títeres sea efectivo, es la caracterización que se haga del desarrollo psicobiológico en que se encuentra el niño porque ello condiciona la temática titiritesca y la forma de presentar las obras. Cada una de sus instancias de desarrollo muestra una determinada estructura intelectual, indicadora de lo que esa persona puede o no hacer. Esto debe ser conocido por el profesor porque justifica la necesidad de que intervenga adecuadamente en el momento oportuno. De este desarrollo se desprenden numerosas variables que influirán en la actitud de los alumnos respecto a los muñecos. Consignemos, por ejemplo, el estilo cognoscitivo del estudiante, la habilidad en la comunicación, ritmo de aprendizaje, riqueza del lenguaje, etc. Todo ello exigirá del titiritero revisar su trabajo antes de presentarlo a los niños para seleccionar aquellos elementos que se ajusten a su nivel de desarrollo, como también a la metodología empleada por el profesor.

Es frecuente que una presentación con títeres se haga frente a un público muy heterogéneo, desde adultos a niños muy pequeños. En estas condiciones, es difícil que los elementos seleccionados sean igualmente beneficiosos porque se trata de niveles psicobiológicos diferentes. La acción educativa de los títeres es más certera si el público espectador lo conforma un grupo homogéneo. De esa manera, las experiencias de aprendizaje que se desarrollan en un escenario serán más directas y efectivas al no existir interferencias en la comunicación con el grupo elegido.

Uno de los problemas más serios del teatro de títeres se refiere a la naturaleza de su repertorio. Una dramaturgia titiritesca está muy ligada a los objetivos del teatro de muñecos y a una herencia cultural que nos proporciona la temática que será representada. Ésta tiene que ser extraída de la vida cotidiana y de las experiencias de los niños, cuidando exponerlas y desarrollarlas de acuerdo al proceso en que vive. En general, son escasas las obras escritas para niños, a pesar de la abundancia de temas y motivos relacionados con la infancia. Esta situación puede convertirse en un verdadero aliciente para que quien trabaje con títeres intente elaborar sus propias obras a partir de las necesidades que tengan los educandos. Se requiere mucha madurez para que el niño comprenda los aspectos relacionados con las nociones de espacio, tiempo y acción en una obra literaria o dramática.

La elaboración de una obra de títeres, sin embargo, puede ser camino para introducirlo en los secretos de una estructura dramática.

El teatro de títeres es un verdadero *juego dramático* ya que es una actividad que puede darse espontáneamente. Como es capaz de representar situaciones o personificar seres animados u objetos, su juego es de naturaleza dramática. Desde ese punto de vista, es un verdadero método de aprendizaje porque contribuye a que el niño se conozca a sí mismo, a los demás, asumiendo mayor grado de poder y participación a medida que se incorpore a la realidad de un medio que todavía desconoce. La fuerza dramática de los títeres es capaz de lograr una mayor sensibilización hacia cualquier tema que se presente, provocando en el público mayor cantidad de opiniones, críticas y comentarios.

Al teatro de títeres se le considera una *técnica de proyección* porque mediante los muñecos una persona es capaz de expresar su propio esquema de vida, temores y actitudes, es decir, diversos aspectos de su personalidad. Por medio de una situación imaginaria planteada por los títeres, el niño está en condiciones de revelar algo de sí mismo. A través de actitudes de agresión o de amor, se manifiestan problemas emocionales que se dramatizan mediante besos, peleas o regalos. Esta proyección emocional es posible que se muestre sin inhibiciones porque el niño sabe que los títeres constituyen un juego de artificio que permite ir más allá de límites biológicos, evitando temores o sentimientos de culpabilidad.

Los muñecos constituyen uno de los medios más efectivos para desarrollar la autoconfianza en los niños. El muñeco no sólo representa una ocasión para hablar, sino que, además es un medio para expresarse. El niño tímido puede manifestar por la boca del títere lo que quería decir en la vida real y no se atreve a hacerlo ayudando, de esta manera, a desarrollar una personalidad sana. El campo de ideas y emociones es casi ilimitado en una obra de títeres, en la cual los niños se sienten inclinados a dar rienda a su imaginación y fantasía.

Los títeres han podido llegar a comunidades aisladas y culturalmente atrasadas, participando en acciones sanitarias, productivas o escolares, siempre en el contexto que señala la educación fundamental. “Allí donde han fracasado otros métodos educativos, han triunfado los títeres por su poder de comunicación con el pueblo “, escribía hace algunos años un técnico de la UNESCO, al comentar las valiosas experiencias de este organismo en el campo de la educación de adultos y la alfabetización.

Son muchos los aspectos que pueden ligar al teatro de títeres con el trabajo escolar, lo importante es su contribución a conseguir aprendizajes significativos y funcionales para que su acción sea cada vez más útil en el trabajo cotidiano del profesor.

Capítulo II

CONFECCION DE MUÑECOS

Los títeres que debemos utilizar en la escuela tienen que ser sencillos en su expresión estética, funcionales en su manejo y fáciles de confeccionar. Las exigencias que se presentan al practicar determinadas técnicas, deben concordar con las habilidades y destrezas que muestran los niños. Esto obliga a que los procedimientos empleados en la construcción tengan que adecuarse a niveles psicobiológicos bien definidos, de lo contrario podemos crear problemas técnicos difíciles de superar.

Aunque en la actualidad se siguen practicando técnicas muy antiguas, es difícil trazar una división entre lo moderno y tradicional. El teatro de muñecos tiene cierta similitud con el folklore porque sus formas y estilos más característicos son resultado de un proceso largo de desarrollo. Es más conveniente jerarquizar las principales formas de construcción atendiendo a un criterio pedagógico.

1.-Títeres planos de varillas

Dibujamos primero la figura en cartulina o cartón y luego la pintamos o cubrimos con papeles de colores, cuidando de hacerlo en planos contrastantes para destacar los elementos de mayor expresión (ojos, nariz, boca). Conviene hacer este diseño reversible para ubicar una varilla entre esos dos planos y fijarlos con pegamento, hilo o corchetes.



Figura 2. Los títeres planos de varilla se construyen de diversos materiales. Es un muñeco de fácil manejo y que gusta mucho a los niños.

Si bien el tamaño de los muñecos dependerá de las funciones del escenario, conviene para las cabezas una altura de 15 a 20 cm. de altura. Si le agregamos cuerpo hay que duplicar el tamaño. El largo de la varilla será de unos 50 cm. para facilitar el movimiento desde abajo sin que se vea la mano del titiritero.

Con esta misma técnica se construyen figuras aladas como pájaros, insectos, personajes fantásticos, y otras, reemplazando la varilla de madera por alambre de acero flexible y resistente. El movimiento de este alambre debe permitir que el títere se desplace por el aire para llegar a cualquier punto del escenario.

2.-Títeres de manopla

Este muñeco cubre toda la mano del titiritero. Se confecciona con una bolsa de papel, pegando un pedazo de cartulina al exterior del fondo de la bolsa. Pintada y adornada tenemos construida la cabeza.

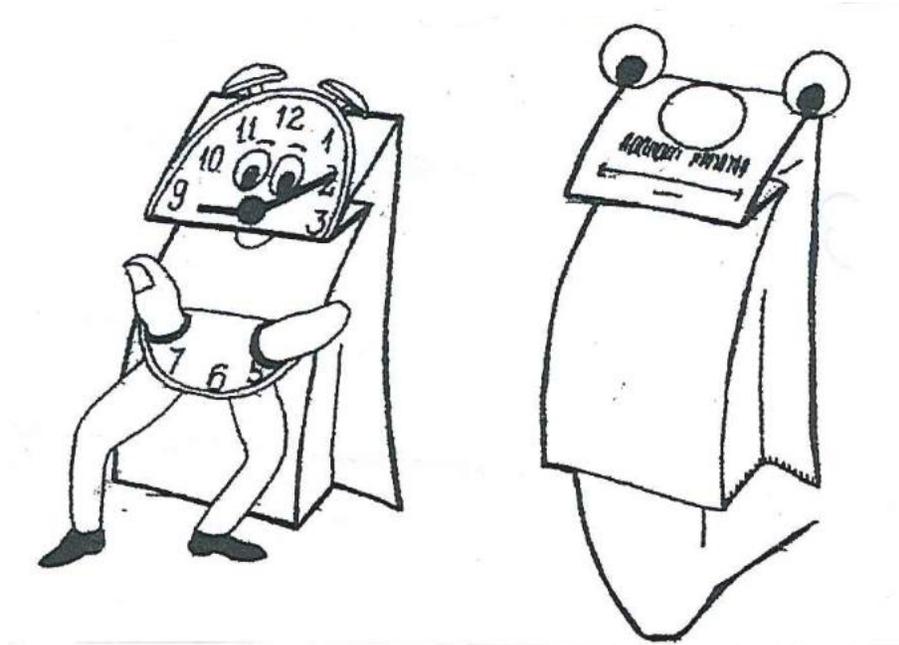


Figura 3. Construir títeres con bolsas de papel, es una técnica muy rápida y económica. Si bien se favorece el trabajo creador del niño, son de poca duración.

En el dobléz que se aprecia al levantar la cabeza se adhiere un pedazo de cartulina que va a representar la boca. Metiendo la mano a la bolsa, dejando cuatro dedos en la parte superior de la cabeza y el pulgar debajo de la mandíbula, se articula la cabeza y se acciona la boca cuando se cierra o abre la mano.

Una variante del diseño anterior consiste en cortar una figura de cuerpo completo en cartulina o cartón y pegarla a lo largo de la bolsa. La cabeza debe extenderse hasta cerca de la mitad superior de ella, coincidiendo el pliegue con la boca.

También podemos considerar como títeres de manopla a los muñecos que se construyen con cajas de cartón. Para su confección se necesitan cajas con el volumen apropiado, una que represente al cuerpo y otra a la cabeza. La primera debe ajustarse al tamaño del brazo, recortándola si excede el nivel del codo. Para la cabeza se emplea una cajita redonda que se adhiere a una caja de fósforo la cual simulará el cuello. Esta última se introduce en un agujero rectangular que se hace en la parte superior de la caja grande y se fija con papel o tela. Luego se pinta la cabeza y el cuerpo, agregando texturas que simbolizen los ojos, pelos, nariz, y otros rasgos.

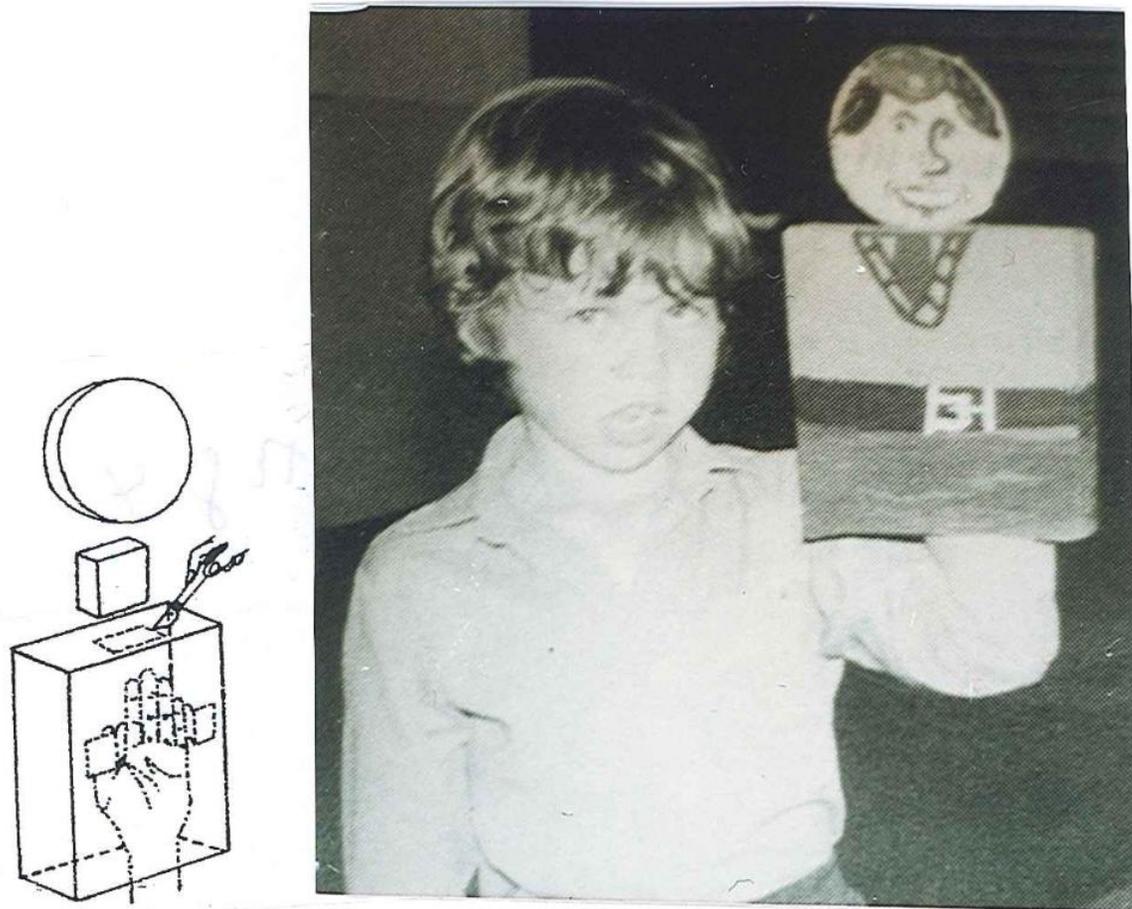


Figura 4 y 5. Las cajas de cartón son un buen material para construir muñecos. Seleccionando las más apropiadas, el muñeco es muy liviano y resistente. En la figura, un niño inglés maneja un títere terminado.

Para facilitar el movimiento del muñeco se pega una tira de cartón en la parte interna de la caja grande para introducir los dedos de la mano. La fijación de los dedos controlará los movimientos del muñeco.

El pintado final puede hacerse utilizando un color base para todo el muñeco o cubriendo todas las cajas con papel de color. Para las diferentes texturas se recurre a botones, lanas, corchos o cualquier accesorio disponible.

3.-Títeres de plato

Este tipo de muñecos es de fácil confección y resulta muy útil para trabajar con niños pequeños. Para su construcción se necesita un plato de regular tamaño, fijando una tira de cartón en su parte media posterior que permita introducir algunos dedos de la mano. Enseguida se construye una bolsa tubular de género que cubra la mano y el brazo, pegando su extremo a un anillo de cartón mediante hilo o pegamento para adherirlo a la parte posterior del plato.

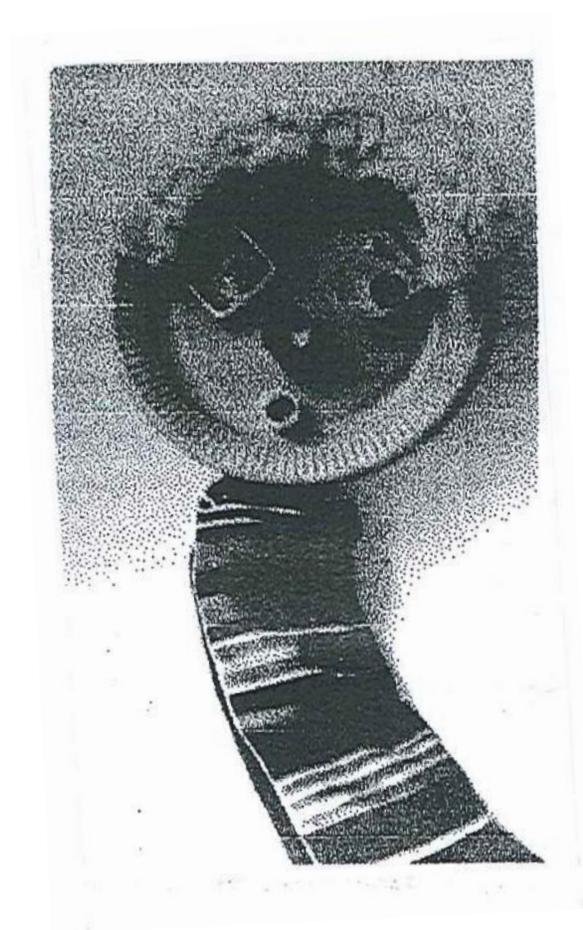


Figura 6. El títere de plato requiere de un plato de cartón y una funda para cubrir el brazo del animador. El control de los dedos se logra por la fijación de los dedos en la parte posterior de la cabeza.

En este tipo de muñecos es conveniente el empleo de texturas debido a que el simple pintado no neutraliza el efecto demasiado plano del plato. Con lana, tubitos, botones de diferente tamaño, pedazos de tela, podemos acentuar los distintos rasgos que queremos marcar.

Un sugerente elemento técnico consiste en hacerle al muñeco un brazo que se acciona con una varilla. Para ello se corta un pedazo de cordel delgado de unos 50 cm de largo que se forra con tela. Un extremo del cordel se cubre con una mano guante y se le adhiere una varilla o alambre. La otra punta se fija a la parte posterior del plato quedando tapada por la funda del brazo. Si se quiere habilitar el otro brazo, éste debe ser más rígido, de apoyo solamente, lo que se logra introduciendo un alambre a lo largo del cordel. Los extremos se habilitan al igual que el brazo anterior pero no se incluye la varilla.

4.-Títeres digitales

En este tipo de muñecos los dedos del manipulador pueden accionar toda la figura o solamente las extremidades inferiores. Se trata de títeres de pequeño tamaño, adecuados para presentarlos en retablillos pequeños o unipersonales y convenientes para el trabajo en los jardines infantiles.

Como su nombre lo indica, son una modalidad de muñecos que utilizan los dedos como cuerpo y se fabrican de tela, cartón, papel, cartón-piedra, etc. Su fabricación puede variar desde pintarse los dedos hasta elaborar complejos muñecos de tela, o cartón que requieren un mayor esfuerzo en su manejo.

Si queremos hacer un pato, por ejemplo, dibujamos su cuerpo en cartón y lo pintamos. Luego hacemos dos perforaciones para introducir el índice y el dedo medio que van a representar las extremidades del muñeco. El extremo de los dedos se cubre con un par de zapatos de cartulina que se adhieren a la yema mediante elástico, hilo o tela adhesiva. El manejo de la figura debe asegurar que el muñeco se mantenga siempre en posición vertical.

Otra variante de este títere consiste en recortar la figura completa, pintarla y pegarle por detrás un tubo hueco que servirá para introducir un dedo. El movimiento lateral podrá animar el muñeco a lo largo del escenario.

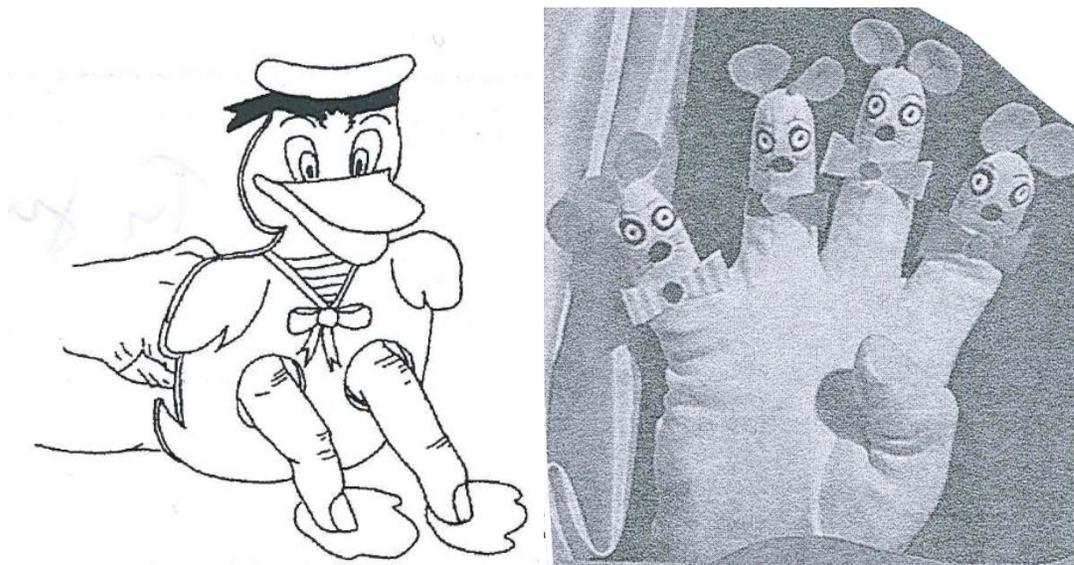


Figura 7 y 8. Los títeres digitales son de pequeño tamaño y se accionan con uno o más dedos. Deben presentarse solamente en un mini – retablillo para un público reducido.

Un títere digital también se confecciona con un guante viejo. En este caso, el pulgar y el dedo medio corresponderán a los brazos y el índice a la cabeza. Los dedos restantes se aprietan a la palma de la mano. Los otros dedos del guante se cortan o se meten hacia

adentro para que no se vean. La forma tubular de la cabeza puede pintarse o decorarse con un collar.

5.-Títeres de esponja

Con este material se puede construir un títere que exhiba una boca muy expresiva, capaz de abrirse y cerrarse con facilidad. Su confección necesita de algunas esponjas de baño o pedazos de espuma de unos 4 a 8 cm de espesor que se cortan en círculos o cuadrados, según la forma que se quiera dar al muñeco.

Al cortar el material para obtener la boca, debe reforzarse por detrás mediante una tira de género fijada con pegamento. Con la tijera se hacen dos ranuras en la parte trasera de la esponja, sobre y bajo la boca. Los dedos insertos en la ranura accionarán el muñeco.

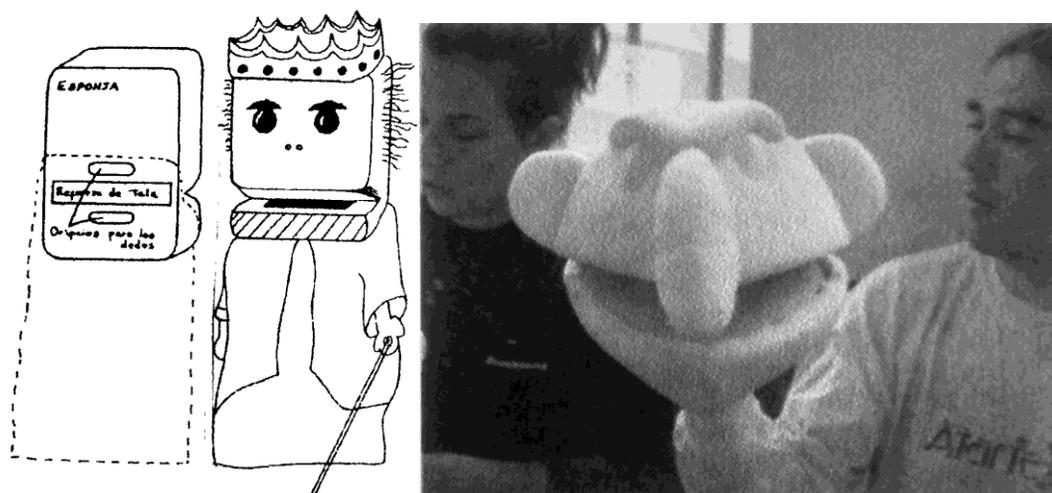


Figura 9. El títere de esponja presenta una boca móvil que se articula introduciendo los dedos en los orificios de la parte posterior de la cabeza. Utilizando un cordel, se diseñan las extremidades de este muñeco que se pueden accionar mediante varillas.

El cuerpo se representa mediante una estructura tubular que oculta la mano y el brazo. Los bordes del género de esta estructura tienen que adherirse a la parte superior del títere mediante pegamento o costura, tapando las ranuras. Si se desea agregar algunas texturas para ojos, boca o nariz, se cubre la esponja con una tela muy delgada para una mejor adherencia. Si queremos pintar directamente la esponja, debemos emplear pintura de género. Tal como se hizo con los títeres de plato, a este muñeco se le puede agregar también un brazo de cordel que se mueve con una varilla de madera o de alambre.

6.-Títeres de tela o calcetín

Se copia en un cartón el títere diseñado y se recorta. Enseguida el modelo se pone sobre una tela doblada y se marca el contorno. Se cortan los dos trozos de tela, aproximadamente a 1 cm sobre el contorno, procediendo a unirlos sobre costura. Se deja una abertura en la parte inferior con el diámetro suficiente para virar la tela y llenar la cavidad con lana o trapos.

Por la abertura se introduce un tubo de cartón que atraviese los dos tercios del muñeco y que se ajuste al grosor del dedo índice. Cuidando que el relleno sea bastante compacto, hay que pegar los bordes de la tela al tubo con hilo o pegamento. Convendría hacerlo, por lo menos, en dos o tres niveles diferentes para una mayor estabilidad.

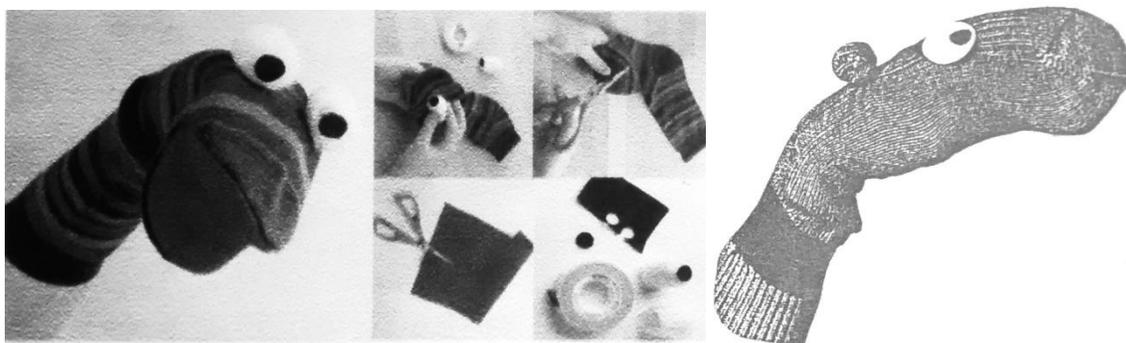


Figura 10. En los títeres de tela el relleno se hace con trapos y se le insertan varillas para las extremidades. El títere de calcetín también se le da cuerpo con lana u otro material. Se pueden agregar ojos para darles más textura.

Como se ha trabajado con tela y se ha diseñado la figura, no hay necesidad de confeccionar un traje. El tubo, sin embargo, debe forrarse con tela y servirá para mover el muñeco. En este títere su borde inferior coincide con el borde inferior de la boca del escenario.

También podemos usar un calcetín para confeccionar este títere, seleccionado previamente por su forma y colorido. Luego se le rellena con lana y trapos hasta conformar aproximadamente la superficie de una cara. Enseguida se introduce un tubo en la parte inferior para ubicar el dedo índice. Se recorta lo que sobra y se adhieren los bordes a la estructura tubular.

Una variante de la técnica anterior consiste en agregar al muñeco una boca movable. Para ello se recorta una tarjeta de cartón en forma de círculo, óvalo o rectángulo que se dobla en el centro para articularla. Posteriormente se pega a ambos lados de este cartón los bordes del calcetín hasta formar una especie de manga. Finalmente se rellena la parte superior e inferior del muñeco, dejando el espacio para introducir los dedos (cuatro arriba y uno abajo).

Para los muñecos de tela o calcetín, la decoración final puede hacerse con pintura de género o texturas como trozos de género, pedazos de caja de huevos, mitades de pelotas de ping-pong, botones, lanas, etc.

7.-Títeres de guante

Este muñeco es el más utilizado por los titiriteros y se le llama *guiñol*, *títere de funda*, *títere manual*, etc. Básicamente se confecciona con tiras de papel engrudadas y adheridas a una estructura con forma de pera (molde de arcilla, globo inflado, bolas de plumavit, etc.). La textura se asegura posteriormente con una pasta especial, procediendo a pintarlo y hacerle un traje para facilitar su manejo.

Conviene hacer, ante todo, un boceto del muñeco de frente y perfil que muestre aquellos rasgos que caractericen mejor al personaje de la obra que se va a montar. Lo mismo debe hacerse con aquellos modelos o arquetipos titiritescos que se utilizarán en las diversas presentaciones, por ejemplo, un viejo, un niño, animales, personajes fantásticos.

Si queremos modelar el títere utilizando arcilla (1 kg aproximadamente), evitemos aquellos rasgos muy acentuados o detallados que se completarán posteriormente con la pasta. A este modelo se le agrega una solución jabonosa y pedazos de papel delgado hasta cubrirlo totalmente. Enseguida se van agregando tiras de papel cortadas a mano y engrudadas por un solo lado, en todas direcciones y lugares, hasta completar unas 5 o 6 capas. Es recomendable utilizar un papel de mediano grosor para facilitar su plegado y adherencia a las capas que se ven superponiendo.

Alcanzado el grosor necesario de tiras de papel, con un cuchillo bien afilado, se corta el modelo en dos partes (anterior o frontal y posterior). Luego se desprende la arcilla y el vaciado de las tiras de papel se examina al trasluz para verificar la homogeneidad de cada una de las partes. En caso de comprobar algunas zonas claras, habrá que poner tiras adicionales.

Se procede a unir las dos partes con papel engrudado, cuidando de superponer las correspondientes al cuello para reducirle el diámetro a éste. Una vez seco, se dispondrá de una estructura liviana y resistente que será la base de la cabeza. Las partes obtenidas se pueden secar separadamente y pegarlas con una tira de género con pegamento. En cualquier caso, hay que evitar que la arcilla se seque con las capas de papel porque costará desprenderla.

La arcilla es reemplazable por un globo o un envoltorio de papel que lleve en su centro un tubo de cartón. Las tiras de papel engrudadas se van poniendo también en todas direcciones, hasta alcanzar el grosor deseado. Después de un secado preliminar, el globo se revienta y se acomoda un tubo en la parte inferior que se fija con papel engrudado. Debe cuidarse que el dedo se adapte al diámetro del tubo.

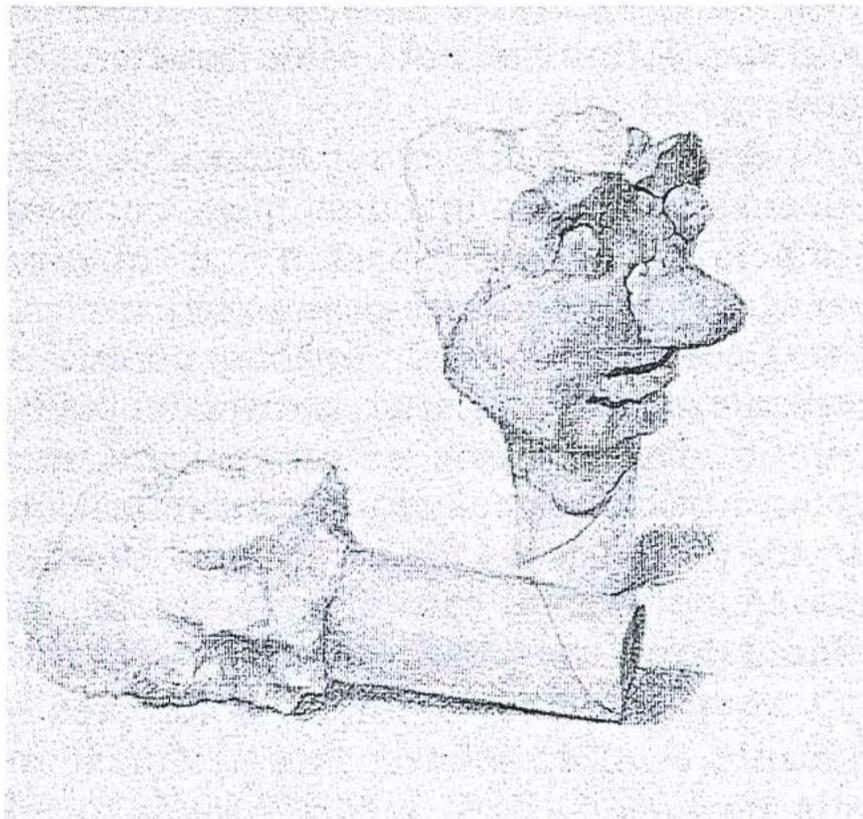


Figura 11. El modelo de arcilla se puede reemplazar por un armazón de papel u otro material, llevando un tubo de cartón en su interior. Los rasgos se modelan con pasta.

Al poner las capas de papel en el molde arcilla los rasgos diseñados pierden nitidez, quedando prácticamente una superficie aplanada, sucediendo lo mismo con el globo y el papel compacto. En cualquier caso, estos rasgos se acentuarán utilizando la pasta papel maché (papel machacado o cartón piedra).

Esta pasta tiene dos componentes básicos:

- A) Un aglutinante que puede ser cola de carpintero diluida, engrudo, goma de pegar, cola fría.
- B) La masa propiamente tal que se obtiene con papel muy delgado, remojado durante varios días hasta constituir una pasta pulposa.

Habitualmente a la pasta obtenida se le agrega cierta cantidad de yeso para un secado más rápido. La masa de papel se estruja para eliminar el agua y luego se agrega el aglutinante hasta compenetrarla completamente. Se sigue amasando hasta que la mezcla quede definitivamente moldeable.

Con esta pasta se modelan los principales rasgos del muñeco (nariz, boca, cejas) y reforzamos el extremo del cuello para hacer una pequeña pestaña hacia fuera que favorezca la ubicación y fijación del traje del títere. La abertura del cuello debe tener un diámetro que permita introducir el dedo que moverá la cabeza.

Detallados los rasgos mediante la pasta, se deja el muñeco para secarlo y pulirlo con lija. Luego se cubre el muñeco con una mezcla del aglutinante con yeso para que la superficie quede pareja. Luego se pule nuevamente antes del pintado final.

Modelada la cabeza del títere, podemos pintarla de acuerdo al boceto que se hizo a comienzo. La pintura utilizada tiene que ser opaca (pintura de género, témpera), salvo que un rasgo requiera de un efecto brillante. El pintado ofrece alternativas que dependen de la relación de colorido que se establece entre los elementos que participan en una representación (otros muñecos, vestuario, retabillito, etc.). Es preferible darles a los títeres un color base sobre el cual se aplicarán los diversos colores planos contrastantes.



Figura 12. En el muñeco Mafalda, creado por los titiriteros del grupo Tandarica de Budapest, se aprecia el grado de expresión acentuado solamente algunos rasgos. La cabeza y las manos van sujetas a un armazón, siendo sus posibilidades de movimiento muy escasas.

Gran parte de la caracterización del muñeco se logra dándole textura con materiales de desecho. La expresión definitiva se obtiene dimensionando algunos rasgos y disminuyendo otros, por ejemplo, agrandando los ojos, achicando la boca o modificando el

tamaño y la posición de la nariz. En términos de expresión titiritesca, el estilo significa centralizar un elemento definido de la cara para realzarlo mediante la pintura y otros materiales.

Sin duda, la cabeza es la parte más importante del títere. Ya lo decía Obratsov, el célebre titiritero ruso: “si se quita el vestido del muñeco y se deja la cabeza en un dedo, seguirá siendo un muñeco y, además de conservar sus propiedades escénicas, incluso las aumentará en algunos aspectos”.

A pesar de que la cabeza es la parte fundamental, el *traje* es muy importante tanto para el manejo del muñeco como por su aporte visual al equilibrio estético de la presentación. El traje más adecuado es aquel que mejor se adapta a la mano del titiritero porque con ello se logran movimientos más nítidos. Una buena confección fijará mejor los dedos a la mano guante del títere.

El traje de un muñeco está formado de dos partes:

A) la *camisa* que se extiende hasta la cintura del muñeco.

B) la *funda* que se une a la camisa, cubriendo el antebrazo del titiritero.

Por su forma bien característica, el traje se diseña de manera similar para todos los títeres, cuidando solamente que el corte de los brazos no quede a la altura del cuello para evitar que el movimiento tensione la parte superior de la camisa y se produzca el desprendimiento de la cabeza. Conviene que el traje lleve en su parte superior un elástico para asegurar una mejor adhesión al reborde o pestaña que debe tener el cuello.

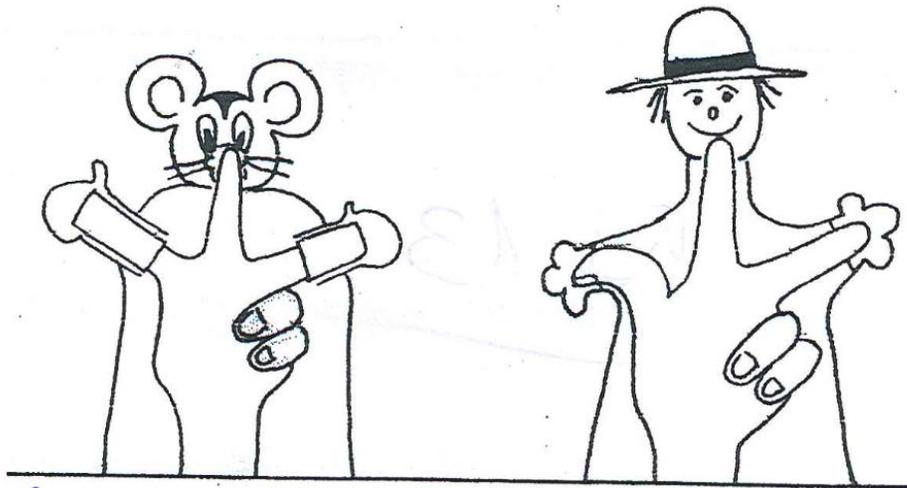


Figura 13. En el títere de guante, se emplea el dedo medio y el pulgar para el movimiento de los brazos, dejando el índice para accionar la cabeza. Algunas veces se recurre a unos tubitos de cartón para dar a los brazos mayor alcance.

Algunos muñecos llevan extremidades que se fijan en el extremo inferior y anterior de la funda. Como su movilidad se produce solamente por inercia, su única utilidad es

lograr el efecto de ciertas posturas del muñeco, por ejemplo, sentarse en el borde del escenario. Se confeccionan con piezas tubulares, sin presionar mucho el relleno que se utilice.



Figura 14. Cualquier material en desuso puede servir para confeccionar una peluca o la barba de un muñeco. En la figura, un títere húngaro muestra una singular cabellera de alambre forrado.

El extremo del brazo corresponde a la *mano-guante* y se confecciona frecuentemente con todos los dedos de la mano, aunque también se diseña dividiéndola en dos partes, como si fuera el guante de un boxeador. Las manos guantes se hacen con una tela áspera, cuidando que se ajusten bien al extremo de los dedos para facilitar su movimiento. Esto también se logra adicionando un tubito de cartón que se extienda desde la mano al brazo del traje.

Finalmente conviene señalar que el colorido de las manos guantes debe contrastar con el traje del muñeco. Ello puede asegurar una mejor observación del público cuando se lleven a cabo los distintos movimientos del muñeco.

Capítulo III

TEATRO DE SOMBRAS

Este singular teatro consiste básicamente en alumbrar un lienzo que hace de escenario o pantalla para proyectar en ella la sombra de muñecos o figuras. Se trata de una técnica muy antigua que ofrece, en la actualidad, novedosas posibilidades de aplicación en la escuela.

Los muñecos que se utilizan son planos y se confeccionan con cartulina negra, cartón, madera terciada, cuero, etc. Su tamaño varía entre 20 a 60 cm dependiendo del tamaño del escenario.

Las figuras habitualmente son compactas, aunque también pueden perforarse mediante cinceles, punzones o cuchillos especiales, tal como ocurre con el célebre Wayand-kulit de los titiriteros indonesios. En estos calados se incorporan notas de color para destacar algunos elementos como ojos, crestas, colas de animales, narices, bocas, etc. Cuando se emplea papel de celofán entre líneas trazadas de negro, se logra un colorido muy atrayente.

La manipulación requiere fijar en la parte inferior del muñeco un alambre o varilla que se mantenga sin doblarse. Un sistema fácil de construir consiste en utilizar un pedazo de lona que se pega a la figura y un alambre delgado que se traba en la lona. Este mecanismo permite mover el muñeco y desplazarlo a lo largo de la pantalla.

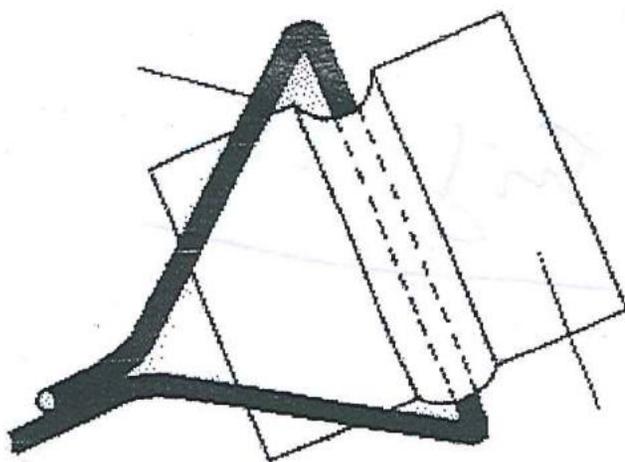


Figura 15. El mecanismo de la figura representa una varilla de sujeción del títere de sombra. Se fija a la parte inferior de la silueta para provocar su desplazamiento, sin que se despegue de la pantalla. Se construye de lona y alambre.

Las figuras pueden o no articularse. En el primer caso, son las articulaciones las que generan el movimiento de la cabeza, brazos, cintura, extremidades inferiores, etc. Esto es posible uniendo la parte fija del cuerpo con el segmento que se va a mover mediante pequeños espirales de alambre fino. Cada parte móvil debe adherirse a una varilla o alambre para asegurar el movimiento. Por regla general, los pies no son controlables y se hacen de una sola pieza ya sea en forma de U o V. En estas condiciones, el movimiento se logra balanceando el muñeco el muñeco de lado a lado.

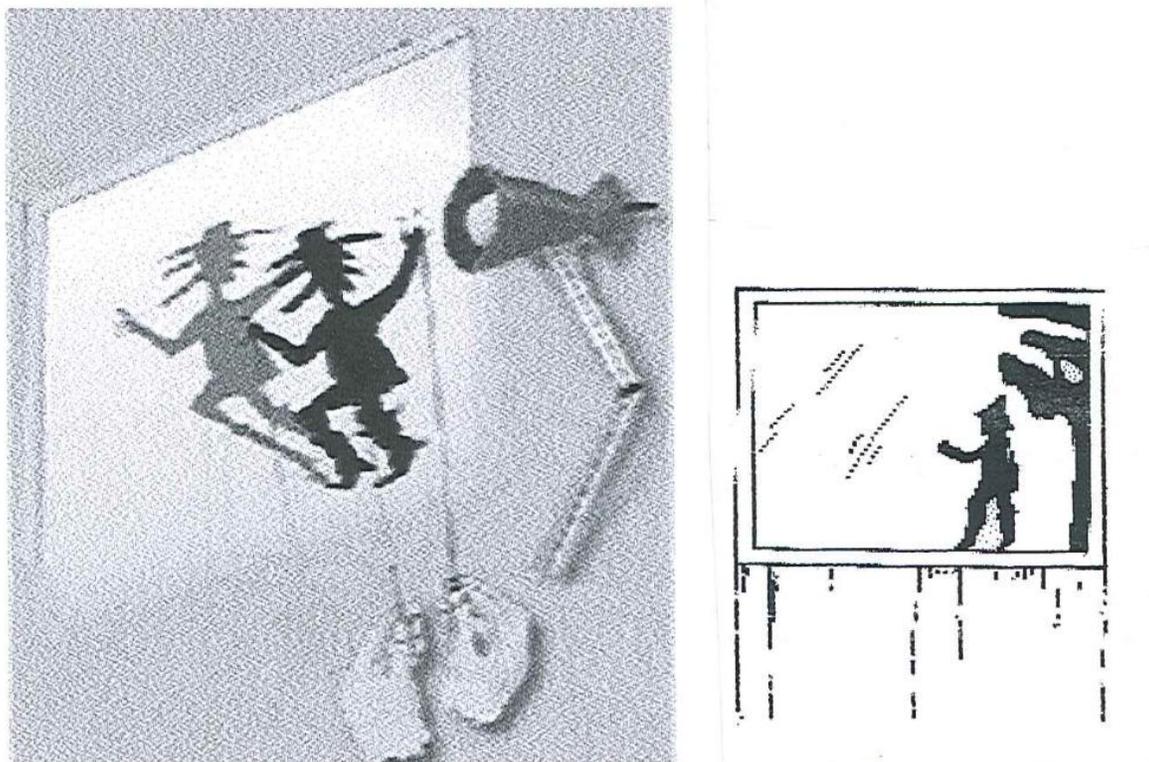


Figura 16. Las figuras de sombra realizan sus movimientos mediante varillas de madera o metal accionadas por el manipulador. Ellas deben adherir a las zonas que se van a mover (brazos, cabeza, etc.).

Los titiriteros que trabajan con esta técnica solamente articulan algunos puntos del cuerpo para obtener no más de dos movimientos por figura. Así el brazo y la cintura, un pie y la cabeza, un brazo y la pierna, hocico y pata del animal, etc.

El escenario o pantalla consiste en un telón blanco y traslúcido de lino, seda blanca o crea cruda, la cual se orilla y refuerza con cintas y rebordes. Este telón se estira en una especie de bastidor, se fija y se deja muy tenso. El tamaño de este lienzo varía de acuerdo al tamaño de los muñecos y del retablillo donde se coloca. Si los muñecos tienen unos 22 cm de altura, es aconsejable una pantalla de unos 90 cm x 45 cm aproximadamente. En la parte inferior debe haber una estructura de madera, por ejemplo, un listón de 2 x 2 pulgadas, que sirva como piso de escenario para las figuras.

Debe quedar de manera muy firme para que no se desestabilice si las figuras presionan contra ella.

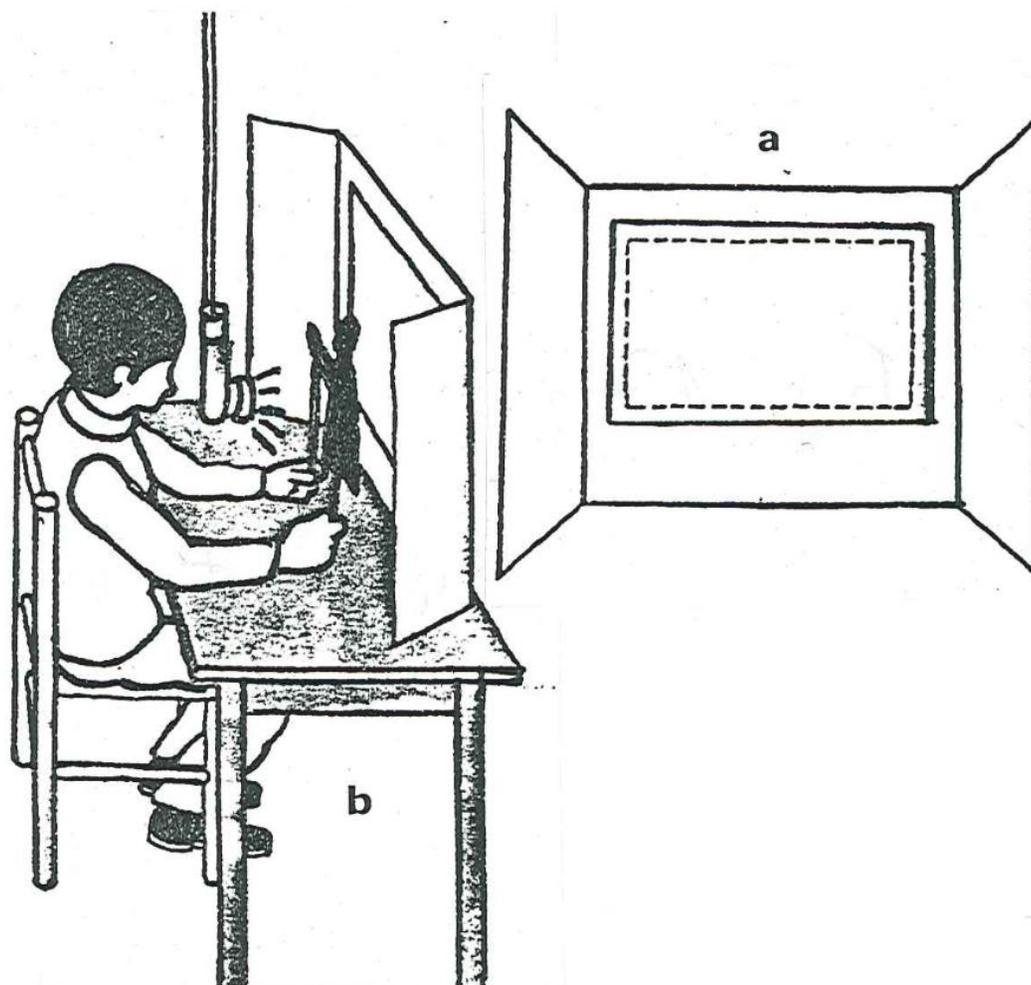


Figura 17. El retablo para teatro de sombras es de cartón y plegable. (a) Se ubica sobre la mesa (b) donde el niño se puede sentar y manejar cómodamente sus siluetas. El animador se ubica frente al telón y al foco luminoso.

Su base estará situada, a lo menos, a unos 30 cm sobre la altura del ojo de los espectadores, en cambio la pantalla habría que instalarla a un nivel que permita que los manipuladores muevan sus muñecos desde abajo, evitando que sus sombras se proyecten conjuntamente con las figuras.

La iluminación de la pantalla no está sujeta a una normativa fija. Si la acercamos mucho, por ejemplo, corremos el riesgo de que las sombras tengan poca nitidez, a pesar de que favorece el que las varillas utilizadas para el movimiento pasen desapercibidas.

Conviene, en términos generales, ubicar los focos a una altura que coincida con el borde superior de la pantalla, a unos 2 metros detrás de los manipuladores.

Los aparatos para mostrar transparencias son buenas fuentes de iluminación porque proporcionan sombras muy nítidas. Naturalmente la claridad también va a depender de un adecuado oscurecimiento del lugar donde se hará la presentación.

Para su proyección, las figuras se manejan apoyando la cara plana sobre el telón mediante la barrita de sujeción. Su traslación horizontal determina el movimiento del muñeco. La acción de las otras varillas producirá la movilidad de los distintos segmentos del cuerpo.

Niños de las escuelas básicas podrían dramatizar cuentos mediante el teatro de sombras, utilizando elementos muy simples. Las figuras se recortan en cartulina negra y las varillas de sujeción se confeccionan de alambre, paletas de helado, coligües, etc. Para la proyección, las figuras se pueden manejar apoyando la cara negra sobre el telón.



Figura 18. El Wayand-Kulit es el personaje más famoso de los titiriteros indonesios. Por el cuidado y la belleza de su diseño, se considera esta figura como una verdadera obra de arte.

No podemos completar las características del teatro de sombras sin agregar una breve descripción de las figuras del Wayandkulit de Java, el centro cultural más importante

de Indonesia. En ese lugar los títeres se confeccionan de piel de asno o de cabra, muy fina y transparente. Su elaboración es tan cuidadosa que se constituyen en verdaderas obras de arte. El conjunto se perfora con sumo cuidado y se pinta a ambos lados, ya que estos muñecos carecen de revés. Para realizar los movimientos del cuerpo se coloca una varilla en el cuello y otra que articule los brazos.

Estos muñecos, llamado también sombras chinescas o siluetas, simbolizan determinados caracteres como la bondad, maldad, fraternidad, egoísmo, barbarie, etc. Las sombras más grandes representan espíritus diabólicos y los más pequeños a hombres y dioses.

Los temas dramáticos están basados en antiguas leyendas que narran la lucha por la independencia y la soberanía. Los muñecos que hacen la interpretación son manejados por el dalang el cual mueve las figuras cantando y recitando en un javanés que se hablaba en el siglo XI de nuestra era. Si maneja un muñeco, debe hacerlo con la entonación de un hombre y si es un personaje femenino, su voz tiene que atiplarse como si fuera una mujer. Un dalang necesita años de preparación, ya que debe conocer gran cantidad de historias y leyendas donde los muñecos son los protagonistas.

El escenario requiere de una tela blanca y una lámpara que se coloca a poca distancia de la parte posterior de la pantalla. Para toda la presentación del Wayandkulit es indispensable la participación de un conjunto instrumental que ejecuta una música característica.

El espectáculo comienza cerca de las 20.00 horas y finaliza a las 5.00 de la madrugada aproximadamente. Durante ese tiempo, el dalang está obligado a actuar debido a que no puede ser reemplazado. Todas las presentaciones constituyen un acontecimiento obligado en las celebraciones más significativas del pueblo indonés: cosecha de arroz, bodas, fechas históricas, etc.

En Chile, los manipuladores más importantes del teatro de sombras fueron Ilse y Adolfo Schwarzenberg, de larga y encomiable trayectoria artística. Con esta técnica, ellos presentaron motivos folklóricos, cuentos y leyendas. Su obra más importante fue El Califa Cigüeña de Wilhelm Hauff, famoso cuentista alemán.

Capítulo IV

ESCENARIO DE LOS TITERES

El pequeño escenario donde los títeres desarrollan su trabajo se denomina *retablillo*. Si bien existen varias formas para construirlo, el que tiene que utilizarse en la escuela debe unir a su fácil construcción y condición portátil, la economía de los diversos materiales empleados.

Su tamaño tiene que estar en relación a la contextura de los muñecos y al número de manipuladores, aunque siempre será más reducido que un teatro vivo. Como los títeres son habitualmente de tamaño pequeño, su entorno debe diseñarse también en proporción a ese volumen. El ojo del espectador acepta esta escala de tamaño de la vida, pero ello requiere que cada detalle de su acción sea muy nítido, en especial la forma de interpretación, la coordinación de las diferentes caracterizaciones, la posición de los muñecos y, en general, el equilibrio de todos los elementos que intervienen en la representación.

Un retablillo muy conveniente para una escuela se construye con bastidores, es decir, armazones con listones delgados y livianos, entarugados y reforzados en sus ángulos. Con estos bastidores podemos formar las tres caras del escenario: un frente y dos laterales, los que se unen mediante bisagras para permitir su plegamiento como si fuera un biombo. Todas las caras deben forrarse externamente con papel, cartón o tela para evitar el paso de la luz. Si la tela es muy delgada, debe revestirse el lado interno con una superficie opaca.

La altura del escenario no puede ser menor que el titiritero más alto, ya que este último tendría que permanecer en una incómoda posición para evitar ser visto por el público. Hay problemas también para los titiriteros más pequeños que estarían obligados a utilizar una tarima o un calzado especial para que los títeres sobresalgan correctamente en el escenario.

Podemos variar la altura siempre que el frente y los dos laterales estén formados por dos bastidores, uno sobre el otro y todos de la misma altura para que haya coincidencia en los niveles. Con un solo bastidor aseguramos un retablillo para uso de los niños más pequeños. Dos bastidores superpuestos permiten cubrir a un titiritero de mayor altura.

Se emplean tarugos para superponer con facilidad los bastidores. Ellos deben llevar un reborde interno de madera de unos 6 cm de ancho para disponer de una superficie que permita ubicar objetos que se utilicen en la representación. En sus bordes podemos adherir trastos corpóreos o planos tanto para decorar las escenas como para facilitar la entrada o salida lateral de los muñecos.

Un tercer bastidor que podría agregarse a los tres lados, incorporaría al retablillo un techo y una boca de escenario. Los laterales de este nuevo piso se pueden unir en su parte superior mediante un listón o un tubo metálico para darle mayor estabilidad al retablillo.

Este elemento, habitualmente llamado parrilla, servirá también para ubicar también el telón de fondo o los decorados que se utilizarán en la presentación.

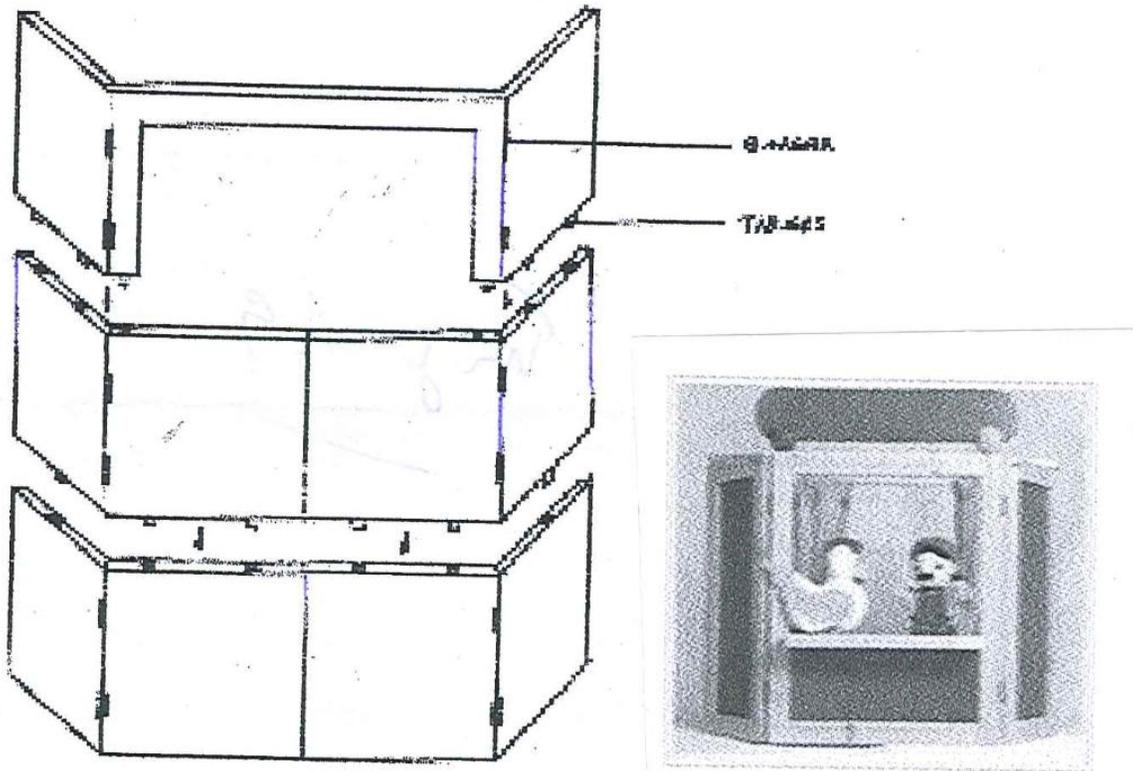


Figura 19. Los retablillos contruidos con bastidores son muy útiles en el trabajo con títeres por su condición portátil, funcionalidad y bajo costo. Se confeccionan en varios niveles para adaptarse mejor a las necesidades de los titiriteros.

Todas las medidas que puedan indicarse son relativas y, por lo tanto, modificables. Un escenario debe ser más ancho que profundo ya que, habitualmente, los muñecos deben moverse en un primer plano. Alejarse hacia el fondo significa desnivelarse respecto a los otros muñecos. La anchura debe ser suficiente para que el animador pueda sacar títeres del escenario mientras uno de ellos se mantenga en el área de representación.

Un tipo de teatro normal debe considerar un frente de 1,2 m y una boca de escenario con un espacio de 0,6 m de alto x 1 m de ancho como mínimo, debido a que el espacio se reduce por la presencia de cortinas. Si queremos fijar la altura del escenario, se refuerza la unión entre los bastidores, pero cuidando que los laterales puedan plegarse. Conviene, en este caso, que el revestimiento de estos bastidores se haga externamente de una sola pieza.

Un retablillo también lo podemos construir con tubos de fierro conectados entre sí por una estructura metálica llamada *copla*. Esta pieza presenta varias puntas, todas en ángulo recto, con un diámetro levemente superior al de los tubos para que éstos puedan introducirse. Utilizando coplas y tubos se construye una armazón – con o sin boca de escenario – el cual se cubre mediante una carpa de tela confeccionada a la medida. Los

bordes internos de la carpa se refuerzan y fijan a la armazón mediante broches o tira que se enganchan en argollas que se ponen en la tela. Los tubos de hierro pueden reemplazarse por tubos de plástico quedando una armazón mucho más liviana.

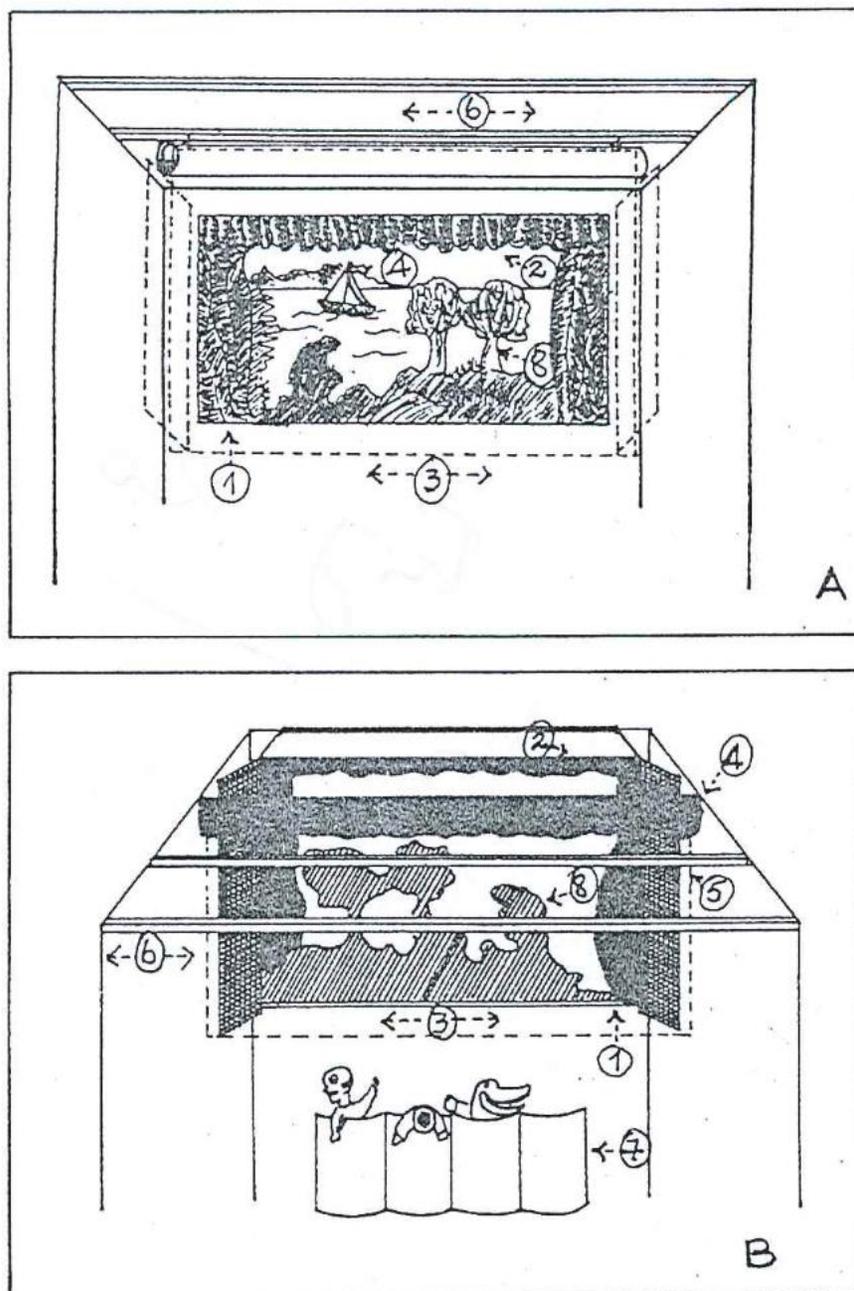


Figura 20. Vista frontal e interna de un retablillo A y B. 1.- Cortina. 2.- Bandeau. 3.- Boca de escenario. 4.- Telón de fondo. 5.- Bambalina. 6.- Parrilla. 7.- Bolsas. 8.- Trastos.

El equipamiento de un retablillo requiere de una pequeña descripción de los elementos que lo integran. Así tenemos:

La *cortina o telón de boca* comprende dos paños de género similar, habitualmente de pana o terciopelo. Este telón se abre y se cierra, siendo la forma más sencilla y directa mediante el empleo de argollas que van en la parte superior y que pasan a través de una barra.

El *bandeau* es una tira del mismo género de las cortinas, de unos 8 cm de ancho por el largo de la embocadura. Se coloca liso o plegado en la parte superior del marco del escenario.

La *boca del escenario* es el espacio delimitado que enmarca un escenario de títeres. Sus dimensiones varían, de acuerdo a las necesidades de la obra y el tamaño, en general, del teatro de títeres.

El *telón de fondo o cámara* es el elemento que se ubica al fondo del escenario. Además de ambientar la obra, este telón limita la profundidad del teatro. Puede estar pintado o ser, simplemente, un telón gris o negro. Puede ayudar mucho a destacar a los muñecos.

Las *bambalinas o patas laterales* son piezas de tela larga y estrecha que se sitúan verticalmente a los costados del escenario. Su finalidad es posibilitar la entrada y salida de los muñecos, evitando que puedan surgir desde abajo.

La *parrilla* corresponde a travesaños de madera, metal o cuerda que van en la parte superior del teatro. De ella se cuelgan los telones de fondo y los diferentes decorados.

Los *trastos* son piezas sueltas de tela o cartón que pueden simular un árbol, una roca, etc. Se cuelgan de la parrilla o se sujetan desde abajo con listones.

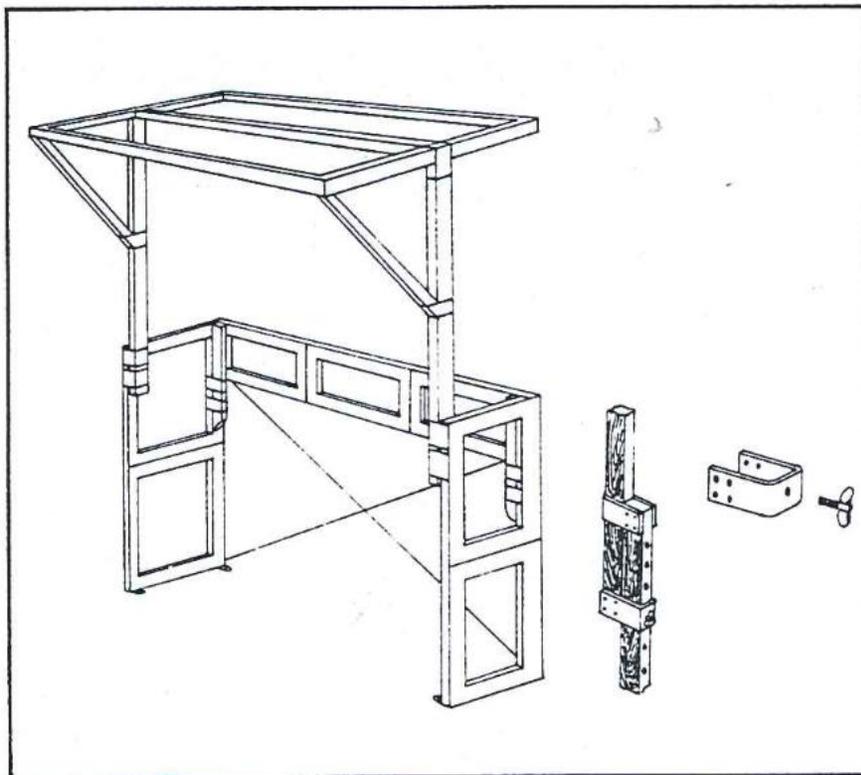


Figura 21. El titiritero europeo utiliza el teatro que se muestra en la figura. Es construido de madera, con un dispositivo para regular la boca del escenario y evitar que el animador sea observado por el público.

En ciertas ocasiones hay necesidad de iluminar el escenario y los muñecos para destacar lo que se hace en escena. No hay otra alternativa cuando el espacio es demasiado reducido como para formar áreas de iluminación. Es preferible una iluminación externa, proyectada lateralmente para no crear sombras y de baja intensidad para no aplanar las figuras.

La música representa un elemento que ayuda a ambientar no sólo una escena determinada, sino toda la acción títeresca. De ahí la importancia de seleccionar apropiadamente la música porque constituye un valioso estímulo para alentar una mayor participación de los niños.

Capítulo V

TITERES EN ACCION

1.- Manipulación de los títeres

En general, los muñecos muestran una limitación de movimientos que debe superarse mediante una técnica de manipulación que aproveche al máximo sus posibilidades expresivas. La demanda física que ello exige se relaciona con la posición del titiritero, las características del retablillo y la duración de la representación.

Para un titiritero que maneja títeres de guante, las posiciones son cinco:

- A) El manipulador puede sentarse y descansar sus brazos en una mesa.
- B) El manipulador puede pararse, moviendo los muñecos con sus brazos semidoblados, es decir, con sus manos elevadas a una altura no superior a los hombros.
- C) El manipulador puede arrodillarse y mover los muñecos con sus brazos semidoblados o estirados sobre su cabeza.
- D) El manipulador puede estar tendido de espaldas y hacer funcionar sus muñecos sobre sus brazos elevados. Esta posición puede usarse en los pacientes de hospital.
- E) El manipulador puede estar parado y elevar directamente sus brazos sobre su cabeza.

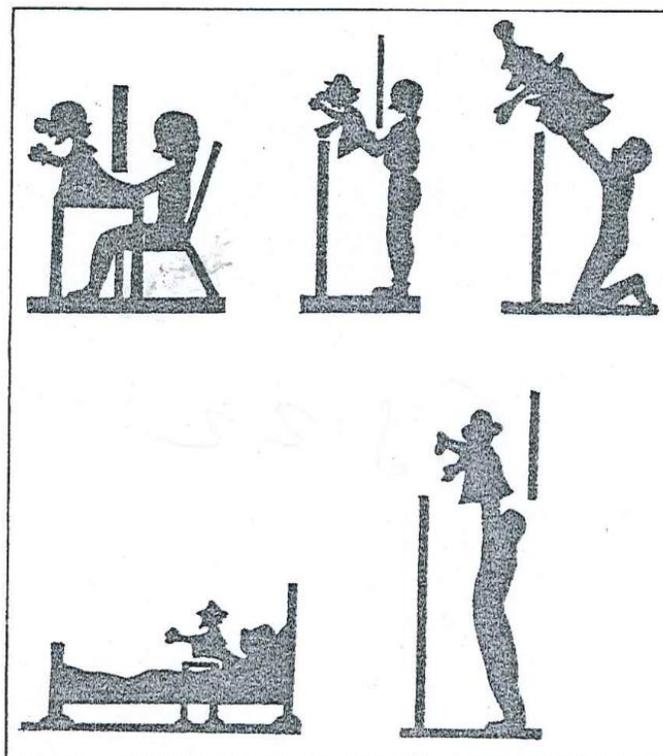


Figura 22. En la figura se muestran las 5 posiciones básicas en el manejo de los muñecos. La mantención vertical de los brazos y las piernas en semiflexión, favorecen mucho el movimiento dentro del escenario, siendo la posición más adecuada para el trabajo títeresco.

Si bien la posición A tiene la desventaja de restringir mucho el movimiento, es apropiada si se trata de manejar muñecos muy pequeños y con un público reducido que se ubica cerca del escenario.

La posición B es la más empleada por los títeres por abarcar un espacio mayor, con la posibilidad de caminar y darse vuelta dentro del escenario. Esto último es importante en la ejecución de desplazamientos rítmicos multidireccionales, el manejo simultáneo de varios muñecos y la presencia de varios manipuladores. Sin embargo, se trata de una posición muy cansadora para quien no tenga la práctica necesaria. Ello puede ser la causa de que el títere tienda a bajar en relación al borde del escenario, como si se hundiera, generándose movimientos poco nítidos.

La forma de manipular un muñeco determina una acción que debe coordinarse con la actuación de otros personajes. Si se produce un diálogo, por ejemplo, su gesticulación tiene que mantenerse hasta que el diálogo termine, cuidando que los muñecos restantes permanezcan sin movimiento, salvo que la obra exija algo distinto.

El que un títere hable y sincronice el movimiento apropiado, asegura que es él quien habla. La nitidez del accionar de los muñecos asegura al espectador una total claridad respecto a lo que hacen o dicen dentro del escenario. La resaltación de los movimientos se logra, en gran medida, cuando los dedos del titiritero calzan bien en las manos guantes y se asegura un dominio total en su accionar. Tenemos que evitar que los movimientos produzcan confusión, tal como ocurre cuando el títere bate constantemente el aire con sus brazos, a pesar de no intervenir en el diálogo o en una situación determinada.

El movimiento más frecuente de los muñecos es caminar. La ilusión de hacerlo se obtiene desplazando la figura hacia arriba y abajo, al mismo tiempo que se desplaza hacia delante. Esta acción se complementa con la rotación de la cabeza de un lado a otro y el movimiento de la figura que se produce de la cintura hacia arriba cuando rotamos la muñeca.

El mecanismo de un títere corriendo se consigue acelerando su caminar rítmico, sin necesidad de que el manipulador tenga que cambiar su posición. Hay que eliminar los movimientos largos del brazo porque dan la impresión de que el muñeco se mueve con pasos gigantescos. Si los títeres pretenden bailar, no es obstáculo la carencia de piernas. Al compás de cualquier ritmo pueden girar a distintas velocidades, incorporando movimientos que unan o separen a las parejas o se desplacen aún tomados de la mano.

2.-Voces titiritescas.

Existe una verdadera necesidad de que las personas, desde temprana edad, aprendan a hablar correctamente. El hablar, comprender y respirar de manera deficiente afecta no sólo el aprendizaje escolar, sino toda la formación familiar, social y profesional de las personas. La escuela debería utilizar todos sus recursos, entre ellos el teatro de títeres, para facilitar la práctica de ejercicios que ayuden a mejorar la articulación, pronunciación y entonación de la expresión oral.

Algunos defectos como el tartamudeo, voces monótonas, dificultades para pronunciar determinadas letras y otras anomalías, deben de corregirse lo más temprano posible. Con los títeres se logra una motivación muy conveniente para enfrentar estos problemas mediante monólogos, diálogos y diversas experiencias dramatizadas que los niños afectados pueden representar.

En general, la base para adquirir una buena voz depende de una eficaz respiración que asegure la mayor entrada de aire a los pulmones (aire diafragmático) y de un control efectivo del aire empleado, sin interferencias en la formación de los distintos sonidos.

La dosificación de la presión del aire inspirado y espirado fundamenta una técnica respiratoria correcta, necesaria para asegurar la recuperación de un ritmo respiratorio que se pierde cuando se emiten las palabras.

Consideremos algunos ejercicios para ser practicados en la sala de clases:

A) De respiración.

Cuidando de tener el cuerpo muy relajado.

a) Incorporar lentamente todo el aire posible a los pulmones y luego espirarlo bruscamente.

b) Proceder en sentido contrario, es decir, hacer una inspiración rápida y una espiración lenta.

c) Realizar una inspiración lenta y profunda, mantener el aire un breve tiempo en los pulmones y luego espirar en forma graduada.

Las personas, en su afán de hablar rápido, se sirven solamente del aire que entra. Esto da origen a la voz inspirada que se observa con frecuencia en los niños cuando recitan, cantan o leen apresuradamente. Los problemas de voz ronca (fatiga vocal) se producen al respirar por la boca, hablar fuerte o gritar, esfuerzos laríngeos al cantar mucho, todo ello, sin asegurar previamente la suficiente cantidad de aire en los pulmones.

En el trabajo con títeres la técnica respiratoria es necesaria para el manejo de la intensidad, tonalidad, articulación y diversas formas de expresión vocal. El profesor debe estar atento para apreciar que los esfuerzos vocales se hagan solamente con el aire que se espira y ello exige incorporar todo el aire posible. Una mala respiración ocasiona muchos problemas que deben ser evitados desde la etapa escolar.

B) De pronunciación.

Para estos ejercicios es conveniente abrir bien la boca y utilizar la técnica respiratoria descrita.

a) Leer un texto en voz alta, cuidando de vocalizar correctamente. b) Hacer una inspiración profunda y espirar controladamente mientras se lee en voz alta.

c) Repetir lo mismo, pero elevando progresivamente el tono. Hacerlo varias veces ya que estos ejercicios ayudan a conocer mejor la capacidad vocal y aumentan el volumen de la voz.

d) En voz alta y vocalizando lentamente, aplique la técnica respiratoria en la lectura de cualquier trozo seleccionado.

No es conveniente que los niños imiten voces de manera prolongada, ya que el esfuerzo por lograrlo puede afectar sus cuerdas vocales en desarrollo y provocarle ronqueras o disfonías. Si un niño maneja un títere, debe utilizar su registro natural para evitar el trabajo excesivo de su musculatura laríngea.

Una vez que se establezca el perfil de los distintos personajes titiritescos, se podría empezar a crear un estilo de voz para cada uno de ellos, de acuerdo a sus características y a las relaciones que entablen en el argumento.

Los diálogos que sostengan las figuras deben practicarse utilizando una determinada técnica respiratoria. Debe hacerse en forma alternativamente lenta o rápida, con frases cortas, tratando de pronunciar correctamente y escuchando los cambios de tono vocal para regularlos adecuadamente si se producen altibajos.

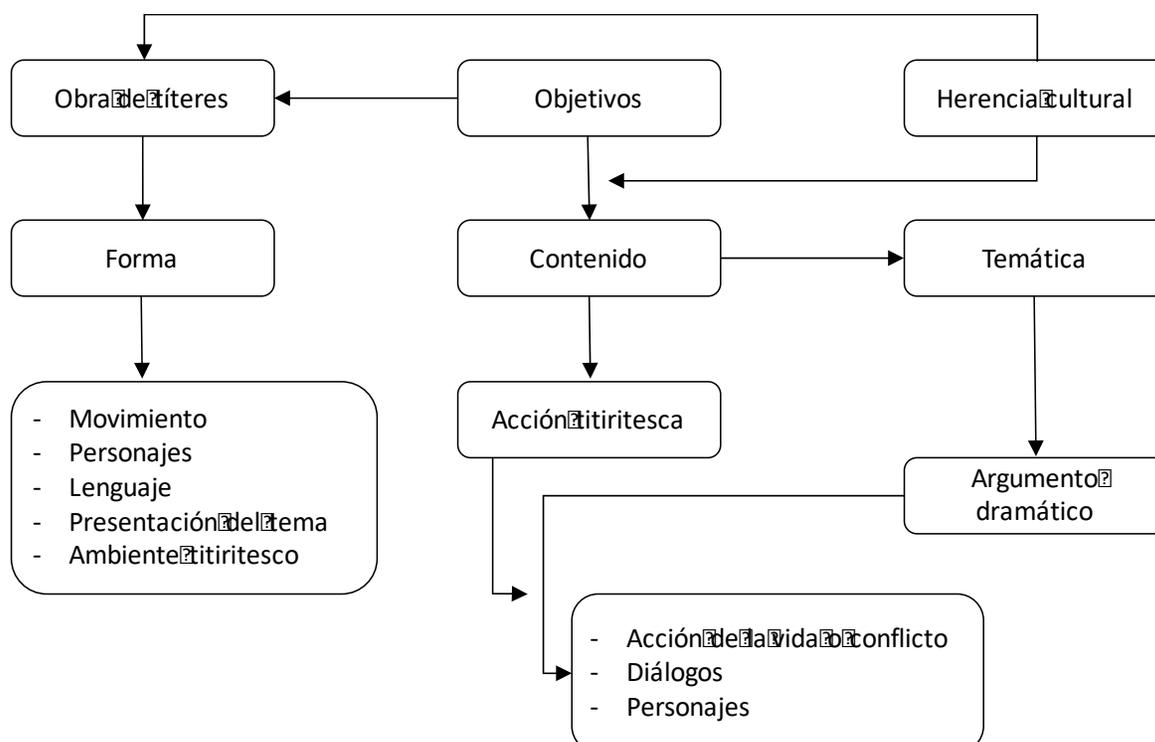
Capítulo VI

DRAMATURGIA TITIRITESCA

Una obra de títeres con finalidad educativa surge de las necesidades relacionadas con el desarrollo integral de los niños. Ello obliga a precisar ciertos objetivos que justifiquen el empleo de esta técnica a lo largo del programa escolar.

La estructura de una obra de títeres estará condicionada a la forma y contenido del teatro de muñecos. La *forma* se refiere no sólo a los elementos propios del trabajo titiritesco como ritmo, movimiento, personajes, lenguaje, etc., sino también a la manera con que el tema y los personajes son integrados, contrastados y presentados en el escenario. El *contenido* se relaciona con aquellos valores que, al formar parte de una herencia cultural, aportan una temática, es decir, una situación cuyo desarrollo va a constituir el argumento de la obra. Como toda acción, si es de naturaleza dramática, deberá tener comienzo, desarrollo y desenlace.

Relacionemos en un esquema los principales elementos que integran o influyen en la organización de una obra de títeres:



Como el teatro de títeres se desarrolla en torno a una acción espacio-temporal, esto significa que la temática seleccionada debe manifestarse en un espacio determinado, mucho

más pequeño que el requerido para el teatro vivo. La condición temporal alude a que una presentación con títeres debe darse en límites de tiempo muy definidos. Algunos autores señalan que hay una condensación del tiempo del teatro de títeres en relación al teatro vivo. Así, por ejemplo, una obra de títeres de 15 minutos equivaldría a una obra de teatro de unos 60 minutos. Esta condición sintética del teatro de títeres implica necesariamente que sus obras sean muy breves, en especial si se trata de aquellas dirigidas a niños muy pequeños cuya capacidad de atención y concentración es muy reducida.

Como el teatro de títeres es una dramatización, debe siempre considerar una acción como instancia dinámica, diálogos y personajes. Toda acción conlleva un conflicto que pasa a ser el motor de la acción y que se desarrolla en un sistema de oposiciones, con fuerzas antagónicas que evolucionan por la actividad de los personajes. El odio, el amor, la amistad, la ambición, la generosidad, etc., siendo expresiones de contenido moral, ideológico o valórico, son elementos dramáticos que se mueven hasta el desenlace final.

También la estructura de una obra debe considerar aquellos elementos que le den variedad a su presentación, vale decir, efectos escénicos que el artista debe utilizar para mantener el interés de la obra. La amenidad del diálogo, la variedad de movimientos y la riqueza de recursos técnicos o estéticos ayudarán a mantener el interés permanente de los espectadores al desarrollo del espectáculo.

Lo dramático emerge en los niños durante los juegos que realizan. En ellos desempeñan diversos roles y se identifican con diversos personajes. Estos juegos se ajustan a su fantasía e intereses inmediatos lo que les permite asimilar una situación que la simbolizan por medio de la actuación y la representación de un personaje. Es en la infancia donde se aprecia la relación espontánea entre el personaje dramático y el niño, por la facilidad de éste último para representar roles. Los juegos en grupo desarrollan la inventiva, el sentido lúdico, la vinculación con otras personas y la capacidad para representar diversos personajes. En todas estas actividades recreativas hay teatralidad y el niño se posesiona de los personajes títeres porque los considera integrantes de un juego. El teatro de títeres es un verdadero juego dramático.

La profesora y titiritera italiana María Signorelli considera la imaginación “no como una evasión o un aspecto estéril de la memoria sino como la toma de posesión de un hecho presente”. Esto explica la identificación que tienen los niños con los personajes u objetos que se manifiestan con gestos y palabras, tal como ocurre con el teatro de títeres. Con su imaginación y la fuerza dramática y emotiva de los muñecos los niños se posesionan y se sienten poderosamente atraídos por el trabajo de los muñecos.

El niño busca influir en una función de títeres porque siente la necesidad afectiva y social de actuar sobre una realidad para hacerla suya y transformarla. Las reacciones antagónicas (agrado-desagrado, excitación-sosiego, etc.), surgen como verdaderos catalizadores emocionales a partir de la relación que establece el niño con los personajes y las situaciones de la obra.

El equilibrio entre el diálogo y la acción aclara la intención dramática de la obra. La naturaleza de los diálogos que se desarrollan conforma un verdadero enfrentamiento de

opiniones distintas, siempre en busca de una salida o solución. Del desacuerdo entre el protagonista y antagonista – como portadores de la acción – aparece el hilo conductor de la obra de títeres que se mantiene por la fuerza impulsora de los personajes.

Hay una tendencia en ciertos tipos de obras donde se enfatiza demasiado el diálogo, con un uso imaginativo insuficiente del desarrollo visual de las secuencias no habladas. Como las características de los muñecos no favorecen la clara exhibición de un cambio psicológico, es difícil crear la sensación de una emoción bien definida, a pesar de que los títeres son expertos en prodigar abrazos, besos y golpes.

No es fácil comunicar al público los estados de ánimo cuando los títeres se encuentran cansados, tristes y alegres. Es preferible estructurar dramáticamente los acontecimientos para que una condición anímica se comprenda mejor ya sea con la participación de varios personajes, precipitando pasajes del argumento o intensificando la naturaleza del conflicto, sin recurrir a un diálogo excesivo para explicarlos.

En comparación con el actor humano, el títere enfrenta una serie de problemas que en la práctica se pueden resolver con imaginación y creatividad. De hecho, los caracteres se reconocen por sus señas exteriores, es decir, por los movimientos de los muñecos y sus rasgos expresivos. Sin embargo, a pesar de su limitado repertorio de movimientos, la incapacidad para modificar sus rasgos y su estrecha demarcación escénica, el teatro de títeres ha enriquecido la creación de un lenguaje más sintético, evocador y motivante. Con todo, el uso del diálogo debe restringirse al mínimo, salvo cuando se establezca una comunicación entre los muñecos y el público o el diálogo se transforme también en un elemento sugerente.

En consecuencia, la técnica dramática tiene que considerar seriamente las limitaciones histriónicas de los muñecos y sus problemas de lenguaje. Cuando el diálogo es muy largo y no se puede prescindir del movimiento, la gesticulación se torna cansadora y monótona para el titiritero y el público. Como el desarrollo de una obra puede orientarse pedagógicamente, tenemos que aprender que la sucesión de acontecimientos debe consolidarse más en la acción que en el diálogo. Un lenguaje muy abundante aumenta también los riesgos de utilizar términos que los niños no entiendan, en desmedro de la comprensión de aquello que se dice.

A pesar de estos impedimentos, los títeres son capaces de comunicar todos los elementos imaginarios, además de representar todos los caracteres que definen un personaje, con un mínimo de expresión oral. Lo ideal en la escenificación de una obra, es que su trama se vaya delineando a través de la conducta de sus personajes hasta la solución final del conflicto.

Tanto el estilo como la técnica para escribir una obra de títeres, tiene que adaptarse a los objetivos que se formulen, a la temática y al desarrollo argumental. A partir de los elementos que caracterizan a los personajes, es decir, la dimensión dramática de cada uno, se van delineando los movimientos y se organizan las secuencias habladas de las diferentes escenas. La trama debe tener cierta flexibilidad para permitir su modificación según cual sea la intervención de los niños.

¿Quién debe escribir una obra de títeres? Si se trata de una obra vinculada a necesidades y objetivos de la escuela, parece que la autoría debiera asociarse a una persona comprometida con el trabajo escolar. Ello significaría un mayor conocimiento de los problemas de la escuela, disponiéndose de una temática más definida para darle expresión dramática. De cualquier manera, el profesor debe conocer previamente tanto la técnica como el lenguaje de este género teatral.

Es más frecuente, sin embargo, que las obras sean escritas por los mismos titiriteros, aunque la mayoría de ellos no se haya vinculado mayormente a la actividad docente. Así ha ocurrido, por ejemplo, con Javier Villafañe, Moneo Sanz, Eduardo y Héctor Di Mauro, Roberto Espina, Roberto Lago, etc. Habitualmente el artista que trabaja con títeres, debido a la escasez de obras para muñecos, no le queda otra alternativa que adaptar cuentos y narraciones para su trabajo con títeres.

También una obra puede ser creada por un escritor, a pesar de que desconozca aspectos relacionados con la técnica y producción de los títeres. Los niveles de representación que debe tener un guión de títeres significa pensar, en términos escénicos, en relación a lo que se señala literariamente en la obra escrita. Darle un estilo dramático a un texto, implica conocer previamente la capacidad histriónica de los muñecos, pero también sus limitaciones.

Una forma de motivar a futuros autores es fomentar la realización de concursos nacionales e internacionales de obras para títeres. Esto significa un desafío tanto para las autoridades educacionales de diversos países como para aquellas instituciones vinculadas al trabajo con muñecos, en especial las sedes regionales de UNIMA (Unión Internacional de Marionetistas).

¿Cuál es la temática que podemos extraer de los contenidos culturales? Los temas que interesan a los niños son los mismos que llaman la atención de los adultos; basta con adaptarlos a la mentalidad infantil. Sin embargo, la meta dramática, el desarrollo argumental, los límites de tiempo, la extensión del diálogo y la naturaleza de los personajes, son elementos que necesariamente hay que diferenciar para las distintas edades. La mayor eficacia educativa del teatro de títeres se relaciona con su capacidad para separar los distintos elementos titiritescos y darle a cada uno la profundidad que requiere el nivel psicobiológico del público espectador.



Figura 23. La temática titiritesca se puede entregar a través de gnomos, gigantes, princesas, como también con personajes clásicos como Pinocho. En la figura este personaje es manejado por la titiritera cubana Xiomara Palacio.

En la vida escolar es posible encontrar motivos humanos y educativos que pudieran originar un buen argumento para títeres. Con un mínimo de personajes, una caracterización muy sencilla que facilite la claridad de la trama y la incorporación de situaciones en términos de diálogo y movimiento, tendremos los elementos básicos para que una producción titiritesca se presente con éxito en la escuela.

El argumento que se seleccione, se traduce finalmente en un guión como una forma de presentar la organización de una obra de títeres. Un buen guión significa una ordenación de personajes, diálogos, indicaciones generales de la acción titiritesca y el ambiente que tiene que mostrarse en escena. Todo guión no sólo facilita la comprensión de la obra, sino también su posterior montaje en un escenario de títeres.

Debiera estimularse en los niños el que puedan escribir obras de títeres, aprovechando su natural capacidad de expresión. Motivar un desarrollo de la dramaturgia

titiritesca en la escuela no sólo ayudaría al proceso formativo de los alumnos, sino también serviría a la difusión del teatro de títeres en todas las comunidades escolares.

Conozcamos una breve obra que se puede representar en un escenario pequeño con títeres digitales y que pertenece a Yanina Gómez, alumna de la Escuela Básica Rural de Casablanca.

LA PRINCESA CAPRICIOSA

Mini-obra para títeres digitales

PERSONAJES

-Princesa Carolina

-Gusano

-Abeja

ESCENARIO: Una flor fija pero movible.

(aparece la princesa paseando por el jardín, alrededor de la flor - escenario)

PRINCESA ¡Ooooh! ¡Que linda flor! ¡Me gusta! ¡Es mía! ¡Solo mía!

(Sigue paseándose en torno a la flor, dando saltos. Aparece la abeja que sale del interior de la flor, asomándose muy asustada)

ABEJA ¿Qué pasa? ¿Es la Princesa Carolina? ¿Qué querrá ahora?

PRINCESA ¡Me voy a llevar esta flor mi casa! ¡Es mía!

(Empuja el pequeño escenario moviéndolo lentamente. Se lo lleva sin desaparecer de escena)

ABEJA ¡No! ¡Esta es mi casa! ¡Voy a buscar ayuda! ¡Iré a ver a mi amigo gusano!

(Baja a los pies del escenario donde se encuentra el gusano)

¡Gusano! ¡Gusano! ¡Amigo!

GUSANO *(Se asoma desde abajo del escenario)*
¿Qué quieres abejita?

ABEJA ¿No te das cuenta? ¡La princesa Carolina se está llevando esta flor al palacio! ¡Nos vamos a quedar sin ella!

- GUSANO ¡Vamos a pedirle a la princesa que no lo haga!
- ABEJA ¡Sí! ¡Sí! ¡Vamos!
(La abeja y el gusano llegan al lugar donde la princesa está empujando la flor)
- GUSANO ¡Princesa, por favor!
- ABEJA ¡No nos quites esta flor! ¡Por favor! ¡La flor me da el néctar!
- GUSANO ¡Y yo vivo debajo de ella!
- PRINCESA *(Los escucha y se queda pensativa).*
¡Está bien! ¡No la voy a llevar! ¡La dejaremos en el jardín para que nos ayude a todos y seamos amigos de ella!
- ABEJA Y GUSANO ¡Bravo! ¡Qué bueno!
(Los tres arrastran de vuelta la flor-escenario al jardín.)

TELÓN

Capítulo VII

MONTAJE DE UNA OBRA DE TITERES

Tal como sucede en el teatro, el montaje de una obra de títeres consiste en llevar a escena aquello que originalmente es una idea, un guión o un texto literario, producto de una gestación individual o colectiva. Por lo tanto, el punto de partida es el signo escrito o hablado para posteriormente devenir en un espectáculo audiovisual cuyas secuencias son perfectamente identificables a los ojos y oídos de las personas.

Durante los ensayos y presentaciones, la obra comienza a tener forma por los diálogos y movimientos que van surgiendo, como parte del trabajo de improvisación de los animadores y la participación activa del público infantil. Ello fue el estilo y la modalidad de artistas de la Edad Media, particularmente de La Comedia del Arte, y que aún se conserva en un gran sector de teatros de muñecos animados.

Otros artistas hacen su trabajo a partir de determinados personajes, alrededor de los cuales inventan y crean sus historias. Estos personajes son los mismos en todas las obras, cambiando sólo la acción y el argumento. Esta modalidad se constituyó en el estilo dominante de los artistas populares de Europa y Medio Oriente, del cual derivaron muchas obras en torno a personajes tradicionales como Punch y Judy, Pulcinella, Karagueuz, Petruska, etc.



Figura 24. Pulcinella es un personaje clásico del teatro italiano con más de 500 años de antigüedad. Representante de la cultura napolitana, a partir de él se desarrollan muchos personajes regionales como Punch,

Petrushka, Cristobito, etc.

En general, se aceptan las dos modalidades porque cada teatro de muñecos presenta niveles técnicos, estilísticos y artísticos muy diferentes. La forma de resolver lo técnico y artístico en los montajes de obras clásicas, los que poseen autor y texto conocidos, como por ejemplo García Lorca, Valle-Inclán, Maeterlink, Villafañe, Bernard Shaw - autores que escribieron obras específicamente para el género - será muy diferente a una obra creada por un grupo de animadores que van modificando las pautas en los ensayos y presentaciones públicas.

En cualquier montaje, la preocupación inicial es la determinación de las *líneas de acción* que corresponderían al esquema de sucesos ordenados en una secuencia temporal. Se parte del supuesto de que el tema de la obra, vale decir, la idea principal donde se va a plantear la situación dramática, se ha definido claramente. De igual manera, se ha elaborado un argumento que recoge la frecuencia de incidentes, precisando también el *motivo* que es el impulso para realizar una acción. En este contexto, los conceptos de espacio y tiempo son básicos para determinar el marco donde se va a realizar la acción.

El espacio deberá tener una forma determinada a través de los decorados, la luz y los trajes. El tiempo, una vez que se divida en períodos (actos, escenas, prólogos,) debe modelarse para alcanzar un *ritmo*, es decir, una regularidad o simetría de los elementos que se suceden. Alcanzar un ritmo implica lograr una sucesión y combinación de movimientos de acuerdo a una duración, pausa o acento determinado. Muchos autores señalan que el teatro de títeres es un *arte de tiempo y espacio*.

No podemos montar una obra sin considerar los medios que se requieren para una presentación. Un montaje necesita una serie de elementos escénicos y materiales (decorados, trajes, accesorios escénicos, sonidos) y, fundamentalmente, un conjunto de muñecos encargados de hacer realidad la acción dramática. No olvidemos que en el teatro de títeres se integran muchas disciplinas y técnicas que forman parte activamente de los montajes.

Aunque es difícil esquematizar las etapas que participan en una puesta en escena, conociendo una obra de títeres estructurada desde el punto de vista dramático, podríamos atender los siguientes pasos:

- 1.-Análisis y estudio de la obra.
- 2.-Trabajo y preparación técnica y psicológica de los animadores.
- 3.-Elaboración de muñecos y demás elementos accesorios.
- 4.-Puesta en práctica de todas las ideas que aparezcan al contactarse con la obra (escenificación)
- 5.-Incorporación de aquellas ideas surgidas en el contacto con el público.

Los personajes de una obra nos ayudan a determinar el cómo y el porqué del trabajo escénico. El conocimiento de la realidad cultural, social y económica donde actúan estos personajes, es fundamental para el diseño y confección de los muñecos. Por lo tanto,

confeccionar un muñeco no es crear un personaje, si bien sus rasgos prefijados, su vestuario, sus movimientos, etc., ayudarán a definirlo. Los personajes que podamos crear para una obra deben estar muy vinculados a su estructura dramática (temática, argumento, acción, diálogos).

En su larga historia, los personajes del teatro de títeres más que seres humanos, eran verdaderos arquetipos y símbolos, representando una síntesis muy abreviada de la naturaleza humana. De ahí que sus rasgos parecieran ser siempre inacabados e imperfectos. Recordemos que el arte de los títeres es de síntesis, cuyo poder de evocación y sugerencia lo convierte en un campo abierto a la imaginación y fantasía de los artistas y espectadores.

Para algunos animadores, el paso siguiente será la escenificación de la obra y luego la selección de los medios y recursos que se requieren para el montaje, aunque algunos optan por el camino inverso. Cualquiera sea la opción, en el teatro de títeres primeramente hay que confeccionar los muñecos, sobre la base de una información de la obra y sus diferentes personajes.

En todo montaje, los animadores serán los encargados de representar escénicamente una obra de títeres. Ellos son los actores del espectáculo y tendrán la misión de manipular los muñecos. En los grupos grandes, además de los animadores, está el director y los técnicos. En el Teatro Central de Muñecos de Moscú, por ejemplo, hay más de 200 personas encargadas del montaje de diferentes espectáculos titiritescos. En los grupos pequeños, los animadores realizan múltiples funciones: organización, orientación y coordinación del montaje (ritmo, composición escénica, formas y proporciones de la acción, movimientos, construcción y manejo de muñecos, iluminación, etc.)

La *escenificación* es clave en el montaje, porque con la puesta en escena iniciamos el aspecto práctico del montaje. Si bien las etapas operativas pueden orientarse de varias maneras, en general podemos seguir los siguientes pasos:

- 1.-Determinación de la línea de acción de la obra y los diálogos (texto).
- 2.-Precisión del lugar donde se desarrollará la acción (ámbito dramático) en sus formas y proporciones.
- 3.-Elección de los elementos escénicos que participan en la obra.
- 4.-Selección del equipo de animadores.

Es habitual que los grupos de títeres se enfrenten a varias alternativas en relación a las obras. En primer lugar, es posible que la obra elegida no tenga aproximación con la realidad escénica y el grupo se vea obligado a realizar una adaptación para adecuarla a las exigencias técnicas y artísticas propias del teatro de títeres. Puede que existan obras que hayan sido creadas por autores que conocen la técnica titiritesca y que conciban la obra en función de una representación titiritesca. Sus indicaciones, por lo tanto, pueden ser de gran ayuda para la puesta en escena porque visualizan prácticamente el montaje.

Una modalidad más frecuente en la mayoría de los grupos de títeres, consiste en formar su propio repertorio de obras mediante trabajos de creación, improvisación o adaptando cuentos e historias. Muchos titiriteros van cambiando los textos de sus obras de

acuerdo a las exigencias y demandas del público el cual, a través de preguntas o diálogos con los muñecos, busca modificar el desarrollo de la obra en consonancia a sus pautas de rechazo o aceptación, de identificación o distanciamiento que van surgiendo.

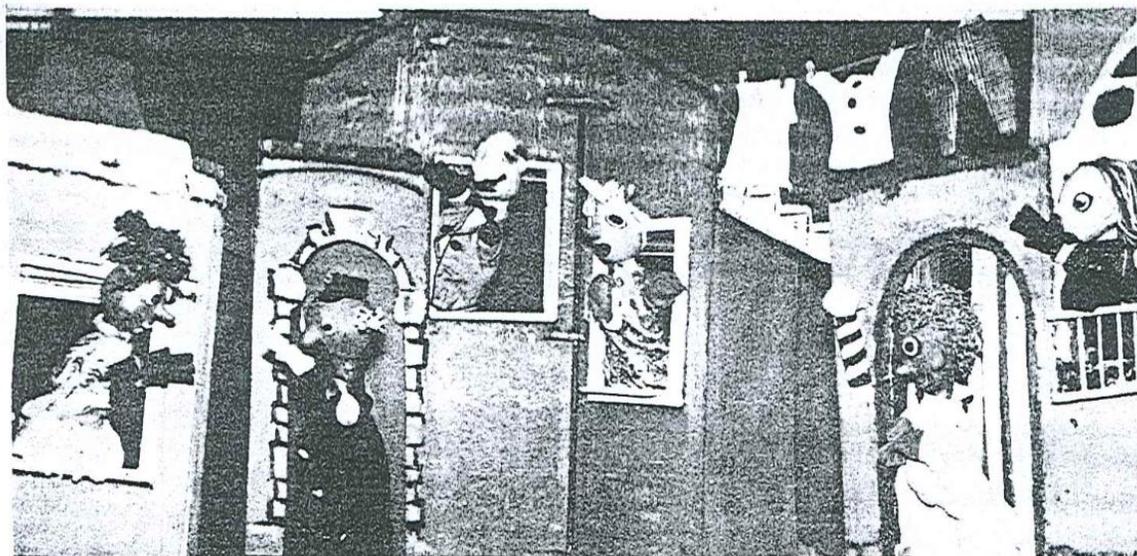


Figura 25. Parte de un interesante montaje de la Escuela de Títeres de Argentina, con la asesoría de Eduardo Di Mauro, uno de los pioneros del títere latinoamericano.

Esto parece ser el camino más expedito para dotar al teatro de títeres de repertorio propio, una verdadera necesidad si se estima la escasez de obras para este género teatral. La solución ideal sería que el autor de una obra pudiera trabajar conjuntamente con los grupos que realizarán el montaje. De esa manera, podrá visualizar mejor los problemas inherentes a la representación escénica y el grupo incorporará las modificaciones necesarias.

Es conveniente fijar de antemano la línea de acción y los movimientos de los muñecos, para luego llevarlos a la práctica en los ensayos y trabajos de improvisación del grupo. La realización de un diseño previo de un montaje, facilita la puesta en escena porque permite trabajar con patrones definidos cuya eficacia se irá comprobando en el transcurso de los ensayos. De esta manera se conjugan dos aspectos básicos: una planificación previa de todos los elementos que se utilizan en el montaje y el aporte espontáneo y creativo de los animadores. Con ello se evita que la proverbial improvisación titiritesca se transforme en un factor de desorden. En el proceso de montaje se anota y reseña todo aquello que tenga relevancia en el ensayo para que quede definitivamente incorporado al montaje final.

En los montajes también podemos considerar la llamada planta de movimiento que corresponde a una graficación de los movimientos que realizan los muñecos en las presentaciones. Es la anotación de los puntos obligados y básicos por donde deben pasar los muñecos realizando una actividad.

Podemos precisar los movimientos *de utilidad* que permiten que los muñecos puedan recoger o poner cosas, sentarse, acostarse, abrir y cerrar puertas, escribir en una pizarra, etc. También deben anotarse los llamados *movimientos tácticos* que son aquellos

diseñados para manejar las figuras dentro de un espacio o posición, sobre todo cuando la ubicación se altera debido a una acción posterior. Por ejemplo, si un muñeco hace su entrada desde los bastidores, ello significa una modificación posicional de las figuras que se encuentran en el área de representación.

Cualquier medio o recurso que contribuya al enriquecimiento de una obra es admisible en un montaje, siempre que no se atente contra los niveles de comprensión e intereses sociales, culturales, psicológicos y artísticos del público espectador. Niños de diferente edad o extracción social, ven, perciben o interpretan los colores, volúmenes, formas, objetos, personajes y valores de manera diferente. La fase más complicada del montaje se refiere a su *unidad escénica*. Se pueden fabricar excelentes muñecos, tener buenos animadores, disponer de una buena escenografía, pero si el espectáculo carece de unidad nuestro trabajo lo podemos calificar de deficiente. La unidad se refiere a un ordenamiento intencional de los elementos que participan en un espectáculo, en términos de integración. Los diferentes aspectos del trabajo deben articularse entre sí y adecuarse al orden que se ha planificado para el montaje.

Para la puesta en escena, se ha incluido la obra de títeres DON CEPILLO – escrita en 1990 por el autor – que forma parte del repertorio de varios grupos titiritescos. Se trata de una obra dirigida a los niños de escuela básica, con la finalidad de crear un ambiente de salud a través de una pequeña historia que apunta a motivar prácticas de higiene, en este caso, la formación del hábito de lavarse los dientes.

Con la lectura podemos caracterizar los diversos personajes que nos permitan diseñar y construir los diferentes muñecos. Para el posterior montaje se deben precisar las líneas de acción, los movimientos, diálogos y la escenografía que se va a utilizar. La improvisación de los animadores y la participación del público permitirá enriquecer la obra en términos de diálogo, ritmo, extensión y movimiento.

DON CEPILLO

PERSONAJES

Farsa para títeres en un acto

-*Don Cepillo, amigo de los niños*

-*Don Microbio, representante de la maldad*

-*Quiquito, niño travieso y desobediente*

DON CEPILLO *(aparece en el escenario, se escucha música para llamar la atención. Se dirige al público)*
 ¡Quiero presentarme a todos Uds.! Mis amigos me llaman DON CEPILLO porque ayudo a los niños a mantener sus dientes muy limpiecitos. En todo momento los cuido para que DON MICROBIO no venga a molestarnos. Es una persona muy peligrosa.

(se desplaza en el escenario)

SON UDS MUY BONITOS
CON SUS DIENTES MUY BLANQUITOS
DESPUES DE LAS COMIDAS
A LAVARSE LA BOCA CADA DIA

(con tono de tristeza y desaliento)

¡Sin embargo, no estoy contento porque he sabido que algunos de Uds no se han cepillado los dientes! ¡A ver! ¡Que levanten la mano los que se han lavado los dientes! ¡Uno, dos, tres ...! ¡No todos han levantado la mano! ¡Esto me preocupa! ¡Estoy Seguro que también mi amigo QUIQUITO no se ha lavado los dientes, a pesar de mis consejos! ¡Voy a llamarlo!

(se pasea y llama de diferentes lados)

¡QUIQUITOOOOO!

QUIQUITO *(aparece por un costado del escenario)* ¡Hola DON CEPILLO! ¡Te he buscado por todas partes! ¿Dónde estabas?

DON CEPILLO ¡Estaba fuera de la ciudad, ayudando a muchos niños del campo!

QUIQUITO ¡Te buscaba DON CEPILLO porque quería contarte algo, aunque me da vergüenza decirlo!

DON CEPILLO ¿Qué pasa QUIQUITO? ¡Cuéntame!

QUIQUITO ¡Tengo que decirte que ...hace días que no me lavo los dientes!
(mantiene la cabeza baja)

DON CEPILLO ¡No puede ser! ¿Olvidaste lo que dije?

QUIQUITO ¡No me acordé DON CEPILLO ¡Estoy muy arrepentido!

DON CEPILLO ¡Lo malo QUIQUITO, es que puede aparecer DON MICROBIO y dejarte los muy negros!!Tienes que lavarte lo antes posible!

DON MICROBIO *(aparece sorpresivamente desde el fondo del escenario. Se escucha música apropiada)*

¡Ja,ja, ja!

AQUÍ ESTA DON MICROBIO
PERSONAJE LEGENDARIO Y SINGULAR
ENEMIGO DEL CEPILLO
Y DEL ASEO EN GENERAL.

(Se dirige al público)

¡Acabo de averiguar que algunos de Uds no se lavan los dientes!!Qué bueno!
¡Los dientes sin lavar son mi plato preferido!

(se dirige a QUIQUITO, con voz muy autoritaria)

¡Ahhhhhhh...! ¡Aquí tengo una persona que no se ha cepillado los dientes! ¡Me lo llevaré para hacerle una pequeña operación!!Ja,ja,ja...!

(con rudeza le toma el brazo y lo empuja para llevárselo).

DON CEPILLO *(se interpone entre DON MICROBIO y QUIQUITO).*

¡Un momento DON MICROBIO! ¡De aquí no se mueve nadie! ¡Suéltale el brazo!

DON MICROBIO *(empuja a DON CEPILLO)*

¡Conmigo no se juega! ¡Apártate cepillo maloliente! ¡Desaparece de mi vista!

DON CEPILLO *(le toma con fuerza del brazo)*

¡Eres tú quien se irá de este lugar!

DON MICROBIO *(trata de llevarse nuevamente a QUIQUITO)*

¡Estoy perdiendo la paciencia contigo!

DON CEPILLO ¡Estás buscando pelea? ¡Te daré una lección!

(se abalanza sobre DON MICROBIO y lo inmoviliza)

¡Si apareces nuevamente por aquí, otra vez tendrás tu merecido!

DON MICROBIO *(soltándose con mucha dificultad y hablando con tono vacilante)*

¡Me has ganado otra vez DON CEPILLO!!Pero cuídate mucho!¡Al menor descuido te venceré! *(desaparece del escenario)*

DON CEPILLO (se dirige a QUIQUITO quien se muestra apesadumbrado y lloroso)

¡Don MICROBIO puede hacer mucho daño a los niños!!Si te hubieras lavado los dientes, no habría pasado todo esto!

QUIQUITO ¡DON CEPILLO! ¡Ahora entiendo lo que habías dicho! ¡Te prometo que todos los días me lavaré los dientes!

DON CEPILLO ¡Vamos! ¡Vamos, QUIQUITO!

QUIQUITO DESDE CHICO HAY QUE LAVARSE
 Y CEPILLARSE EN FORMA DIARIA.
 CADA DIENTE HAY QUE CUIDARLO
 Y SIEMPRE CON PASTITA,
 PERO QUIEN SE NECESITA
 ES DON CEPILLO EN LA BOQUITA.

DON CEPILLO ¡Bravo, bravo!!Veo que me has entendido!

(Se abrazan y desaparecen del escenario. Se escucha música de fondo).

Capítulo VIII

EL TITERE COMO TECNICA AUDIOVISUAL

Toda enseñanza es básicamente audiovisual. Cuando se habla, se escribe en el cuaderno, se utiliza el pizarrón o se exponen determinadas tareas, los alumnos observan y escuchan. Privilegiando la vista y el oído, las personas pueden adquirir gran cantidad de experiencias que le ayuden en su proceso de formación.

En relación a estos dos sentidos, varios investigadores coinciden en que el mayor porcentaje de asimilación y retención de materias lo proporciona la vista con un 83% y solamente el 11% el oído. Las técnicas audiovisuales favorecen más a la vista que al oído, produciéndose una mayor receptividad de las imágenes visuales sobre las imágenes sonoras. Quizás la información más detallada que proporcionan las primeras les confiera un mayor atractivo.

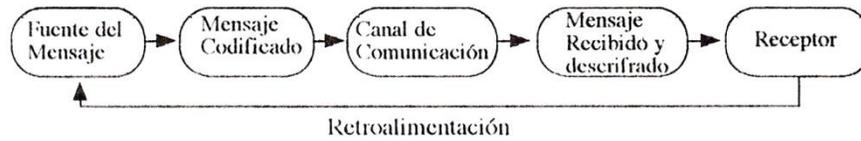
La vista y el oído, que son el primer contacto con el medio, contribuyen a recoger la información suficiente que los niños requieren para acentuar progresivamente su grado de conciencia en torno al mundo que les rodea. De la diversidad de mensajes obtenidos, se estructuran patrones de conducta que forman la base del conocimiento. Los mensajes más frecuentes y directamente ligados a las personas se perciben con más facilidad y, por lo tanto, se aprenden mejor.

La percepción lograda conduce a una comunicación que formará parte de la enseñanza que se impartirá en la escuela. Este proceso sensorial implica necesariamente una selección, ya que no todos ven o escuchan las mismas cosas debido a que su captación dependerá de la experiencia que tengan de cada una de ellas.

Cualquier recurso audiovisual forma parte de un proceso de comunicación en un sentido *bidireccional*, es decir, se representa como una interrelación entre personas con la finalidad de condicionar o cambiar conductas de aprendizaje. En una situación muy simple de comunicación, un mensaje originado en una fuente se transmite previamente codificado. El emisor envía un mensaje a través de un medio para que llegue al receptor, el cual lo decodifica cuando lo ha entendido. Algunas veces, el mensaje original es modificado por la acción del receptor con el objeto de corregirlo o adaptarlo mediante un proceso de *retroalimentación* (feedback).

En el diálogo que se establece entre emisor y receptor, se transmiten mensajes que pueden simbolizarse de una manera determinada para que tengan un significado real. Ello se asegura con la presencia de tres elementos importantes: el código utilizado, el contenido o material seleccionado y el canal de comunicación que transfiere información del emisor al receptor.

Una relación entre los distintos elementos que forman parte del proceso de comunicación, se muestra en el esquema siguiente:

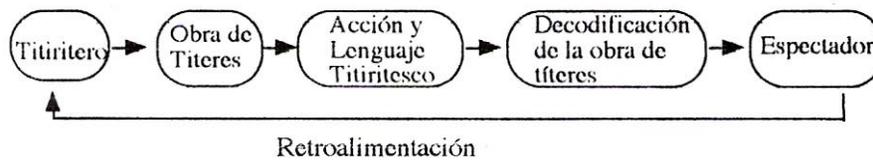


La educación, a través de mensajes emitidos por el profesor, procura que los alumnos modifiquen ciertas conductas. Estos mensajes deben darse en un contexto, es decir, en determinadas circunstancias de lugar y tiempo, disposición psicológica, objetivos elegidos, etc.

El proceso de comunicación entre el artista y el público espectador es el propósito básico del teatro de títeres. No puede concebirse un arte sin un destinatario específico. El teatro de muñecos es una técnica audiovisual que también tiene la capacidad de emitir mensajes a los alumnos para su decodificación, al convertir la imagen y la palabra en herramientas de expresión y comunicación. Su incorporación al universo audiovisual muestra un alto grado de retroalimentación, es decir, un amplio margen de retorno – a diferencia de otras técnicas como el cine, TV, etc. – debido a que sus mensajes pueden ser constantemente influenciados por las respuestas de los receptores.

La acción participativa del público y la modificación del mensaje titiritesco capacitan a esta técnica para enfrentar cualquier situación problemática. La naturaleza del movimiento es su principal atributo y le confiere al teatro de títeres una evidente ventaja respecto a otros materiales audiovisuales.

Relacionemos también los elementos propios de la técnica titiritesca en un esquema de comunicación:



Las formas audiovisuales han estado durante muchos años entre los recursos didácticos de los programas educativos. Sin embargo, su acción ha estado siempre sujeta a los métodos expositivos, llámese uso de pizarrón, libros de texto, dictado y otros medios tradicionales. La elección de uno de ellos supone seleccionar entre varias alternativas siguiendo un criterio que asegure un máximo de aprendizaje, congruente con lo que el alumno puede hacer y los objetivos que se han formulado.

Esto obliga a considerar las propiedades de los diferentes medios, por ejemplo, capacidad para mostrar objetos en movimiento, grado de estimulación visual y auditiva, motivación para respuestas abiertas y participativas, etc. Diversas técnicas pueden presentar las mismas ventajas y su elección dependerá de factores prácticos en relación a costos y facilidad para conseguirlos y utilizarlos.

Cuando un profesor hace referencia a un objeto, lo puede mostrar directamente o representarlo por un signo. Este último corresponde a un estímulo producido intencionalmente y que va a simbolizar cabalmente a un objeto o situación. Si señalamos el término títere, por ejemplo, estamos empleando un símbolo al igual que una fotografía o un mapa. La comunicación dependerá del uso de signos y las propiedades de las distintas formas audiovisuales serán representadas por diferentes signos que se emplearán en cada caso.

Existen *signos icónicos* que son aquellos que se asemejan a las cosas que representan. Un títere, por ejemplo, puede compararse a un ser humano, aunque sin mucho detalle y constituirse en un signo icónico. También hay *signos digitales* que no se parecen a las figuras que representan, tal como sucede con las palabras. El teatro de títeres pudiera considerarse una combinación de signos icónicos y digitales, es decir, una mezcla de imágenes y palabras.

Las imágenes tienen mayor poder comunicador que las palabras por la capacidad evocadora que tienen y su facilidad para lograr las respuestas que dependen del recuerdo y el reconocimiento. Cualquier materia, por abstracta que sea, se puede traducir a imágenes visuales que comunican mejor las ideas, conceptos, hechos o generalizaciones. Como estas imágenes representan abstracciones de la realidad, proporcionan una visión más esquemática del medio que nos rodea y, por lo tanto, son más fáciles de entender. Las imágenes que se desprenden del teatro de títeres son producto de una acción pantomímica, capaz de comunicar desde sentimientos hasta actitudes al público espectador.

El teatro de títeres, como integrante de una didáctica audiovisual, puede utilizarse en cualquier parte del aprendizaje, dependiendo de las necesidades pedagógicas que aparezcan. Conviene recordar, sin embargo, que todos los medios audiovisuales son solamente recursos auxiliares de la educación y que su efectividad se manifiesta sólo formando parte de una metodología que se selecciona como la más conveniente para enseñar.

El uso creativo de estos medios aumenta la posibilidad de aprender más, retener mejor lo aprendido y desarrollar mejor ciertas habilidades. Pero conviene no olvidar que el empleo de estos recursos en las actividades escolares no garantiza por sí mismo el éxito en el aprendizaje. Muchas veces ocurre que los logros que se producen no dependen tanto de la existencia de recursos audiovisuales, de su puesta en práctica y la calidad de los mismos, sino más bien de la habilidad que muestran los profesores para manejarlos y organizarlos. Un docente que emplea el teatro de títeres sin una planificación previa, difícilmente alcanzará aprendizajes significativos al usar estas técnicas.

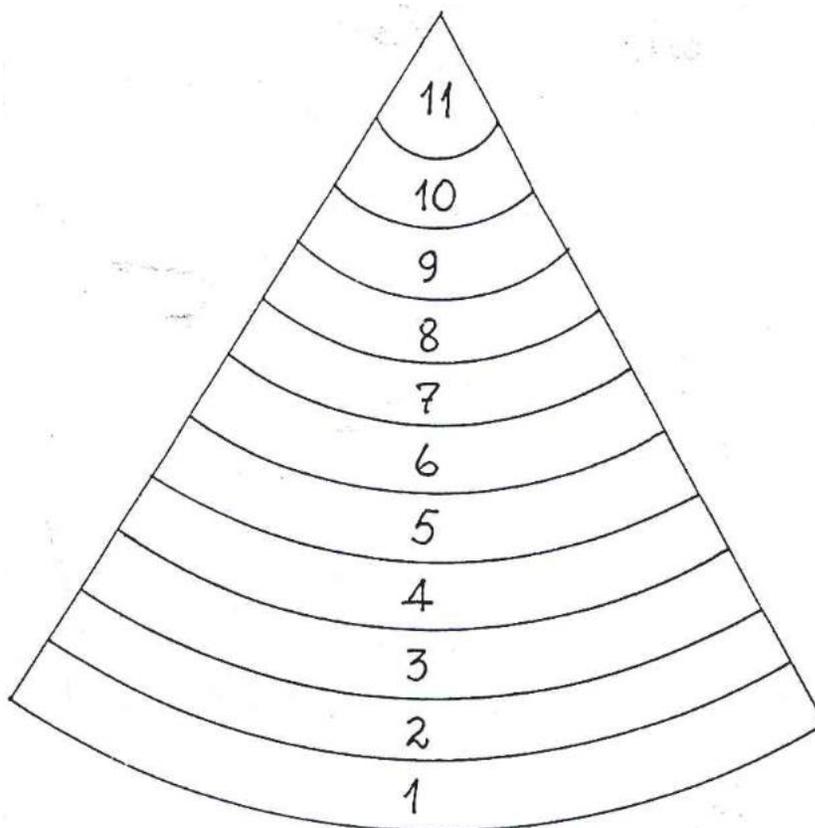


Figura 26. Cono de la experiencia de Dale. 1.- Experiencias directas con propósito. 2.- Experiencias inventadas. 3.- Experiencias dramatizadas. 4.- Demostraciones de enseñanza con aparatos. 5.- Excursiones y visitas. 6.- Exposiciones. 7.- Televisión educacional. 8.- Cine. 9.- Vistas fijas, radio y grabaciones. 10.- Símbolos visuales. 11.- Símbolos verbales.

El pedagogo Edgar Dale, uno de los maestros más influyentes en el trabajo con recursos audiovisuales, presentó un modelo llamado *Cono de Dale* como ayuda visual para explicar las relaciones entre los diferentes materiales audiovisuales, ordenándolos de acuerdo a su grado de abstracción. Cada piso del cono correspondería a un método de aprendizaje. Los métodos menos efectivos y que ocupan el mayor tiempo se localizan en el parte superior del cono (lectura, clases verbales del profesor, dibujos en la pizarra, etc.). En la base de la pirámide, se representa la mayor profundidad de aprendizaje. La experiencia directa significa realizar uno mismo la actividad que se desea aprender.

Los títeres se ubican en el Cono de Dale en las *experiencias dramatizadas*, es decir, se constituye en un recurso sustitutivo de la realidad. La experiencia reconstruida tiene la gran ventaja sobre la realidad porque elimina los elementos que distraen la atención, fortaleciendo lo que realmente importa en el aprendizaje. La experiencia dramatizada favorece en mayor grado la comunicación interactiva y la creación de actitudes y valores.

En general, el trabajo titiritesco puede contribuir a que el alumno alcance aquellos aprendizajes que le ayuden a solucionar problemas o le signifiquen comprender mejor la realidad. De cualquier manera, esta técnica audiovisual será siempre capaz de provocar en los niños gran interés por entender lo que se le enseña.

Capítulo VIII

TITERES EN LOS JARDINES INFANTILES

El conocimiento que tengamos del desarrollo evolutivo del niño en relación a intereses y necesidades, justifica la acción psicopedagógica de los jardines infantiles. Al organizarse el trabajo educativo desde temprana edad puede lograrse un ambiente más propicio para su progreso intelectual, emocional, social y físico.

Una estimulación de la capacidad sensorial es necesaria en la edad infantil para facilitar la comprensión del medio. En esta etapa se va pasando de una visión globalizante – que proporciona imágenes confusas e indiferenciadas – a una percepción de cosas y personas con mayor claridad y abundancia de detalles. El mundo de los títeres estimula sensitivamente a los niños y los impulsa a un proceso de búsqueda que les ayuda a identificar lo conocido de lo desconocido cuando observa lo que se muestra en un escenario de muñecos.

En este período preescolar es muy importante el desarrollo del lenguaje para que los niños adquieran y organicen sus experiencias. El lenguaje en el teatro de títeres adquiere más intensidad y penetración si se respalda con la imagen títeresca y su acción dramática.

Según Piaget – conocido psicólogo suizo – en la edad escolar existe un tipo de pensamiento caracterizado por el *egocentrismo* que bloquea la capacidad del niño para situarse en el punto de vista de los demás. Su particular visión de lo observado lo lleva a conferir a las cosas diversas cualidades que lo hacen confundir su mundo personal con el medio que lo rodea, estableciendo las bases de un verdadero realismo infantil.

De este egocentrismo podemos derivar el llamado *animismo* que consiste en darle vida a las cosas inanimadas, al igual que el hombre primitivo. Según algunos autores, se trata de un comportamiento de naturaleza instintiva que se revela en la vida de un niño cuando monta a caballo en un palo o imparte órdenes a un juguete. El manejo de un títere realizado por un niño constituye una forma especial de animismo.

La actitud que se desprende de su egocentrismo se manifiesta simbólicamente como un juego donde se utilizan sustitutos de la realidad. El niño les proporciona a los objetos un significado que le servirá de pretexto para participar en una actividad lúdica, donde lo real es incorporado a sus propios intereses.

Representando distintos roles de manera muy personal, se va a incorporar a la realidad de un mundo mayor que el suyo y desconocido en gran medida. Esto será el punto de partida para que el niño vaya entendiendo que cada persona puede tener ideas diferentes y pueda expresarlas de manera muy distinta.

Una característica muy importante del preescolar es su tendencia a la *globalización*. Esto significa que el niño tiende a percibir el conjunto, ya que los detalles carecen de

sentido. Si se le muestra un ser vivo, por ejemplo, un caballo, primero captará el animal completo y luego se dará cuenta separadamente de las partes del cuerpo.

El concepto de globalización, planteado originalmente por el pedagogo belga Ovide Decroly, destaca el hecho de que los niños perciben lo complejo y después lo simple, primero el todo y después las partes. La globalización implica organizar la enseñanza inicial de los niños con un criterio totalizador y unitario.

Estas ideas de Decroly son importantes para fundamentar el trabajo con títeres en los jardines infantiles. Desde la construcción de un muñeco hasta su presentación al público, la acción creativa debe adaptarse al conjunto. Esto quiere decir que los títeres tienen que confeccionarse sin detalles, con elementos mínimos en su terminación, asegurándose que las obras no incluyan el desarrollo de conflictos que requieren de largos procesos de análisis, pues dificultan la comprensión de situaciones que se muestran en el escenario.

El niño cuando juega no solamente se divierte, sino que experimenta y elabora sus propias experiencias, establece las primeras relaciones sociales e intenta adaptarse al medio que lo rodea. En estas condiciones, las manifestaciones lúdicas constituyen un verdadero indicador sobre la necesidad de incluir actividades de libre expresión que motiven la capacidad creativa.

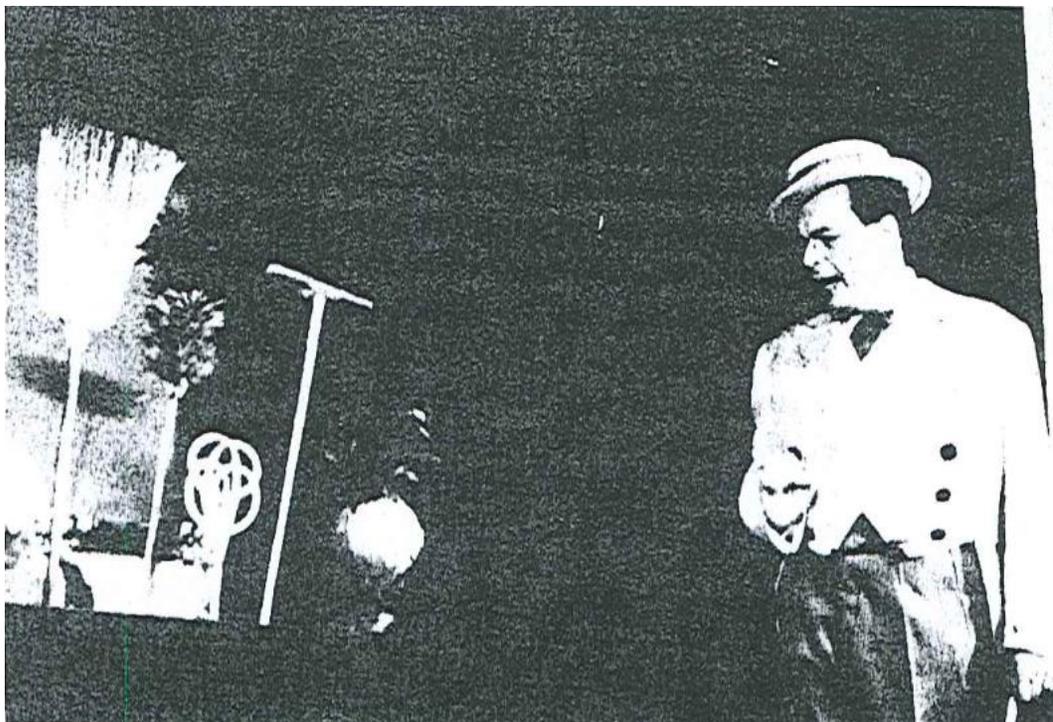


Figura 27. El movimiento de objetos inanimados atrae al niño en una función de títeres. En la foto, un animado diálogo entre un titiritero y objetos de aseo, en una escenificación del Teatro Nacional de Títeres Húngaro.

El juego, además de constituirse en un recurso que ayuda a descubrir al mundo, tiende a la dramatización debido a que se realiza mediante intervenciones vivas y personales. Así, reproduciendo las actividades y situaciones más frecuentes de la vida cotidiana, es más comprensible lo que ve o escucha. A través del juego, cualquier proceso es más fácil de entender. El teatro de títeres constituye un juego dramático con características simbólicas debido a que el niño, por participación directa o como espectador, es capaz de personificar y representar papeles imaginarios. Al inspirarse en situaciones de la vida real, la interacción entre lo dramático y lo irreal lo lleva a encarnar animales, plantas o personas.

La dramatización desarrolla experiencias que ayudan a mejorar la autoestima de los niños, ampliar su vocabulario, acentuar la expresión verbal, favorecer la capacidad de atención y concentración, asegurando un progreso paulatino en el proceso de adaptación social.

Una actividad que estimula la expresión oral consiste en traer al colegio un objeto o animal para que el niño converse sobre sus características. Este verdadero puente entre la familia y la escuela puede iniciarse con un títere que también quiere mostrar algo para describírselo a los demás. Esto es como un juego imitativo que contribuye a que las personas hablen sobre sí mismas y lo hagan frente a un grupo.

El juego dramático es una actividad que se desarrolla por medio de la expresión gestual y corporal. Se juega a comunicar un mensaje, a representar sin apoyo de la palabra. Si incorporamos el diálogo y personajes tenemos una verdadera estructura dramática. Con una temática tradicional o vinculada a situaciones familiares, recurriendo a un mínimo de personajes y utilizando un lenguaje muy simple, una representación con títeres es motivante para que los niños atiendan y traten de comprender. Ello se ve favorecido por la identificación que puedan tener con los personajes, lo que se evidencia en la activa participación del público infantil.

En la vida de un niño, uno de los aspectos más difíciles de desarrollar es el sentido del ritmo, vale decir, el pleno dominio de sus movimientos, la capacidad para expresarse corporalmente y la perfecta coordinación de todos sus miembros. El movimiento, durante la vida de una persona, es un medio de crecimiento y desarrollo físico, afectivo, social e intelectual. El precario desarrollo del sentido del ritmo por efecto de una mala coordinación psicomotriz en la edad preescolar, puede prolongarse a través del tiempo y afectar hasta la persona adulta.

Por estas razones, es indudable que el desarrollo de la psicomotricidad tiene gran importancia en los jardines infantiles. Con ejercicios rítmicos, respiratorios, de coordinación y equilibrio, es posible estimular tanto funciones psicomotrices, como cognitivas y afectivas. El teatro de títeres, por ser una actividad que basa su efectividad en la acción y movimiento de los muñecos con las manos, brazos y, en general, con el cuerpo, puede constituirse en un importante factor de motivación para que el niño ensaye y ejercite su sentido del ritmo. El movimiento de un muñeco debe tener mucho ritmo para que mayor sea la capacidad de sugerir.

En la edad preescolar se considera más relevante que el niño desarrolle determinadas conductas a que asimile conocimientos. Por eso, es valioso el estímulo en la formación de hábitos positivos que incidan en la solución de algunas necesidades como ocurre en el cepillado de dientes, prevención de enfermedades, costumbres higiénicas, etc.

Con los títeres es posible incorporar valores de honradez, amistad, responsabilidad o puntualidad. Si queremos enfatizar el reconocimiento de que todas las personas son importantes y valiosas, podemos recurrir a escenas donde los muñecos se feliciten entre sí por algo realizado en grupo. Pequeñas acciones titiritescas aseguran un sentimiento de valor personal que pudiera traspasarse a la formación de los niños.

Es muy necesario, en esta etapa, estimular la capacidad de autoestima. Siendo la familia la principal responsable de la baja o alta autoestima, el aprendizaje en los jardines infantiles podría dar un mayor sentido de valor a los pequeños. La autoestima representa un conjunto de actitudes, sentimientos e ideas que tienen de sí mismo las personas. Con una alta autoestima, el niño es confiado y mantiene una relación válida con otras personas. Con una baja, aparece desconfiado, tímido y aislado. El muñeco no sólo representa una ocasión para hablar, sino que constituye un medio para expresarse de manera más fácil y abierta. El niño tímido puede manifestar por la boca del títere lo que quería decir en la vida real y no se atreve a hacerlo. Resulta de gran ayuda, por lo tanto, para desarrollar una persona sana.

La aceptación por los demás parece ser el punto de partida para crecer y realizarse. En general, se aprende a valorarse a sí mismo cuando se siente que los demás lo valoran. Esto puede lograrlo un títere si es capaz de ser un auténtico amigo de los niños de un jardín. Por lo demás, no hay persona capaz de rechazar la actitud amistosa de una figura titiritesca.

Entre los objetivos de los jardines infantiles está su contribución al desarrollo intelectual de los niños mediante actividades que le permitan manipular, observar y realizar experiencias concretas. El fuerte impacto emocional y afectivo que los títeres ejercen en los niños, categoriza a esta técnica como medio didáctico y auxiliar en la formación de hábitos, costumbres y valores en la educación preescolar.

Si los objetivos señalan la utilización de juegos simbólicos, estamos justificando la necesidad de que exista un rincón de los títeres. Esto quiere decir que en un espacio determinado se disponga de algunos muñecos y un pequeño retablillo con la finalidad de ayudar a los niños a alcanzar una mejor comprensión de la realidad.

Capítulo X

EL TEATRO DE TITERES EN LA ESCUELA BASICA

La percepción globalizante que mostraba el niño en la etapa preescolar, justificaba un teatro de títeres exento de detalles y atendiendo al conjunto de las cosas. En la escuela tendrá que modificarse progresivamente esta globalización para orientar la acción títeresca es un esquema más diferenciado y analítico.

En la escuela básica es donde el niño va estructurando un pensamiento lógico a partir de experiencias perceptivas concretas que adquiere durante el trabajo escolar. Este tipo de pensamiento, caracterizado por su reversibilidad, le facilitará la combinación, la relación y la comparación de acontecimientos para llegar a sus propias conclusiones. La captación que haga del medio tendrá cada vez mayor precisión y eso lo ayudará en la representación simbólica de hechos, objetos o acciones. Al mismo tiempo, las habilidades y destrezas que le exigirá el proceso de lecto-escritura se asegurarán con una mayor coordinación motora.

En la etapa escolar, el conocimiento se va desarrollando conceptualmente a medida que van apareciendo las diversas áreas de conocimiento. Los conceptos son representaciones simbólicas que realizamos de las características comunes de toda clase de objetos, personas y acontecimientos. Tanto en el pensamiento como en una conversación corriente se emplean muchos conceptos, por ejemplo, títere, perro, fruta, hombre, etc.

Si una persona desarrolla el concepto de títere es porque hay coincidencia entre la representación que hace y las percepciones que recoge de ellos en su experiencia. Al manejar de manera correcta el concepto de títere, debe responder de manera correcta acerca de las diferencias entre títere-muñeca o títere-juguete.

La formación de conceptos es muy importante para los niños porque conduce a un proceso de generalización, el cual facilita la transferencia o aplicación de la respuesta aprendida a otras situaciones. Las técnicas dramáticas permiten poner en práctica un método de enseñanza que va de lo concreto y cercano hasta las generalizaciones.

La obra de títeres será más valiosa en el aprendizaje a medida que esta transferencia se vaya logrando. Si así ocurre, esto significa que el niño ha comprendido todas las situaciones títerescas, la relación entre los personajes, el desarrollo del conflicto y el sentido de la representación.

En la edad escolar es característico el interés por los cuentos imaginarios, lo que demuestra que los niños tienen madurez y sentido crítico. La falta de preparación para enfrentar la realidad determina que no manifiesten abiertamente sus sentimientos y tengan que recurrir a la fantasía, a partir de elementos de la vida real, para representarse aquellos sucesos que no pertenecen al ámbito de la realidad.

Este vuelo imaginativo es indicador de su insatisfacción por las cosas tal como son y la esperanza de que sean como deberían ser, lo cual se hace notorio cuando, con su participación en una función de títeres, intenta modificar la conducta de los personajes o la trama de la obra que se representa.

La fantasía infantil se nutre de imágenes mentales, estructurando una ficción creadora que es capaz de reproducir situaciones pasadas o ideales, incorporando aspectos de la vida real. La disposición para inventar historias es un serio intento de los niños para asimilar la verdad, pero siempre vinculada a su experiencia individual.

Los elementos que se manifiestan en la fantasía infantil son muy útiles para el trabajo con títeres, sobre todo cuando hay que improvisar diálogos, caracterizar los personajes o enriquecer la trama de la obra. El protagonismo espontáneo de los niños enriquece la acción títeresca y la acerca más a la comprensión de sus compañeros.

Desde un punto de vista pedagógico, uno de los objetivos del teatro de títeres es la *motivación* de los alumnos. Se trata de un procedimiento didáctico que los incentiva a observar y escuchar lo esencial para inducirlos a aprender.

Esta es la finalidad que se persigue, por ejemplo, cuando se utilizan títeres para desarrollar la técnica del *role-playing*. Se trata de una teatralización con muñecos que representan situaciones o conflictos entre grupos, generaciones o integrantes de una familia. En ella se exponen ciertos roles o conductas a un público determinado para su análisis y discusión. Cuando se estimula un aprendizaje activo se favorece la posibilidad de modificar, elaborar opiniones, intercambiar apreciaciones éticas y estéticas, enfrentar juicios distintos, manifestar sentimientos, etc.

La base de la motivación es el interés que se provoca en una persona y que lo predispone a poner atención en determinadas actividades. En la escuela es necesario desarrollar hábitos de atención para percibir mejor tanto las características como las relaciones entre objetos y personas. Cualquier modificación de la atención puede alterar la comunicación entre los alumnos y las diversas actividades escolares.

En el trabajo con títeres debemos evitar una serie de situaciones que afecten el proceso de atención. Así ocurre cuando las obras son muy largas, los estímulos muy fuertes (colores inapropiados de decorados y retablillo, música intensa, voces demasiado altas), poca claridad en el conflicto (exceso de personajes en escena, trama inconveniente para su nivel psicobiológico), una técnica títeresca deficiente (voces débiles, mala dicción, mal manejo de los muñecos), mala audición de los diálogos de la obra, luminosidad restringida o excesiva, etc.

En esta etapa escolar es muy importante la formación de hábitos personales, de estudio y de trabajo. Recordemos que estructurar un hábito requiere inicialmente de una acción consciente e intencional para alcanzar la respuesta útil. Mediante repeticiones se perfecciona hasta que la conducta sea capaz de expresarse de manera espontánea e involuntaria.

La temática titiritesca que podemos utilizar en la escuela tiene que ayudar al desarrollo de hábitos relacionados con las necesidades del escolar. La higiene individual y colectiva, la acción preventiva de enfermedades o las conductas de trabajo, están ligadas a ciertos hábitos operacionales y de acción. Con estos últimos, el educando hace mayor uso de sus recursos y potencialidades, desarrolla proyectos, se relaciona con los demás y, en general, hace más eficiente su aprendizaje.

1.-Matemática titiritesca.

A partir de una representación con títeres que exhiba una temática concreta, es posible presentar situaciones que muestren elementos sensorio-motrices, perceptivos, lógicos y numéricos que favorezcan el conocimiento de las cosas, su forma de relacionarlas y la manera de expresarlas simbólicamente.

La capacidad de materializar todo aquello que sea abstracción, es lo más importante del teatro de títeres en relación al pensamiento matemático de los niños. El significado de las distintas acciones titiritescas será más relevante si los hechos que se presentan son más nítidos y se producen sin que el espectador tenga que imaginárselos.

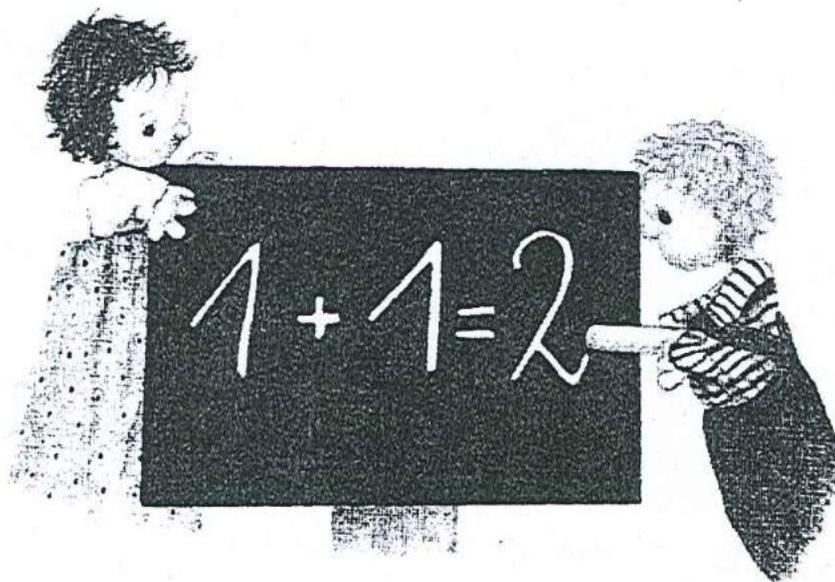


Figura 28. Los muñecos Kutásek y Kultilka se presentan en la TV de Praga, para introducir a los niños en los intrincados problemas de la suma.

Para cualquier operación matemática se necesita que los títeres manipulen objetos o cosas que generen acciones con un propósito bien definido. La repetición de estas experiencias permitirá que el niño se anticipe al resultado de la situación titiritesca antes de que se presente en el escenario. Para comprender que 5 más 3 suman ocho se requiere

capacidad para generalizar. Esto significa transferir una respuesta aprendida a otra situación que reviste características similares. Podemos cambiar los dígitos en una situación títeresca diferente y obtener los mismos resultados. Cuando esto ocurre estamos generando aprendizaje.

Otro aspecto del pensamiento matemático es el concepto de tamaño. Si un títere introduce un cubo dentro de otro, se está comparando en términos de grande o pequeño. Esto ya lo hace el niño en la etapa preescolar, pero solamente en la escuela básica desarrollará la capacidad de pensar en un orden continuo o numérico, lo cual lo llevará a resolver problemas que necesiten el concepto de multiplicidad.

Si consideramos nuevamente la operación $5 \text{ más } 3 = 8$, no es suficiente la generalización y el concepto de tamaño para comprenderla. Ello requiere lo que Piaget llama *reversibilidad* que es una forma de entender la combinación de operaciones, por ejemplo, $8 - 5 = 3$, lo que necesariamente exige volver al punto de partida. Si repetimos estas operaciones podemos asegurar diversos grados de anticipación en la obtención de resultados por parte de los alumnos.

Con los títeres podemos dar forma a diversas operaciones disponiendo de elementos intercambiables que, al combinarse de una manera determinada, modifican la operación matemática. Esto puede lograrse con una pequeña pizarra en el escenario o convirtiendo el telón de fondo en un franelógrafo donde los muñecos adhieran números, dibujos o figuras. Al mismo tiempo, con pequeños trastos portátiles podemos representar dígitos y operaciones que permitan realizar una evaluación formativa.

El teatro de títeres puede ayudar a los niños muy pequeños en la adquisición de nociones prenuméricas y preespaciales en términos de mucho-poco, encima-debajo, etc. Si queremos mostrar la idea de número par buscamos objetos o situaciones conocidas, por ejemplo, un par de ojos, de zapatos, de títeres. De la misma manera, podemos clasificar y ordenar conjuntos por el color, forma o tamaño y luego descomponerlos.

En una etapa de apresto, es importante entender el significado de los números como representativo de una cantidad constante. Esto ayudará a objetivar ideas que permitan desarrollar actividades para superponer, reducir, contar o seriar.

Breves historias le dan a los números y operaciones matemáticas una existencia concreta. Lo importante es vincular los sistemas lógicos con los intereses y necesidades de los niños, adecuando los elementos del razonamiento matemático que se emplean a su nivel de desarrollo. Olvidar esto constituye un error pedagógico que aparece muy frecuente en la enseñanza de esta asignatura, afectando dramáticamente los aprendizajes en el trabajo escolar.

2.-Títeres para las Ciencias Naturales

El conocimiento científico de los niños está muy ligado a la idea que tienen del mundo natural. En la medida que enriquezcan la información acerca del medio, mayor será

la posibilidad de entender conceptos como espacio, materia y causalidad, objetivos básicos en la enseñanza de las ciencias.

El teatro de títeres contribuirá al conocimiento de la naturaleza si acostumbra a mostrar objetos reales para identificarlos y así motivar la conversación. Ya hemos hablado sobre el significado que tiene para el niño llevar una mascota familiar para mostrarla y hablar sobre ella.

Los títeres deben hacer girar su acción en torno a fenómenos del medio ambiente, como una manera de estimular la curiosidad natural de los niños. La comprensión objetiva de estos elementos del mundo físico se favorece cuando se pueden manipular. El contacto directo con tales elementos y su relación entre sí ayuda la comunicación con los niños.

En forma progresiva, el niño puede realizar en la escuela actividades que le permitan observar, describir, inferir, clasificar, registrar datos y aplicar conclusiones. Todos estos procesos científicos están orientados al desarrollo de habilidades que lo lleven a encarar con creatividad la posibilidad de resolver nuevos problemas. Si la acción títeresca se relaciona con algunos de estos procesos, estaría ayudando a la enseñanza de las ciencias naturales.

Las actividades vinculadas a los procesos científicos tienen que incorporar el juego como recurso para alcanzar determinadas conductas. A medida que el niño adquiere más experiencia, el juego se va haciendo más complejo porque va englobando una conceptualización diferente que influye en la actividad creativa, en la disciplina de trabajo o en la selección de materiales.

El juego dramático que se hace con títeres, mediante experiencias directas con personas o cosas, ayuda a proporcionar la información que facilite la elaboración de conceptos a partir de la realidad. Lo que percibe se hace más comprensible a los niños por la naturaleza de su representación simbólica, especialmente si se trata de aquellas situaciones más frecuentes en la vida cotidiana.

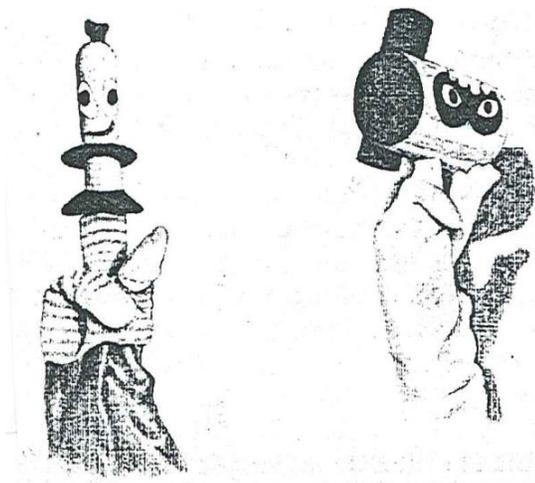


Figura 29. La jeringa y el insecticida pueden transformarse en títeres para protagonizar obras que ayuden al desarrollo de hábitos positivos.

Las actividades que desarrollamos en la escuela deben favorecer el contacto de los niños con la naturaleza. Como cada elemento del medio es parte integrante de conjuntos armónicos, su percepción solamente puede lograrse con un buen proceso de observación. Si los intereses de los niños se representan de manera evidente, se provoca una mayor atención voluntaria y, por lo tanto, un mejoramiento en su capacidad de observación. En algunos casos, la observación dirigida parece más conveniente para prestar atención a algo determinado.

El teatro de títeres puede presentar situaciones que favorezcan la calidad de la observación, cuidando de incluir solamente pocas ideas para fijarlas mejor. Algunas veces la atención se concentra en ciertos aspectos del teatro de títeres (vestuario, decorados) y se descuida el contenido didáctico de lo que se muestra en el escenario. La observación dirigida la podemos practicar si un títere le presenta a los niños un objeto y les pide que lo describan después de cerrar los ojos.

Nada más alentador para un público infantil si los títeres encarnan elementos de la naturaleza como plantas o animales. Aprovechando su curiosidad, se podría vincular a estos personajes con hechos o fenómenos del medio. Así, la relación entre un pato y un pez podría conducirnos al secreto de la flotabilidad. Del mismo modo, el diálogo entre el sol y una planta nos informaría acerca de los misterios de la fotosíntesis.

El teatro de títeres podría tener una gran participación en el desarrollo de conductas para el fomento y protección de la salud, asociando la acción títeresca con el cuidado del cuerpo, la prevención y control de las enfermedades. Conviene orientar el trabajo con títeres en la creación de un ambiente de salud que estimule la práctica de hábitos de higiene (lavado de manos, limpieza de dientes, etc.).

Títeres que representen dientes, microbios o cepillos dan forma a diferentes actividades que ayudan a desarrollar actitudes en los niños para motivarlos a seleccionar y practicar diversas formas de trabajo que promuevan una salud sana

3.-Los títeres y el lenguaje

El perfeccionamiento del lenguaje debe hacerse empleando todos los recursos de la escuela. La utilidad para la comunicación y su valor instrumental determinan que el lenguaje sea indispensable en el desarrollo del conocimiento que se imparte en todas las áreas curriculares.

Con el lenguaje se manifiestan formas de conducta relacionadas con procesos de razonamiento, comunicación y aprendizaje que van evolucionando a medida que se produce el desarrollo intelectual de los niños. El teatro de títeres, con su particular lenguaje, puede representar aquellas situaciones que son provocadas por motivos, intereses y emociones que surgen durante el aprendizaje escolar.

A partir de los jardines infantiles se va desarrollando sistemáticamente el lenguaje de los niños mediante su participación directa en las distintas actividades. Ello le asegurará tanto la posibilidad de expresar sus ideas como la de aprender a escuchar lo que otros dicen. La manifestación de afectos, propósitos y formas de comunicación será más correcta en la medida que las personas muestren un mayor dominio del lenguaje.

En los niños, desde temprana edad, es posible comprobar una deficiente pronunciación de palabras y frases que afecta todo el proceso de aprendizaje. Las dificultades en relación al acento, ritmo, entonación y articulación del lenguaje inciden especialmente en la adquisición del complejo código de signos y señales que estructuran la lecto-escritura. La necesidad de mejorar la capacidad de expresión y comunicación puede contribuir a un mejor desarrollo intelectual y social de los niños.

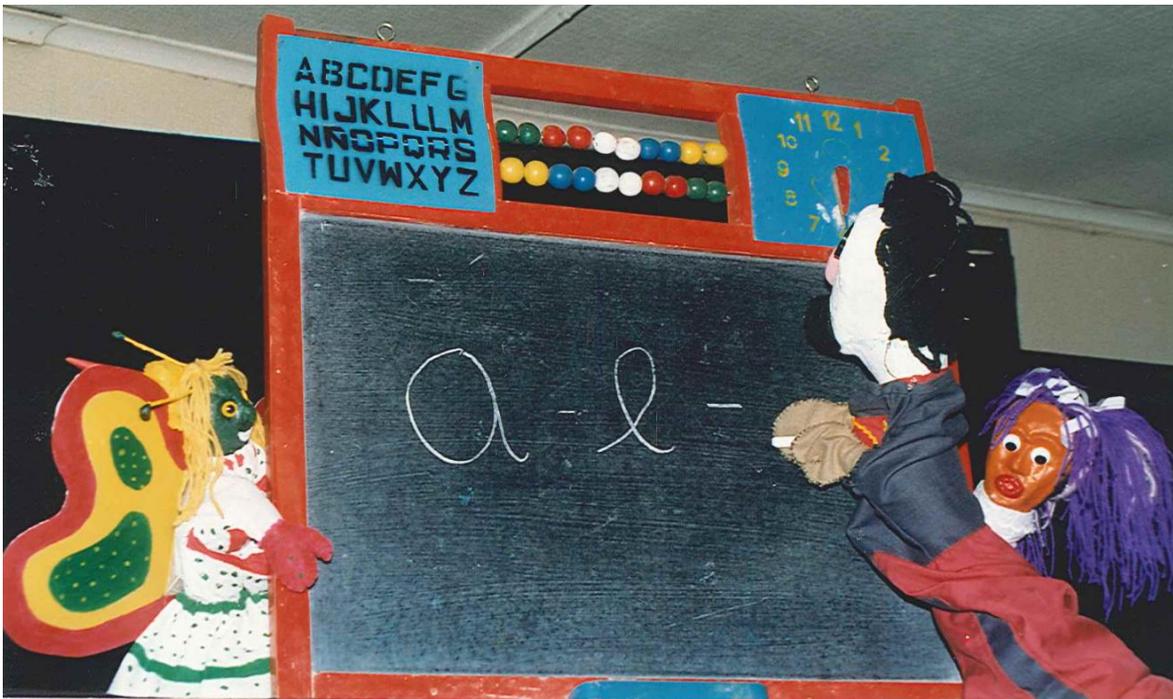


Figura 30. Los problemas de lenguaje se producen desde temprana edad, lo que hace necesario ejercitarse en pronunciar correctamente vocales y consonantes. Los títeres ayudan a esta ejercitación durante el proceso de lecto-escritura.

La técnica de títeres, al contar con el trabajo activo de los niños, constituye un buen recurso para mejorar tanto la comprensión como la expresión oral. La comunicación oral está muy ligada a la representación titiritesca y puede ser una excelente motivación en la formación de hábitos de lenguaje. El hablar utilizando un muñeco es una fuerte estimulación para intentar hacerlo correctamente.

La comunicación entre las personas puede lograrse utilizando un lenguaje verbal pero también con un lenguaje no verbal.

Con el movimiento de un títere o la acción corporal de una bailarina también se logra transmitir una información específica. El talento de un titiritero dependerá, en gran medida, de su habilidad para coordinar una comunicación tanto verbal como no verbal mediante la pantomima y el diálogo sostenido por los muñecos.

Para los niños y los títeres, el diálogo es la mejor expresión de la comunicación. Se trata de una conversación en la que se practica el lenguaje oral o escrito y que puede ejercitarse tanto en el escenario como en la sala de clases. Un buen diálogo mejora tanto la pronunciación como el vocabulario y contribuye a mejorar factores de sociabilidad. Esto adquiere especial significado si el diálogo es rico en costumbres, valores y formas de vida, pues así se constituye en una auténtica expresión cultural, muy útil sobre todo para el aprendizaje de lenguas extranjeras.

El trabajo con títeres es capaz de desarrollar un lenguaje que no se limita solamente al ejercicio de determinadas palabras, sino a todo un contexto que debe comprenderse para entender la línea argumental de una obra de títeres. Los riesgos de una incomprensión del lenguaje verbal obligarían al titiritero a utilizar solamente palabras adecuadas al nivel cultural y psicobiológico de los niños. Esto no siempre es así ya que, algunas veces, la improvisación con los títeres conlleva al uso de términos que dificultan la comprensión de los diálogos.

Algunas veces el lenguaje titiritesco es reiterativo por la repetición de palabras o frases – en muchos casos de manera excesiva – con el propósito de aclarar pasajes del argumento, reforzar una acción específica o buscar una mejor colaboración del público. Es evidente, sin embargo, que un exceso de comunicación verbal altera el equilibrio de una obra de títeres dificultando su comprensión, especialmente en los más pequeños. La forma en que los personajes son concebidos visualmente, el uso planeado del movimiento, la relación entre los personajes, la naturaleza dramática de la obra, el empleo de un determinado colorido y la intensidad de algunas escenas, son factores también muy importantes en una obra de títeres.

Si hay algo que singulariza al teatro de títeres es el lenguaje que utilizan las figuras, reconocible desde hace muchos siglos más por su inconfundible tono farsesco que por el contenido que encierra.

4.-Muñecos historiadores

Desde los jardines infantiles podemos desarrollar una metodología titiritesca que incluya algunos elementos espacio-temporales vinculados a la presentación de una temática histórico-social.

Es difícil que los niños entiendan a un personaje de la historia o un nombre geográfico, salvo que su realidad se muestre manipulando objetos, experimentando situaciones, haciendo preguntas, desarrollando respuestas, es decir, realizando en el escenario diversas actividades que los acerquen a un personaje histórico o a un fenómeno

natural. La acción títeresca facilita la comprensión de relaciones espaciales, históricas o sociales.

Enseñarles geografía a los niños implica desarrollarles inicialmente ciertas habilidades de localización a partir de sus propias experiencias. El movimiento títeresco hecho por ellos mismos, relacionado con la lateralidad, profundidad y anterioridad (izquierda, derecha, arriba, abajo, lejos, cerca, etc) contribuye a precisar la ubicación de los muñecos y favorecer, en consecuencia, el sentido espacial.



Figura 31. La luna puede constituirse en un valioso personaje títeresco, capaz de enseñar todos sus secretos a los niños.

Se ha señalado que el niño, a medida que lleva a cabo actividades escolares, va adquiriendo una conciencia temporal que le permite hacer cálculos estimativos de duración y, al mismo tiempo, ordenar los hechos en un tiempo continuado. En los más pequeños, el tiempo histórico no se desarrolla lo suficiente como para ubicar a los personajes y hechos en un orden cronológico.

El teatro de títeres puede ayudar a desarrollar este tipo de conciencia temporal porque el movimiento de sus figuras determina una acción que se desarrolla en un período de tiempo. Esto es importante cuando se muestran cuentos donde la caracterización de un personaje va a depender del paso del tiempo. Valorizar la duración y localización de los acontecimientos en una obra de títeres se facilitará con la mejor comprensión del argumento.

El niño preescolar acumula conocimientos e imágenes al observar la realidad. En consecuencia, si comenzamos un proceso de iniciación geográfica tendremos que vincular a los niños al medio en que viven y a las cosas que perciben.

A partir de lo conocido se puede penetrar hacia lo desconocido, aprovechando la imaginación y el afán exploratorio. Esto hace que el niño disfrute de la aventura, de los viajes y las experiencias culturales de otros lugares. Si vestimos a los títeres con trajes de otros países, seguramente vamos a promover su curiosidad por conocer otras regiones del mundo.

El teatro de títeres forma parte de una pedagogía de acción porque puede presentar situaciones motivantes que estimulan a los niños a practicar una determinada actividad. Si queremos favorecer, por ejemplo, la ubicación espacial podemos recurrir a un títere que introduce en un vaso o tiesto objetos más pequeños. En otra situación, dos títeres se ponen de acuerdo sobre la distancia que los separa en términos de cerca o más lejos. La duración de los hechos mencionados se representa por el tiempo que demora el desplazamiento de las figuras, el que es controlado por los mismos niños.

Uno de los aspectos más importantes del teatro de títeres en la educación es su capacidad para asociar íntimamente lo físico y lo humano. Esto pudiera aprovecharse tratando de humanizar todo aquello que se desprenda de la lectura de cuentos y relatos. La enseñanza de la historia y geografía será más efectiva si se relaciona con las actividades lúdicas de los niños, su afán coleccionista, la curiosidad que tienen por las narraciones de viajes, la capacidad para modelar y confeccionar dibujos, además del interés que tengan por el teatro de títeres.

5.-Educación estética y teatro de títeres

Una educación que pretenda enfocar integralmente la realidad requiere de formas de expresión plásticas, literarias, dramáticas, rítmicas o musicales. Si cada una de ellas se organiza de tal manera que pueda ser comunicada a otras personas, estamos planteando el fundamento de la educación estética.

Cualquiera sea la forma de los medios de expresión, ellos son importantes en la escuela porque favorecen en los niños su adaptación a situaciones nuevas del medio social. Estas situaciones están vinculadas a los grandes valores del ser humano como son lo bueno, lo bello y lo verdadero. El logro de estos valores es una de las aspiraciones máximas de la educación estética.

Lo que confiere valor educativo a los distintos medios de expresión es la creatividad, entendida como una manera de encontrar combinaciones originales utilizando informaciones conocidas. Este proceso de encontrar algo nuevo, genera un comportamiento que ayuda a solucionar diversos problemas formativos. Ya que en los niños el trabajo creativo es más importante que el producto creado, el aprendizaje se logra reiterando el proceso correspondiente. Como el teatro de títeres centra más su acción en el proceso que en el producto mismo, esto quiere decir que niño debe hacer una cabeza de títeres para aprender a hacerla.

Lo que el niño vaya a crear se materializa en un dibujo, una escultura o un títere, productos que se identifican con su experiencia y la de otras personas. De esa manera, se va

consolidando una conciencia social que asegura una mejor comprensión del medio donde vive.

El niño creativo es capaz de organizar las actividades, seleccionando los materiales y desarrollando sus propias ideas. Una personalidad creadora actúa con independencia frente a las opiniones de los demás, lo que significa que el trabajo en grupo puede hasta perjudicar la creatividad de sus integrantes.

El conocimiento que revela un niño cuando hace algo creativo es un indicador de su nivel intelectual, pero ello le exige también un desarrollo físico para una adecuada coordinación visual y motriz.

Frecuentemente los niños son más creadores que los adultos porque todavía no están encasillados en conceptos y categorías que reducen su entorno mental. La experiencia diaria de las personas adultas deriva en generalizaciones y abstracciones a diferencia del mundo infantil que libera su pensamiento imaginativo, sin trabas. Así, lo que para un adulto no es más que un trozo de madera o un poco de arcilla, por ejemplo, para un niño se convierte en un material de experimentación.

Los niños llegan a apreciar del mismo modo que aprenden otras cosas: aprenden a dibujar, dibujando. En caso que el profesor les ayude a perfeccionar su percepción visual y la comprensión de lo que ven, valorarán mejor lo que observan. Si el mismo profesor les muestra un títere y lo maneja frente a ellos, entenderán más el trabajo con esta técnica. Los muñecos serán siempre más exitosos cuando se toma la precaución de introducirlos primeramente con la actuación.



Figura 32. La creatividad en los niños se muestra en la fabricación de títeres con diferentes técnicas y formas de expresión.

El desarrollo de un niño se va mostrando cuando selecciona determinados materiales. Un dibujo que haga a los dos o cuatro años corresponde a una actividad gráfica que satisface su necesidad de movimiento. Entre los cuatro y los siete años juega con las formas que le son valiosas, sin considerar la proporcionalidad entre ellas. En caso que diseñe un títere, éste puede ser más grande que una casa.

Con el modelado, ya sea con arcilla o plastilina, el niño se asoma a la etapa llamada preesquemática donde comienza a descubrir y definir las formas, volúmenes y texturas. Dominando los secretos técnicos del modelado, aprende a expresarse libremente y desarrolla su sentido espacial.

En la construcción de un títere, el niño muestra diversos aspectos de su evolución. En tal caso, la creatividad se aprecia en la originalidad de la expresión, el desarrollo social en su progresiva capacidad para trabajar en grupo y en el reconocimiento de las necesidades de otras personas, especialmente si el problema es construir muñecos para una obra determinada.

El *desarrollo físico* es observable por el control motriz y la habilidad para coordinar la mente, la vista y la mano. El *desarrollo emocional* se reconoce por la capacidad que tiene

para identificarse con la figura construida y el desarrollo estético se evidencia por su creciente sensibilidad para organizar los materiales, la forma, textura y tamaño que se requiere para confeccionar el títere de acuerdo a sus ideas y sentimientos.

En el trabajo creativo está vigente el desarrollo sensorial. Para una mayor agudeza de la forma y el color es indispensable una buena observación visual. La sensación de forma se caracteriza porque el niño exagera la dimensión de algunos elementos que constituyen las cosas, considerando el mayor significado que tienen cuando son más grandes o más pequeñas.

A través del color, el niño va manifestando un mundo de sensaciones y estados de ánimo. En sus primeros impactos visuales le da a cada objeto su color verdadero, así el cielo lo pinta de azul, las hojas verdes y los tejados rojos. Ya más grande es capaz de crear sus propias combinaciones.

Mediante el modelado de una cabeza de títere, se va revelando una mayor sensibilidad táctil y por medio de la presión se desarrolla en el niño un mayor sentido espacial. Las experiencias auditivas lo llevarán desde la percepción de sonidos hasta mostrar determinadas conductas frente a ciertas combinaciones musicales. Al mismo tiempo, la acción kinestésica le ayudará a coordinar los distintos elementos que integran cada forma de expresión.

El teatro de títeres es una actividad potencial rica en vivencias, enseñanzas y motivaciones a nivel artístico y pedagógico. El proceso creador en el niño se constituye en el punto de convergencia de un sistema de valores e intereses que pueden ser desarrollados o implementados por medio del teatro de muñecos, ya que en esta técnica se conjugan y participan propiedades y funciones inherentes al acto creador y la valorización estética.

6.-Los títeres en la ecología

La UNESCO plantea la idea de que la educación ambiental debe fomentar la actitud de las personas para comprender y apreciar las interrelaciones entre el hombre y su medio. Este proceso tiene que impartirse en todos los niveles, tanto dentro como fuera de la escuela, con el objeto de promover en niños, adolescentes y adultos, una cabal valoración de los problemas ambientales. Esto quiere decir que tanto la prevención como la solución de problemas ecológicos es un problema educativo.

La aceptación de un sistema de valores es el resultado de las observaciones, hechos y la práctica derivada de la interacción entre los seres humanos y la naturaleza. Esta aceptación no sólo va a depender de aspectos sensoriales y cognoscitivos sino también de factores afectivos, éticos y estéticos, conjuntamente con las necesidades que aparecen en la vida cotidiana. Una verdadera concientización sobre los valores del entorno natural y social, facilitaría el hecho de que el conocimiento del ambiente signifique adoptar determinadas conductas.

Las técnicas y procedimientos que se utilicen deben favorecer la participación creativa del educando en acciones de apoyo a la educación ambiental. Es muy importante el intercambio de informaciones, ideas y opiniones que se produzcan entre las personas que desarrollen las distintas actividades.

El teatro de títeres puede ser eficaz cuando se hace una relación estructural entre el conocimiento, la práctica y el comportamiento de los niños. Esta técnica tiene la capacidad suficiente para lograr la comprensión vivencial de situaciones y provocar reacciones en el público espectador al identificarse con los hechos presentados.

Los temas ecológicos se pueden representar mediante cuentos, con personajes titiritescos que estimulen opiniones y críticas de los niños. Las experiencias dramatizadas promueven el desarrollo de actitudes, es decir, motivan la creatividad, la liberación de sentimientos, la disposición favorable frente a un hecho y la participación en el desarrollo de los acontecimientos.

Una buena educación artística puede vincularse a la naturaleza como fuente de inspiración. Al absorber elementos del medio, el niño podrá ver que el estudio de la belleza incorpora las formas naturales que aportan texturas, líneas y colores. Cuando se produce una verdadera conciencia ambiental, cualquier daño al medio afecta la apreciación estética de los niños y los acerca a un mayor cuidado de la naturaleza.

De la representación de diferentes roles mediante el teatro de títeres, ya se ha hablado anteriormente. La teatralización con muñecos en relación a la educación ambiental tiene un propósito de diagnóstico, de toma de decisión, de cambio de actitud o de obtención de ciertas conductas del público infantil.

El trabajo con títeres es muy útil si se relaciona con la actividad lúdica de los niños. En una representación titiritesca el mundo del juego y la acción dramática van a coincidir porque se cumplirán determinados papeles, se desarrollará una actividad de grupo, se

personificarán cualidades éticas y estéticas y se podrá tener una visión integradora en términos de movimiento y diálogo.

Lo que hagamos con los títeres en relación al medio ambiente, va a provocar en los niños variadas actitudes. Los valores que admitan y el conocimiento que tengan acerca de los problemas del medio, estimulará reacciones que ayuden a desarrollar una auténtica conciencia ambiental.

La temática que se utilice con los títeres puede ser muy variada; desde la identificación de elementos de la naturaleza hasta la defensa de la flora y fauna, pasando por los graves problemas de contaminación. Es posible también extraer motivos que incentiven el proceso de aprendizaje y ayuden a la comprensión de lo que sucede en el medio ambiente.

Los mismos niños pueden escribir obras de títeres para motivar la participación individual y colectiva. La conducta activa que se logre al desarrollar las experiencias dramatizadas, debe orientarse a un comportamiento que ayude a consolidar una actitud positiva frente a cualquier problema que afecte la naturaleza.

Capítulo XI

GUIA DE APRENDIZAJE TITIRIESCO

5° - 8° BASICO

4 HORAS (2 PERIODOS)

Una guía de aprendizaje vinculada al trabajo con títeres requiere de instrucciones e informaciones que permitan lograr determinadas conductas, congruentes con los objetivos planteados por el profesor. En ella se ofrecen actividades que conduzcan a valorar lo significativo del teatro de títeres tanto en su acción dramática como temática. Lo dramático apuntaría a su forma, es decir, a la construcción de muñecos, ritmo y presentación de la obra. Lo temático guarda relación con el contexto cultural, literario o histórico en la cual se inserta la obra de títeres.

Las diferentes guías que podemos elaborar están insertas en un proceso titiriesco cuya estructura incluye seis aspectos básicos:

- 1.-Construcción del títere (elaboración de la cabeza, expresión titiriesca, confección de vestuario).
- 2.-Técnicas de animación (movimiento titiriesco, voces y técnicas respiratorias).
- 3.-Construcción de retablillos (portátiles y unipersonales).
- 4.-Selección de obras (lectura de cuentos, caracterización de personajes, elaboración de guiones).
- 5.-Montaje de obras (distribución y ensayo de personajes, recursos escenográficos).
- 6.-Presentación general (se muestra todo lo realizado en las etapas anteriores).

En la guía que presentamos se incluye inicialmente una lectura con el propósito de interesar al alumno. Mayor será el interés si incorporamos una breve sesión de manejo de un títere y un sencillo intercambio de diálogos. Las actividades posteriores están relacionadas con la elaboración y manejo de un títere y la construcción de un pequeño retablillo. Para ello se dan las instrucciones y materiales que se necesitan.

Si bien no es tan fácil encontrar información acerca de los títeres, se propone que el alumno la busque en diferentes fuentes de consulta, a manera de un trabajo de investigación. Ello, convenientemente dimensionado por el profesor, promoverá la curiosidad y la motivación necesaria para compartir diversas tareas y responsabilidades, facilitando el desarrollo de las actividades.

Finalmente se completa la guía de aprendizaje con un breve cuestionario para que el alumno se autoevalúe (lista de cotejo). En él se incluyen tareas y su eventual ejecución, además de valorar determinadas actitudes en torno al trabajo realizado.

¿Cómo aparecieron los títeres?

Según escritos muy antiguos, los títeres nacen en la India muchos años antes de nuestra era. Ellos se utilizaban en la presentación de leyendas y trozos de libros sagrados. Tanto el títere como todas las representaciones teatrales, provenían de palacios y templos con un claro sentido religioso.

En las sociedades primitivas, la naturaleza era el factor determinante en el desarrollo del hombre y condicionaba sus creencias religiosas. Lo mágico era el resultado de la actitud de las personas al interpretar todo proceso natural como consecuencia de un dios o un espíritu sobrenatural.

Los sacerdotes de estas sociedades comenzaron a colocar en los diversos templos objetos familiares y, más tarde, figuras humanas y de madera o barro con el propósito de que fueran motivo de adoración. Para aumentar el significado de lo sobrenatural y misterioso de estas figuras, los sacerdotes empleaban ciertos artificios de articulación para darles movimiento. Con ello querían demostrar ante el pueblo su dominio sobre los dioses.

¿Qué significa el término títere?

Hay varias interpretaciones que interpretan el origen de la palabra títere, pero la más aceptada es la que aparece en El Tesoro de la Lengua Española, una obra escrita en el siglo XVII por Sebastián de Covarrubias, autor español que hace la siguiente descripción:

“Ciertas figurillas que suelen traer los extranjeros en unos retablos que mostrando tan sólo el cuerpo de ellos los gobierna como si ellos mismos se moviesen y los maestros que están dentro, detrás del repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos que parecen hablar las mismas figuras y el intérprete que está acá declaran lo que quieren decir y porque el pito suena ti-ti se llaman títeres.

CONSTRUCCION Y ANIMACION DE UN TITERE

Materiales

- Papel de envolver, papel confort, hilo grueso y de coser, aguja, tubo de cartón, cartón para escenario (80 cm x 60 cm), témpera, pincel, engrudo, cola blanca, papel de regalo, trozo de tela para traje, tela gruesa para mano guante, scotch, varilla de madera, tijera.
 - Antes de iniciar la construcción, es conveniente que hagas un diseño del títere que vas a confeccionar. Píntalo y que lo vea el profesor. Anota las observaciones que él te haga. Remoja en agua un trozo largo de papel confort.
 - Adapta el tubo de cartón (unos 13 cm de largo) a tu dedo índice y fija el diámetro con scotch o papel engrudado.

- Envuelve el tubo de cartón con papel para darle el volumen a la cabeza y lo amarras con hilo, en todas direcciones, dejando unos 5 cm del tubo sin cubrir para utilizarlo como cuello.
- Rodea la masa de papel que envuelve al tubo con tiras engrudadas de papel cortado a mano, no con tijera. Las tiras en varias capas fijarán el tubo a la masa y conformarán una superficie para modelar los distintos rasgos de la cara.
- Si quieres hacer una nariz u otros rasgos de la cara, amasa papel confort con cola blanca, le das la forma correspondiente y la pegas en la cara. Oprime el rasgo sobre ella y adiciona otras tiras de papel para una mejor adhesión.
- Agrega una capa de engrudo sobre toda la cara y presiona para que quede pareja. A partir de este momento, tienes que esperar que se seque la cabeza del muñeco y prepararte para la terminación final.
- Una vez seco, se procede a pintarlo y confeccionarle el traje. Elige los colores a voluntad y utiliza para la expresión definitiva desechos de lana, botones, pedazos de tela, etc.
- Terminada la cabeza, vas a cortar el traje apropiado, parecido al modelo de la figura.

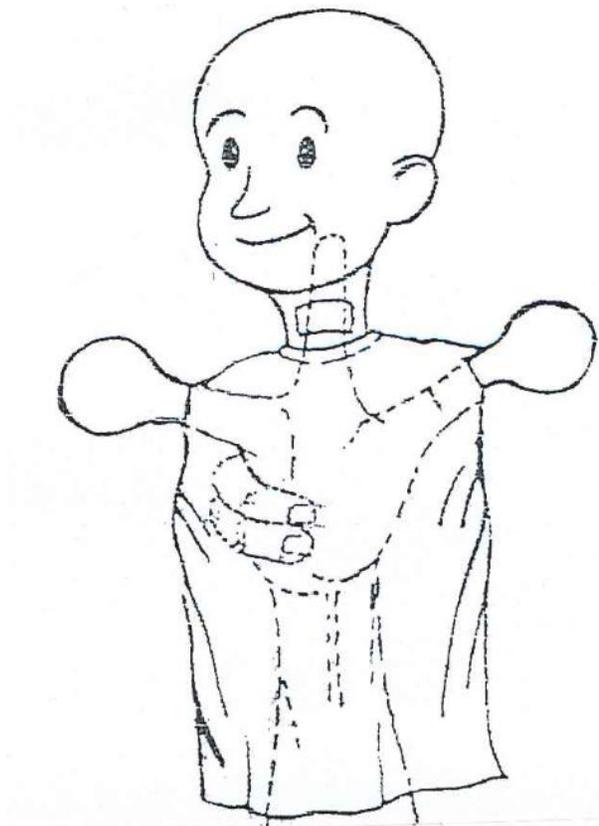


Figura 33. El dedo índice acciona la cabeza, dejando el dedo medio y el pulgar para los brazos. El traje, con su especial diseño, debe cubrir la mano del titiritero.

- Tienes que coserlo provisoriamente hasta comprobar que se ajusta bien a la mano. Las manos guantes hay que hacerlas con la tela más gruesa.
- Cuando tengas el títere completo debes aprender a moverlo. Esto requiere que te calces el muñeco, introduciendo el pulgar en un brazo y el dedo medio en el otro. El índice moverá la cabeza.
- Apoya el codo en tu escritorio y mueve un brazo del títere en todas direcciones, dejando el otro sin movilidad. Repite el ejercicio varias veces, alternando los brazos del muñeco.
- Inclina tu muñeca (cintura del títere) en diversas posiciones, coordinando esta acción con el movimiento de un solo brazo. Recoger algún objeto con los brazos, pero moviendo solamente la muñeca.
- Para desplazar el títere tienes que hacerlo subir y bajar, mientras avanza hacia delante. Rotando la muñeca levemente da la impresión de que camina normalmente. Si quieres hacerlo correr, acelera los mismos movimientos.
- Combina estos ejercicios de desplazamiento con la inclinación del títere. El cambio de dirección para andar o correr se logra girando totalmente la muñeca. Repite los ejercicios.
- Es de suponer que para todos los movimientos realizados empleaste la mano derecha.

¿Puedes hacer lo mismo con la mano izquierda?

- Con tu compañero de banco construirás un retablillo, es decir, un pequeño teatro que servirá de escenario para los muñecos.



Figura 34. El estar sentado en un escritorio no es la posición más cómoda para manejar un títere. La ventaja es hacerlo en un retablillo pequeño y entablar diálogos y escenas titiritescas con tu compañero.

- Para construirlo, corta un cartón de unos 80 x 60 cm y marca el espacio que será la boca de escenario (68 x 38 cm aproximadamente), dejando un reborde de unos 6 cm. En la base del retablillo el reborde será mayor para darle más estabilidad. Píntalo o revístelo con papel de regalo y luego fíjalo en el escritorio por la base con tiras de scotch. Refuerza las esquinas inferiores con varillas de madera para evitar que el escenario se mueva mucho. Luego diseña unas cortinas.
- Manejen sus títeres en su propio teatrillo y practiquen todos los ejercicios. Los muñecos deben conversar entre sí, coordinando sus movimientos con los diálogos que sostengan entre ellos. Hay que hablar siempre con voz natural.
- Presentar una obra de títeres es más complicado porque se requieren varios manipuladores, otros muñecos, un tema para desarrollar, un retablillo más grande. Es un buen desafío para más adelante.
- Para comprobar la ejecución de las distintas tareas en la construcción y animación de los títeres, marca donde corresponde:

TAREA

	EJECUCION	
	Si	No
Hago un diseño a color del títere que voy a construir		
Aplico todas las instrucciones del profesor		
Tengo todos los materiales que voy a utilizar		
Termino el muñeco en el plazo fijado		
El muñeco construido se parece al diseño original		
Es más fácil modelar la cabeza del títere que el vestuario		
Para pintar el muñeco he utilizado uno o dos colores		
Quiero hacer un títere distinto		
He practicado todos los ejercicios para mover el muñeco		
En la confección utilicé materiales de desecho (lanas, botones)		
Me gusta más la animación del títere que su construcción		

Capítulo XII

TALLER DE TITERES

Un taller de títeres incluye el desarrollo de diversas actividades en relación al trabajo con muñecos. Formando parte de una metodología distinta a la empleada habitualmente en la escuela y dirigida tanto a niños como adultos, su éxito dependerá básicamente de la participación y creatividad de los integrantes del grupo.

Considerando los intereses de las personas que intervienen y la naturaleza del trabajo que debe realizarse, su finalidad fundamental es aprender – haciendo, es decir, desarrollar una propuesta de acción que se lleve a la práctica en un tiempo determinado, de acuerdo a los objetivos del taller.

OBJETIVOS

- 1.-Realizar con independencia y creatividad las distintas actividades titiritesca.
- 2.-Ejercitar el lenguaje oral y gestual mediante el accionar de los títeres.
- 3.-Adecuar las distintas etapas del proceso titiritesco al nivel psicobiológico de los participantes.
- 4.-Estimular la capacidad crítica de los integrantes del grupo cuando se revisen los distintos trabajos presentados.
- 5.-Organizar el trabajo individual y grupal en el montaje de una obra.

METODOLOGIA

Una metodología de trabajo para este taller debe definirse en dos tareas fundamentales:

A) Por un modo de aprender autónomo, respetando el proceso espontáneo y creativo del niño. Esto significa que las actividades que se realicen serán explicadas atendiendo solamente al marco referencial del tema, con la finalidad de que el niño tenga la posibilidad de elegir.

B) Por un modo de aprender social, donde el producto creado se identifica con sus experiencias y las de otros. Entendiendo y valorando a los demás, es posible generar una comprensiva visión de la realidad que facilite una mejor adaptación social. Un clima afectivo óptimo en el taller es indispensable para lograrlo.

Es conveniente organizar las actividades con no más de quince o veinte niños para propiciar formas de trabajo más activas y participativas. El número de integrantes es una

variable que dependerá de los materiales disponibles y el control más personalizado del grupo.

Ya hemos señalado que el proceso títeresco que podemos considerar consta de seis aspectos fundamentales, dependiendo su extensión de los objetivos del taller. Por lo tanto, debe estimarse no solamente la naturaleza de las distintas actividades, sino también el tiempo que se requiere para desarrollarlas.

Algunas veces es conveniente iniciar un trabajo previo con el niño, a modo de motivación, antes de integrarlo como actor y creador en el teatro de muñecos. Ello puede consistir en una breve sesión de manejo del títere para dialogar con los integrantes del taller. La comunicación posterior debe extraer de los niños sus experiencias en torno a los muñecos (lecturas, funciones observadas, títeres construidos, y otras).

Más consistencia adquiere el trabajo del taller si se parte de un cuento previamente seleccionado. Una buena lectura permitirá establecer características tanto de personajes como de acontecimientos, facilitando la construcción de los títeres y el posterior montaje del relato.

Los métodos que se van a utilizar en la confección de muñecos deben adecuarse al nivel psicobiológico de los niños, evitando sentimientos de frustración si hacerlo les exige una manualización muy complicada. Esto puede ocurrir, por ejemplo, si se trabaja con papel maché antes del 2° o 3° básico.

Si se pretende hacer un títere de guante – uno de los muñecos más difíciles de modelar – el profesor deberá entregar las instrucciones para construir la cabeza, el traje y la forma de manejar la figura. Esto puede hacerse verbalmente o utilizando una guía de aprendizaje.

A partir de los muñecos terminados, los niños pueden desarrollar actividades lúdicas improvisando diálogos que tengan relación con la narración inicial. De esta manera, junto con promover la comunicación entre ellos, podemos ir estructurando una secuencia de diálogo y acción que ayudará al montaje de la obra.

A los más interesados se les asignará la coordinación de los distintos episodios y la conveniencia de disponer de una escenografía elemental, música apropiada, caracterización y número de personajes, voces adecuadas, etc. Finalmente, la presentación formal se mostrará a todo el grupo para que se analice críticamente el trabajo realizado.



Figura 35. El taller de títeres para niños y adultos puede constituirse en una valiosa forma de aprendizaje. En la foto, alumnas universitarias manejando muñecas en un curso de Títere Educativo en la Universidad Católica de Temuco.

Desde la construcción de los títeres hasta la presentación final de la obra, se ha generado un proceso creativo que puede ser valorado por el profesor. Todas las actividades han generado conductas de tipo afectivo, físico o intelectual, las que podrán medirse en relación al logro alcanzado por los participantes en términos de evaluación diagnóstica o formativa.

Para la evaluación de estas conductas podemos recurrir a registros anecdóticos, lista de cotejo, escalas tipo Likert. De los dos últimos instrumentos hablaremos posteriormente, en un intento por medir el trabajo que se realice en los talleres de títeres.

Los registros anecdóticos constituyen breves descripciones de lo que el niño hace o dice en diferentes situaciones. Ellos recogen evidencias relacionadas con el cumplimiento de determinados objetivos. La observación que forma parte de los registros debe ser lo más específica posible para evitar una posible interpretación.

Capítulo XIII

EXPERIENCIAS EDUCATIVAS TITIRITESCAS

1.-Titeres en una escuela rural

Para un aprendizaje escolar es importante que el niño, además de desarrollar su capacidad creadora, tenga la posibilidad de expresarse libremente para comunicar sus propias ideas. Estas condiciones de trabajo se verían muy favorecidas si el profesor pudiera motivar, por ejemplo, las experiencias dramatizadas.

Durante los últimos años, numerosas escuelas básicas rurales del programa MECE, adoptaron el teatro de títeres como un recurso didáctico auxiliar en el trabajo escolar. Tal es el caso, por ejemplo, de la Escuela Llico de Llanquihue, la Escuela G-6 la Fontana en Angol, la Escuela G—291 de Coihueco, la Escuela G-139 de Galvarino, etc.

Muy representativo de cómo la acción titiritesca se puede aplicar en el trabajo escolar, es lo que aconteció en la Escuela Rural G-449, cerca de Casablanca, en la V Región, a cargo de la profesora Rosalía Contador.



Figura 36. Desde la construcción del títere hasta la presentación final de una obra, se genera en los talleres un proceso creativo y socializador muy importante en la formación de los niños.

Se trataba de un colegio unidocente, con alumnos de 1° a 6° básico que conformaban una población escolar muy reducida y que mostraban las necesidades e intereses habituales de un ámbito rural. El propósito de la profesora, al utilizar títeres en su labor docente, era alcanzar cuatro objetivos básicos:

- A) Favorecer las habilidades necesarias para emplear correctamente el lenguaje oral y escrito.
- B) Desarrollar el trabajo escolar de manera activa y cooperativa.
- C) Aportar los medios adecuados para estimular la creatividad de los alumnos.
- D) Apoyar el proceso enseñanza-aprendizaje mediante materiales confeccionados por los propios alumnos.

Cada niño construyó títeres digitales y un retablillo pequeño (cartulina o cartón) que pudiera instalarse en el mismo escritorio. Desde ese lugar, los muñecos dialogaban en torno a historias muy sencillas y de corta duración. En Ciencias Naturales se proponían normas de higiene, el cuidado de la salud y las ventajas de la vacunación, en Matemáticas se señalaban problemas prácticos de medición., en Historia se representaban a personajes famosos.

El retablillo se convertía para los niños en un teatrillo muy íntimo y adecuado para desarrollar ejercicios de expresión oral, diálogos, trabajos de grupos, improvisaciones dramáticas, etc.

Más de 14 obras fueron creadas y representadas por los niños, estando todas muy ligadas al medio rural: La mariposa perdida, La flor y el árbol, Mi amigo el caracol, La hormiga dormilona, etc. En el capítulo dedicado a la dramaturgia titiritesca se incluye una breve obra de Yanina Gómez llamada La Princesa Caprichosa que formaba parte de esta encomiable escuela rural.

2.-Los títeres en la pedagogía curativa

Es poco frecuente la existencia de colegios que se preocupen por los niños con problemas mentales y que utilicen el teatro de títeres para apoyar su aprendizaje. Uno de ellos es el Colegio Miguel Arcángel de Santiago, fundado en 1968, cuyo sistema escolar se basa en las ideas del DrRudolf Steiner – teósofo austríaco (1861 – 1925)- en torno a la llamada Pedagogía Curativa que apunta no sólo al desarrollo corporal sino también al desarrollo del sentimiento, la voluntad y el pensamiento de los niños.

Los cursos de esta escuela se estructuran en relación a la edad de estos alumnos y no en razón de la enfermedad o nivel intelectual que manifiestan. Esto determina que las distintas actividades tengan que ser desarrolladas por capacidades diferentes, pero siempre dirigidas a fortalecer lo afectivo, intelectual y volitivo de cada persona.

El método Steiner divide el aprendizaje en septenios, el primero de los cuales incluye el período escolar. En esta fase, el niño es sólo voluntad y el mundo para él es abierto y bueno. Por eso, es la voluntad la que debe educarse mediante el movimiento como

actividad rítmica y armónica. El empleo de la imitación como recurso, compromete a que el profesor se constituya en un auténtico modelo para sus alumnos.

En la escuela básica (7 a 14 años), los niños consideran que el mundo es hermoso y contactan con él a través de los sentimientos. Las actividades de esta etapa se desarrollan a través de las imágenes y formas estéticas., es decir, mediante la creación artística.

A los 14 años nace el pensamiento dirigido a la verdad, lo que implica desarrollar su intelecto e interesarlo por el conocimiento y la formación de ideales. La evolución de su pensamiento alcanzará el nivel suficiente como para transformar los conceptos en imágenes y poder entenderlos mejor.

En el Colegio Miguel Arcángel las materias no se enseñan por horas, sino en ciclos de 3 a 4 semanas que se dedican solamente al estudio de una determinada actividad o asignatura. El progreso dependerá de la capacidad de cada alumno, pero siempre orientado a la obtención de un conocimiento real para ayudar a solucionar sus problemas vocacionales y su inserción en el medio social.

El teatro de títeres es una de las actividades que forman parte de la educación artística que ofrece este colegio, junto al modelado, elaboración de dibujos y diversas manualizaciones. Todas ellas tienen por finalidad desarrollar una actitud valorativa que refuerce en los niños su capacidad de ver y apreciar lo que está en su ambiente inmediato.

El trabajo con títeres, en su única sesión semanal, con escenas muy breves, exentas de diálogos y realizadas con música apropiada, está dirigido a consolidar una progresiva sensibilidad para apreciar mejor los elementos estéticos que se manifiestan en el escenario. Este recurso es un verdadero juego imaginativo que motiva a desarrollar un mayor esfuerzo en los niños para desarrollar sus distintas actividades.

La apreciación artística es una forma útil y práctica de favorecer el sentido estético de los niños. Si ellos, cualquiera sea el nivel intelectual, aprenden a conocer, valorar y practicar el arte, se desarrollarán mejor sus potencialidades y se alcanzará una mejor adaptación al medio social.

En la acción pedagógica de este notable colegio, los títeres representan cuentos y situaciones que fortalecen las experiencias anímicas de niños en inferioridad física y mental. Esto se extiende también para aquellos que no forman parte de este colegio ya que, periódicamente, el trabajo títeres sale de sus aulas para ayudar a otras personas impedidas.

Capítulo XIV

ESCUELA DE TITERE EDUCATIVO

Fundamentación

La creación de una ESCUELA DE TITERE EDUCATIVO, tanto regional como nacional, representa la posibilidad de estructurar una institución que cuente con los medios y la organización adecuada, tal como se hace en algunos países de América Latina y de Europa. Estas técnicas podrán incorporarse a las distintas estrategias metodológicas que el profesor utilice en su trabajo pedagógico.

El desarrollo de los programas educativos, en cualquier tipo de enseñanza, es posible facilitarlos si se dispone de los recursos suficientes para enriquecer las actividades propias del quehacer docente. Si somos capaces de poner en práctica actividades estéticas, manuales, literarias, de expresión corporal, científicas, psicológicas, dramatizadas, etc, estaremos contribuyendo a una mejor eficiencia del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Durante muchos años el trabajo con títeres ha permanecido, en líneas generales, al margen de la educación y cultura del país – una especie de subdesarrollo titiritesco – a pesar de que una educación moderna tendría que asignarle una función creativa y formadora de conductas activas, participativas y de compromiso para ayudar al educando a incorporarse eficientemente a la comunidad.

El tener un teatro de títeres con proyecciones educativas, dentro y fuera de la escuela, sería una de las finalidades de la ESCUELA DE TITERE EDUCATIVO, además de la ventaja que significa para los establecimientos educacionales el transformarse en centros de difusión e intercambio de experiencias educativas y culturales. Lo que se realice en los distintos cursos tendrá que adecuarse a las diferentes realidades de los alumnos, sean ellos profesores de educación preescolar, básica, media o especial, estudiantes universitarios o público en general.

Objetivos

- 1.-Organizar cursos de títere educativo dirigidos a toda clase de público, con la posibilidad de que cada participante se haga acreedor a la distinción de MONITOR DE TITERES una vez cumplidos los requerimientos académicos.
- 2.-Fomentar la publicación de materiales que se relacionen con el títere educativo y su difusión en los centros educativos tanto nacionales como internacionales.
- 3.-Asesorar la organización de eventos titiritescos como festivales, encuentros, foros, exposiciones, etc.

Plan de trabajo

Las cátedras que se impartan en los diferentes cursos tendrán una duración total de 120 horas pedagógicas distribuidas a lo largo del año escolar o en un plazo menor, con un mínimo de 4 horas semanales. El curso contempla cuatro orientaciones básicas:

1.-Aspectos de formación teatral

- A) Formas de expresión gestual y corporal.
- B) Pronunciación y expresión mediante lecturas dramatizadas.
- C) Caracterización de personajes titiritescos
- D) Elementos teatrales en una obra de títeres.

2.-Creación literaria en el títere educativo

- A) Seleccionar algunas temáticas vinculadas al proceso de formación de los niños en sus distintas etapas psicobiológicas
- B) Revisar aspectos de los guiones titiritescos en relación a personajes, diálogos y condiciones espacio-temporales.
- C) Elaboración de guiones para títeres con temática inserta en el contexto socio-cultural del niño.

3.-La música en el trabajo con títeres

- A) Creación de melodías para cantar que formen parte del desarrollo dramático.
- B) Uso de instrumentos musicales.
- C) Efectos para apoyar la obra de títeres.
- D) Selección musical adecuada para un texto o una situación dada o creada.
- E) Técnica de impostación de la voz cantada.

4.-Técnica titiritesca

- A) Construcción de muñecos (planos de varillas, de bolsa de papel, de guante, etc).
- B) Construcción de retablillos y elementos escenográficos (decorados, iluminación).
- C) Técnicas de animación.
- D) Ensayo y representación de guiones.
- E) Montaje de obras.

Estrategias docentes

Las distintas estrategias que se utilicen podrán incluir:

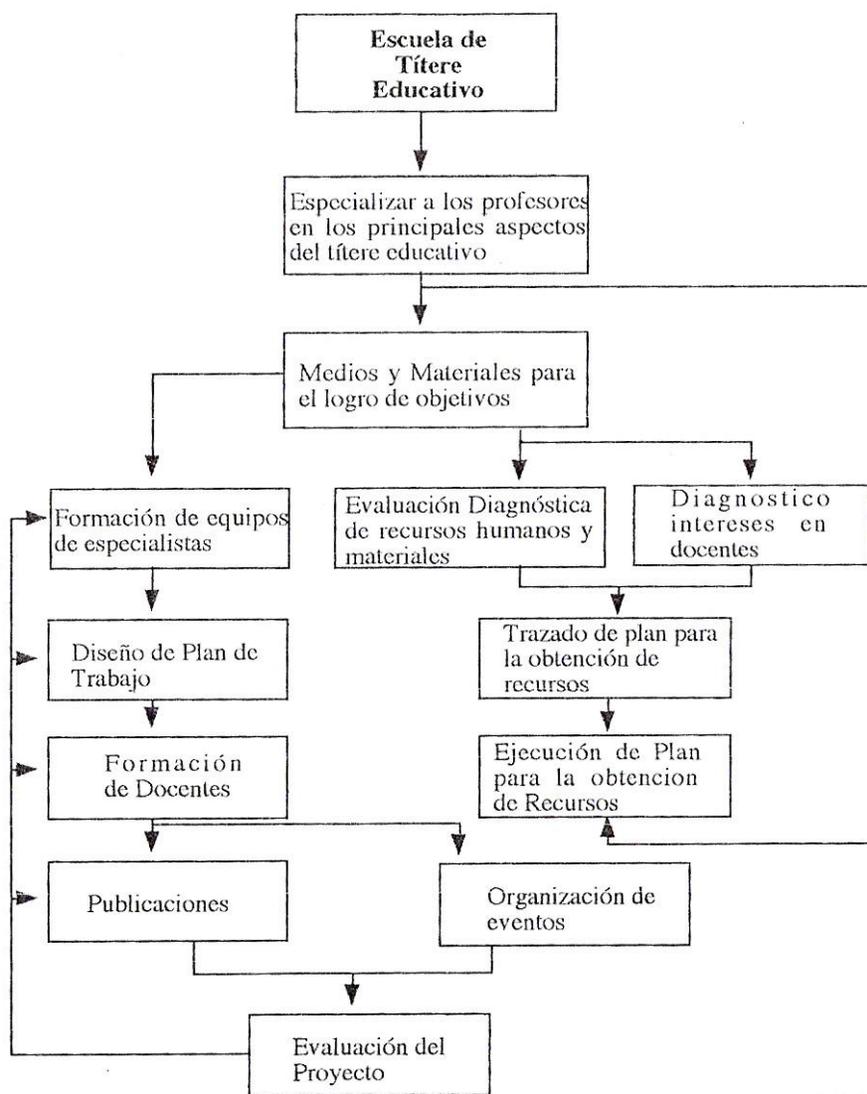
- Clases expositivas
- Clases demostrativas
- Clases teórico-prácticas
- Trabajos individuales y grupales.
- Lectura de textos y obras
- Técnica de roles
- Discusión socializada
- Utilización de láminas, diapositivas, videos y películas.

Evaluación

La orientación eminentemente práctica de los cursos justifica una evaluación mediante:

- Pauta de observación
- Lista de cotejo o comprobación
- Escala de apreciación
- Autoevaluación

Diagrama de Flujo



Capítulo XV

EVALUACION DEL TRABAJO TITIRITESCO

El teatro de títeres, en su condición de recurso didáctico, es capaz de influir en el aprendizaje. Esto significa que su acción debe someterse a una revisión permanente para comprobar su grado de incidencia en los cambios conductuales del alumno.

Por la complejidad del proceso educativo, una evaluación tiene que considerar, además de aspectos cognitivos, las características físicas, psicológicas y sociales de cada educando. De esta manera, se podrán dimensionar intereses, aptitudes, incapacidades y limitaciones que condicionan la tarea educativa.

La congruencia entre las conductas que se pretenden lograr y los objetivos que se requieren, es algo que debe estimarse constantemente en el trabajo escolar. Con esto se pretende comprobar la presencia o ausencia de un determinado elemento o la eficacia de las diversas acciones que se practican. La nitidez de las conductas que se obtienen, contribuye a valorar mejor tanto la metodología como los recursos empleados.

El objetivo principal del teatro de títeres, como recurso auxiliar de la educación, es ayudar a la formación de actitudes del alumno, es decir, al desarrollo de estas conductas básicas para el aprendizaje. Se consideran básicas por sus componentes afectivos (motivación), cognitivos (desarrollo de conceptos y creencias) y de acción (formación de hábitos).

Las actitudes experimentan la influencia de variables culturales, sociales e individuales que indican y diferencian lo deseable de aquello que no lo es. Cada cultura, por los valores que incluye, debe ser considerada como una verdadera pauta de comportamiento.

Si bien las actitudes representan formas de reacción relativamente persistentes, pueden cambiar en relación a problemas, objetivos y hábitos emocionales de la persona. El cambio de actitudes es un proceso lento y difícil, similar a la formación y ruptura de hábitos, pero necesario en el aprendizaje escolar. Abandonar hábitos antiguos y formar nuevos, es la base para adquirir nuevas actitudes.

Dos son las formas utilizables para evaluar el trabajo desarrollado en un taller de títeres:

A) LISTA DE COTEJO O COMPROBACION

Su finalidad es establecer si un aspecto está presente o no en una determinada conducta, por ejemplo, algunas destrezas, formas de comportamiento, etc. De esta manera, es posible elaborar un cuadro de referencia para comparar no sólo el trabajo de los integrantes del taller de títeres, sino de cualquier taller donde haya que medir productos del aprendizaje.

En general, las listas de cotejo son muy útiles para evaluar actividades donde el elemento principal es psicomotor o afectivo, tal como ocurre en el trabajo de laboratorio o en un taller artístico. La aplicación de este instrumento facilitará la identificación de intereses, habilidades o preferencias. Si un niño confecciona un títere – al igual que sus compañeros – es posible utilizar una lista de cotejo.

La construcción de una escala incluye una lista de frases que indican acciones, características del proceso o productos de él, fallas en la ejecución de algunas tareas y conductas positivas o negativas. Frente a cada frase se ubican dos columnas para consignar si lo que se pide está presente o no.

OPERACIONES	EJECUCION	
	SI	NO
I.-Hace un diseño del títere que va a realizar.		
2.-Aplica las instrucciones del profesor.		
3.-Dispone de todos los materiales necesarios.		
4.-Moldea los materiales con mucha habilidad (papel maché, masa con harina).		
5.-Solicita con frecuencia ayuda del profesor.		
6.-Termina el muñeco en el plazo fijado.		
7.-El muñeco construido se parece al diseño original.		
8.-Critica su trabajo y lo compara con el que hacen sus compañeros.		

Se podrían agregar otros aspectos de evaluación conductual en relación a la construcción de títeres, para confeccionar una escala de comprobación más completa. Con el mismo criterio, es posible elaborar una escala para evaluar la animación de los títeres o el montaje de una obra.

B)ESCALA TIPO LIKERT

Otra evaluación que se puede hacer para definir la actitud de los integrantes de un taller de títeres, es una escala tipo Likert, considerada como un instrumento de autoinformación.

Con ella se detecta el grado en que la persona presenta una tendencia favorable o desfavorable frente a un estímulo dado. La reacción se expresa eligiendo una serie de posibilidades. Cada proposición de este tipo de escala tiene cinco alternativas:

Totalmente de acuerdo = TA

De acuerdo = A

Indeciso = I

En desacuerdo = D

Totalmente en desacuerdo =TD

Para una escala de Likert consideremos los siguientes indicadores:

- 1.- Instrucciones del profesor.
- 2.-Elección de personajes.
- 3.-Utilización de materiales.
- 4.-Elaboración de cabeza y vestuario.
- 5.-Manejo de los títeres.

PROPOSICIONES	TA	A	I	D	TD
1) Es conveniente hacer un diseño en colores antes de iniciar la construcción del muñeco.					
2) El profesor debe proporcionar las instrucciones solamente al comienzo del trabajo.					
3) Hay que utilizar únicamente los materiales indicados por el profesor.					
4) Es entretenido trabajar en la construcción de títeres con materiales moldeables (papel maché, arcilla, masa con harina).					
5) Los muñecos confeccionados por los integrantes del grupo deben utilizarse como personajes de la obra de títeres.					
6) No me gusta conversar con los muñecos.					
7) Me es más fácil construir la cabeza del títere que su vestido.					
8) Cada muñeco debe ser manejado solamente por la persona que lo ha construido.					
9) Me gusta hacer muñecos porque son fáciles de hacer.					
10) Es difícil construir un muñeco solamente con las instrucciones del profesor.					

11) No es conveniente ocupar demasiado tiempo en la construcción del títere					
12) Cuando se pinta un muñeco me desagrada combinar los colores.					
13) Para confeccionar los muñecos hay que consultar al profesor.					
14) Para pintar un muñeco tengo que usar muchos colores.					
15) Es difícil construir títeres de pequeño tamaño.					
16) La expresión de un títere se logra también con materiales de desecho (botones, lanas etc.)					
17) No me gusta comparar los títeres construidos.					
18) Prefiero construir un títere que manejarlo en el escenario.					

A cada postura en las diferentes proposiciones se le debe asignar un puntaje. Si la respuesta es positiva le damos a TA = 5 puntos, a A = 4 puntos, a I = 3 puntos, a D = 2 puntos y a TD = 1 punto. Si la respuesta es desfavorable (proposiciones 6, 11, 12, 15 y 17) le damos a TA = 1 punto, a A = 2 puntos, a I = 3 puntos, etc.

La puntuación de cada una de las personas evaluadas será igual a la suma de las que se dieron a cada una de las proposiciones. Dicho puntaje puede estimarse como una medida de la actitud del alumno en el taller.

Cabe mencionar que también esta conducta podría enriquecerse agregando otros aspectos ligados al trabajo con títeres. Esto requiere considerar previamente las actitudes que se desean medir y los indicadores necesarios para la elaboración de los diferentes ítems.

Si bien el teatro de títeres, por su naturaleza de técnica auxiliar, sólo podrá ser aplicado cuando las necesidades educativas lo requieran, una representación con títeres nos ayuda a una evaluación psicopedagógica del niño. Una ficha títeresca simple puede registrar la reacción del público, pero, al mismo tiempo, pudiera indicarnos que esta técnica la estamos aplicando de una manera positiva o negativa.

FICHA TITIRITESCA

- 1.-Antecedentes generales
 - 1.1 Fecha de la función
 - 1.2 Público (cantidad, edad media, nivel socioeconómico, escolaridad).
 - 1.3 Obra (autor, duración, número de personajes, tipo de obra)
 - 1.5 Lugar

- 2.- Finalidad de la función
 - 2.1 Recreativa
 - 2.2 Evaluación formativa
 - 2.3 Complementación de unidades didácticas.
 - 2.4 Otras

- 3.-Grado de participación del público
 - 3.1 Pasivo
 - 3.2 Activo
 - 3.3 Indiferente.
 - 3.4 Si la participación fue activa, se hizo mediante preguntas, respuestas, aplausos, agresividad.

- 4.-¿Qué le llamó más la atención?
 - 4.1 Decorado
 - 4.2 desarrollo de la obra
 - 4.3 Personajes
 - 4.4 Voces
 - 4.5 otras

- 5.-La extensión de la obra le pareció:
 - 5.1 Larga
 - 5.2 Corta
 - 5.3 Regular

- 6.-El argumento de la obra fue:
 - 6.1 Claro
 - 6.2 Confuso
 - 6.3 Divertido
 - 6.4 Triste
 - 6.5 Aburrido

La totalidad de las preguntas se responden después de recoger las diversas opiniones de los niños. Para la observación y el registro correspondiente, es conveniente la ayuda de terceras personas.

Capítulo XVI**BREVE HISTORIA DEL TITERE CHILENO**

Si queremos aclarar los orígenes del teatro de títeres en Chile debemos buscarlos en las plazas públicas, ferias y centros de diversión popular, como las chinganas y fondas. Esto se explica por haber sido la aislada expresión de ciertos artistas, nacionales y extranjeros, que recorrían el país con sus retablillos. Si bien el teatro nunca fue un espectáculo popular, existían otras formas de diversión que tenían gran aceptación, en la que participaban acróbatas, volatineros y titiriteros, cuya actuación no era bien vista por las autoridades. Oreste Plath, investigador del folklore chileno, se refiere a ellos como parte del teatro de la mendicidad.

Aunque Eugenio Pereira Salas asegura que las primeras funciones de títeres sólo comenzaron a organizarse a partir de 1813, existen algunos antecedentes para suponer que se dieron en el siglo XVII y XVIII, a pesar de que las actas de los cabildos de Santiago, Valparaíso y Concepción no registran información sobre ello, ni tampoco mencionan sobre algún permiso concedido a un titiritero extranjero que haya llegado a Chile.

“No puede negarse que los cómicos están reputados como personas infames y de una vida relajada, por cuyo motivo, en algunas partes, se les priva de los sacramentos “, escribía, en 1778, el obispo Alday al presidente Jáuregui, oponiéndose a la concesión de un permiso para abrir un teatro permanente. La oposición de la Iglesia a todo aquello que significara diversión popular se justificaba por la naturaleza anticlerical de las obras y comedias teatrales o titiritescas que se representaban, especialmente en las fiestas profanas que se celebraban conjuntamente con una festividad religiosa. En estas fiestas se hacían juegos de sortija, cañas, autos sacramentales, corridas de toros y, posiblemente, funciones de títeres, tal como sucedía en España.

Ya en el gobierno de Jáuregui pudo instalarse un teatro profesional, pero solamente al final del siglo se construyó el primer teatro en Santiago, en el basural de Santo Domingo. Uno de los organizadores fue el artista Oláez, quien presentó obras nacionales y españolas, además de espectáculos volatineros.

A este mismo Oláez lo veremos trabajar después, con títeres, en el Virreinato de la Plata. Gustavo Opazo, en su Historia de Talca, señala que en 1780 “dejaron recuerdos imborrables las compañías de títeres, con sus característicos personajes vestidos de colores chillones y que remedaban la vida de un vecino o representaban una historia regocijante”.

Varey, en su libro Historia de los títeres de España, aclara la posible confusión que hubo, en el siglo XVIII, acerca del doble papel que le correspondió desempeñar a los titiriteros y volatineros. El término volatín es sinónimo de títere y en el siglo XIX se usaba la palabra títere para designar al acróbata. Esto, porque los titiriteros solían formar parte de compañías que ofrecían gran cantidad de diversiones, figurando con el nombre de volatineros, los cuales eran considerados como artistas múltiples.

Quizás ello explique la aparente falta de información sobre el títere colonial. Aunque ya en el siglo XVIII se tiene en España una información precisa de los títeres de guante – modalidad introducida a España desde Italia – fundamentalmente en el siglo XIX las funciones de títeres adquieren más importancia.

Durante el período de la Reconquista, el títere de guante se constituyó en un feroz crítico del régimen español. El presidente Marcó del Pont, que se vanagloriaba de ser un buen gustador del teatro, fue centro de numerosas sátiras y farsas. El teatro de títeres, con fines de sátira política, se practicó mucho por aquellos años. Don Diego Barros Arana se refiere a una función de títeres, en 1837, en el Templo de San Agustín. En ella, uno de los títeres representaba al diplomático Antonio de Irisarri que, con el nombre de Singuisarrillo satirizaban con motivo de la firma del Tratado de Paucarpata.

En Santiago, uno de los más destacados titiriteros fue el peruano Mateo Jeria, que ya se había presentado en varias ciudades del país. Instalado en el teatro de la Casa Nueva, en la calle Gálvez, actual calle Zenteno, dio numerosas funciones, teniendo como protagonista al famoso Don Cristóbal. Un competidor muy serio fue José Santos, originario de Concepción, que se presentaba todos los fines de semana, desde 1871, en el Parque Forestal.

En aquellos años los títeres eran tan populares que llegaron a rivalizar con el teatro. A partir de 1875 se constituyó en una costumbre obligada del santiaguino asistir a las funciones de títeres del maestro Tapia, que popularizó los personajes de Don Cristóbal y Mamá Laucha. Este titiritero, de mucha influencia en otros artistas de la época, acompañó a las tropas chilenas en la Guerra del Pacífico, en 1879. Sus personajes Don Cristóbal, Mamá Laucha, Don Canuto de la Porra y el Negro animaron mucho a los valerosos soldados nacionales.

Era tradicional que, en los días de Fiestas Patrias, se organizaran funciones de títeres, acompañadas por el batir de zamacuecas y las melodías alegres de guitarras y arpas. Por ejemplo, el 18 de Setiembre de 1871 la Municipalidad de Santiago contrató la compañía del maestro Fernández para una serie de funciones en la ciudad. Un diario de la época destacaba este hecho en su editorial:

“Se nos olvidaba lo más importante y tal vez lo mejor de las fiestas para nuestro público. Como ésta, es una novedad muy agradable para cierta clase de nuestra sociedad, que goza con los monos de palo y con los pequeños argumentos que se encargan de desarrollar los titiriteros, con palabras y dichos agudos, refranes vulgares, cargaditos de ají algunos, con chanzonetas y puyas a esto o aquel, más que cualquier espectáculo, más culto y tal vez más moral. Seríamos capaces de apostar que no menos de 2000 personas se van a reunir mañana en el óvalo de San Miguel, en la noche de mañana y del veinte, que son los días señalados para que tengan lugar los dichos títeres”.

Con motivo de la transformación del cerro Santa Lucía, se creó en su falda un teatro al aire libre, en el cual, desde 1875, se organizarían funciones de títeres. También el periódico *El Verdadero Liberal* nos habla, desde 1827, de un teatro organizado por Carlos Fernández para representar obras en general y que, según el cronista, “más parecía un corral

de títeres que una verdadera casa de comedias “. De hecho, hay un reconocimiento de la existencia de los corrales de títeres, al estilo de los organizados en España.

Los personajes que mejor interpretaban el espíritu de nuestro pueblo fueron Don Cristóbal y Mamá Laucha. El primero, siendo un personaje muy tradicional en España, adquirió en nuestro país formas y costumbres muy criollas. Dejó de ser el prototipo del eterno cornudo, amante frustrado y hombre de la cachiporra, para convertirse en un personaje con toda la picardía criolla. Era el héroe invencible de todas las farsas y comedias para títeres. Algunos cronistas lo recuerdan desafiando el cielo y la tierra y diciendo a grandes voces: “Yo soy Don Cristóbal. Hopa, hopa, cacareando como un gallo y borneando su gorro”.

Mamá Laucha era una mujer hombruna, peleadora, metida en todo lo ajeno y que aparecía en escena al grito de: “Hupa, hupa, cachupa, hupa “. Con ella, se destacaba también Josesito debajo del mate que se constituyó en héroe de grandes y chicos. Vicente Pérez Rosales, nuestro inolvidable escritor, en sus Recuerdos del pasado, se refiere a él en los siguientes términos: “Lo que es teatro, poco o nada se estilaba; porque todavía los títeres, verdaderos precursores del teatro, cuasi ocupaban por entero su lugar. Así es que muy de tarde en tarde hacían olvidar los chistes del antiguo Josesito, hoy Don Pascual, algunos espantables comediones o sainetes que, con el nombre de autos sacramentales, solían representarse en los conventos “.

Don Cristobito fue, sin duda, el más popular de todos, constituyéndose en el portavoz de las alegrías, rebeldías y esperanzas de nuestro pueblo. Muchos titiriteros lo tenían como personaje central en sus obras, pero fue el famoso Tile Vallejo quien le dio una proyección parecida a la que tenía en España. Este Tile, verdadero émulo del Ginesillo de Pasamonte, de Cervantes, era un titiritero que, desde 1855, recorría el norte chileno llevando en su espalda la caja de monos - como lo recuerda el escritor SadyZañartu – “buscando el lugar propicio de la mina o la placilla cercana para que lo vean trabajar sobre un encatrado cualquiera, donde pueda decir cosas inconvenientes “.



Figura 37. Cristobito es descendiente de la gran familia de personajes de la Comedia del Arte. Siendo una figura muy tradicional en España, llegó a Chile para convertirse en un

personaje con toda la picardía criolla.

“Es memorable – según nos señala Zañartu – la presentación de Cayetano Vallejo, alias el Tile, de una obra que este titiritero preparó, con motivo del bloqueo de los puertos de Valparaíso y Caldera por la escuadra española, en 1865. Elaboró sus monos, unos con patilla a la española y otros a la usanza chilena. Vistió con traje de gala al almirante José Pareja y lo mismo hizo con Cristóbal Colón, el cual tenía un parecido notable con Don Cristobito. Apenas estuvo listo, anunció la función en la plaza y paseos centrales. El pueblo y muchas familias se dispusieron a asistir a la función.” “Es tan diablo El Tile – decían – que con seguridad va a salir con una barbaridad “.

“A las ocho comenzó la función, con una obertura de la orquesta de arpa, guitarra y un tambor y luego sale Don Cristóbal: “Señores, buenas noches, gracias igualmente, para mí han sido - se contestó a sí mismo -. Los niños respondieron: “Buenas noches Don Cristóbal. ¿Por qué viene tan buen mozo? ¿Y ese traje de almirante? ¿De dónde lo ha sacado? “. “Este traje – respondió – lo tengo guardado hace años. Es el mismo que gané cuando descubrí la América. ¿No lo sabían Uds.?”.

“Bueno, señores. Esta noche les voy a presentar a mi paisano, el almirante Pareja, que ha llegado a esta ciudad y me busca por todas partes. Es un caballero muy particular y un marino valiente e ilustrado “. Volviéndose al público, le dijo: “Me voy, luego vuelvo y si viene el almirante Pareja preguntando por mí, dígame que yo lo veré. ¿No? “. Todos atentos contestaban: “Bueno, Don Cristóbal “.

“Apenas éste desaparecía y todo se hallaba en silencio, una pelada de hombre viejo se levantaba, con una luz en la mano, para explicarle lo que iba a pasar. De un tirón, salía a la escena el almirante Pareja con entorchados de oro. “Señores – pregunta a los niños ¿es por aquí donde vive Don Cristóbal Colón? “. Y de abajo le respondían: “Sí, godó coludo”. A lo que replicaba: “Vive Dios que son puñeteros Uds.”.

“Eso serás tú, mono seco”. Y comenzaba un diálogo con el público: “¿Yo? ¿Por qué? Si pego bien y mejor que Uds. “. En eso entraba Don Cristóbal y Pareja iba sobre él, con los brazos abiertos y con admiración exclamaba: “Paisano, coño, almirante. ¿Cómo lo pasa Ud.”? El otro explicaba: “Olé, mi amigo, bien. ¿Y Ud.? ¿Y la majestad goza de salud? “. “Perfectamente” – señalaba Pareja -, yUd., Don Cristóbal, ¿cómo es que ha podido vivir tantos años entre esta chusma, entre esta horda de salvajes, animales incultos, sin civilización alguna? El bueno de Don Cristóbal miraba temblando al público y encolerizado contestó: “¿Chusma? ¿Salvajes?¿Incultos? ¿Eso dice Ud.? “.

“Sí – replicaba Pareja -, me han tratado como un mal caballero “. Se equivoca Ud., caballero, de los chilenos – contestaba Don Cristóbal -. Es un pueblo altivo, noble, valiente y generoso, porque ellos tienen sangre española. Los chilenos no son chusma, óigalo Ud., so godillo maleducado. Aquí en esta tierra donde he sido protegido y respetado, quien sea la nación o persona que trate de humillar o insultar a sus héroes, aquí estoy yo, para castigar por sí estos insultos “. Después de secarse el sudor, Don Cristóbal le ordenó a Pareja: “Salga Ud. de mi casa y no vuelva más por aquí, donde viven los chilenos. Dirigiéndose al público, les dijo: “¿Qué les parece? ¿Soy hombre o no? “.

“Así me gusta verlo – exclamaron algunos - Pégueme unas cachetadas a ese godito animal”. “Vaya que no – respondió Don Cristóbal -, que se me alce un poquito no más y verá si pierde el apellido, aquí conmigo. Con que ya lo sabe paisano, tome su gorra y abur”.

“Vive Dios – gritó Pareja -. ¿A mí me arroja Ud? “. “Sí” – respondió Don Cristóbal.

Salga Ud. Esta ofensa no la acepto, paisano, y se lava con sangre. “. Don Cristóbal, dirigiéndose al público, le preguntó: “Me las ganará el godito? ¿Qué les parece? “. El público le respondió: “No se la gana nunquita “.

“Mientras tanto, Don Cristóbal permanecía en actitud pensativa y hablaba entre labios: “¿Qué me la ganará el godito? ¿Qué hago? El marino, al mismo tiempo, se paseaba a lo largo de la pieza, y por fin, al detenerse, prorrumpió: “Bueno, paisano, vamos a batirnos, pero como es un hecho que los dos sabemos manejar el sable y la pistola, si quiere nos batimos a puño limpio”. “Muy bien – respondió Don Cristóbal -, pero como no es posible que nos batamos de uniforme, podemos vestirnos con ropa más adecuada. ¿No le parece?

“Ambos contendientes salieron para entrar de nuevo, sin leva y en mangas de camisa. Don Cristóbal, asustado, les preguntaba a los niños: “¿me las ganará el godito? ¿Qué les parece a Uds. Casi todos respondían: “No se la gana nunca, pegue fuerte y feo, no más “. Pareja, más tranquilo, con voz ronca, decía: “Ya estoy listo, paisano, vamos a ponernos en guardia “. Los contrincantes se miraron, para entrar a darse cabezazos tupidos y separarse con los puños en ristre. Cada uno decía un insulto espantoso que el público azuzaba, formando bandos en la platea.

“Pega – tira – eh, coño. No seáis roñoso “. Arriba se oían otras palabras: “No agarrís de ahí que es peligroso. Suéltame “. Y como estaban mancornados en la zafacoca, la batahola era infernal, por las apuestas de ambos bandos. Muchos preferían a Don Cristóbal y otros cargaban de oprobio a Pareja. En la pelea, éste agarró mal a su contrincante, el cual lanzó un ay, ay, ay, despiadado, como si algo le doliera mucho, mientras cuidaba la parte delantera del pantalón. A medida que peleaban, dábanse puntapiés para sobarse el cuerpo con dolor. “Ay, ay, ay – gritaba Don Cristóbal -, así no, pues “. Y llamaba la atención a los niños: “Deshagan la apuesta, miren que me las gana el godito.

“En la batahola volvía a quejarse: “¿No les decía yo que la iba a ganar el godito? Ay, ay, ay, patrón, por los mil diablos. No me apriete tan fuerte, míster. Oiga, míster, miren que eso es muy delicado. Ay, ay, ay, no me agarre de ahí. ¿Qué es marica Ud.? Ay, ay, ay, por Dios, suéltame, pues. ¿No será mejor que deshagan la apuesta? Mire, Ud., que el godito me ha tomado por mala parte. Ay, ay, ay. Ah, ah, ah “. Después cayó desmayado. Nadie se disgustó, al principio, aunque muchos dudaron del triunfo de Pareja por el golpe prohibido. La policía intervino cuando quisieron romper los títeres y tuvo que salir el propio Tile para evitarlo “.

Valparaíso nos entrega una abundante actividad titiritesca, alentada por la influencia de algunos artistas extranjeros. Incluso la municipalidad del puerto le aplicó un impuesto a lo que se llamó cosas de diversiones públicas, donde se consideraban los títeres. En el

artículo quinto del reglamento municipal se leía: “Las chinganas de primer orden sacarán una patente de 100 pesos, las de segundo orden pagarán 60 pesos y las de tercer orden o títeres, 48 pesos “

Pareciera casual esta relación chingana – títere, pero esos centros de diversión popular fueron refugio de los teatros de títeres en el siglo XIX. En estas chinganas se bailaba, bebía, jugaba, enamoraba, cantaba, además de presentarse payadores, prestidigitadores, malabaristas, acróbatas, titiriteros, etc. En esos lugares se confunde todo aquello que pudiera ser causa de alegría y diversión en el pueblo.

Fueron numerosos los titiriteros que desarrollaron en Valparaíso una gran actividad artística. Entre ellos cabe destacar a Pedro Alessandri Tarsi, abuelo de don Arturo Alessandri Palma, quien llegó a Chile en 1840, a la edad de 20 años, formando parte de una troupe italiana de artistas de circo y marionetistas. El aventurero y viajero francés Jacques Arago, en su libro *Deux Océans*, nos entrega abundante información sobre este titiritero “Monsieur ha pasado por ahí; pero ¿quién es Monsieur Alessandri? Aventurero, intrépido, lleno de bondad, como Colón de quien es compatriota. Pobre de él, rico de esperanzas, se dejó caer sin contar para vivir que sus dedos y un surtido de marionetas. ¿Es poco, verdad? Pues bien. Ha sido lo suficiente a M. Alessandri para llegar a ser, en pocos años, poseedor de una magnífica fortuna. Las pesetas se cambiaron en pesos, los pesos en onzas y, sin ser desdeñados, los títeres pasaron a dormir en la antecámara “.

Dos artistas alcanzaron en Valparaíso gran notoriedad. Nos referimos al maestro Espejo y al peruano Mateo Jeria, del cual hemos hecho mención por sus funciones en la Plaza Nueva, de Santiago. Ambos titiriteros presentaron animadas funciones en el Jardín de Recreo del puerto. Este local de recreación tenía un escenario para más de 500 personas y llamaba a los espectadores con la siguiente propaganda: “A dónde van los paseantes, si no tienen la intención de pasar la tarde en el Jardín del Recreo “.

A comienzos del siglo XX, uno de los titiriteros más importantes fue Italo Maldini, el cual formaba parte de una compañía llamada Piccolodei Torino que realizó numerosas giras por Sudamérica. Maldini pertenecía a la rama de los Dell’Acqua, familia que por varias generaciones había venido entregando artistas en el difícil trabajo con marionetas. En las décadas del 20 y 30, Maldini realiza varias giras por el país, montando obras como *La toma de Pisagua*, *La Batalla de Maipú*, *El Combate Naval de Iquique*, etc.

En 1950, teniendo ya 60 años, trabaja en el circo del tonyPiripipí, recorriendo la mayor parte del territorio nacional. Asimismo, tiene una destacada participación en la Segunda Exposición Internacional de Marionetas, realizada en 1957, en Buenos Aires. Al retirarse del trabajo artístico activo se dedicó a la utilería teatral, oficio que desempeñó hasta su muerte, en las compañías de Lucho Córdova, Alejandro Flores y en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

El teatro de marionetas ha tenido pocos cultores en nuestro país, además de la compañía Dell’Acqua. Un paso importante en el trabajo con marionetas, en forma estable y organizada, lo dieron los hermanos Guillermo y César Gutiérrez. Desde 1966 se

presentaron en escuelas, TV y centros de diversión nocturna. Las Marionetas musicales de Willy y César crearon personajes como Madame Le Piluché, Mara Cala Sandía, etc.

Otro artista destacado fue Héctor García Castromán. Tuvo una excelente participación en el Primer Festival de Títeres, organizado por el Instituto de Teatro de La Universidad de Chile. Posteriormente, Héctor García, que tuvo sus comienzos artísticos en la ciudad de Lima, formó la Compañía Nacional de Títeres que recorrió la mayor parte del territorio nacional. En la década del 60, también destaca el trabajo de Helma Vogt que se especializó en la escenificación de óperas con marionetas, entre ellas El zarévitsch de Lehar, Selva Padrona, etc.

Prácticamente casi todos los grupos chilenos de títeres han desarrollado la modalidad de títere de guante. Muchos de ellos se iniciaron a través de cursos especiales o por la influencia de conocidos titiriteros con prestigio internacional. Entre estos últimos tuvimos a Javier Villafañe, quien dio un curso sobre títeres en 1944 en la Escuela de Temporada de La Universidad de Chile. Este artista y excelente escritor se hizo famoso, en 1935, porque recorrió gran parte del territorio argentino en una vieja carreta tirada por caballos. Este carromato apodado La Andariega, tenía un retablillo que Villafañe armaba en la misma carreta, con una lona de colores, en un estilo muy parecido al de Federico García Lorca con su teatro La Tarumba. Gabriela Mistral, nuestra poetisa chilena, se refería a este singular titiritero cuando decía en una carta: “Javier, venga con su teatro y sus títeres. Enséñeme ese oficio maravilloso, así el día que yo muera y vaya al cielo, pueda entretener y divertir a los ángeles “.

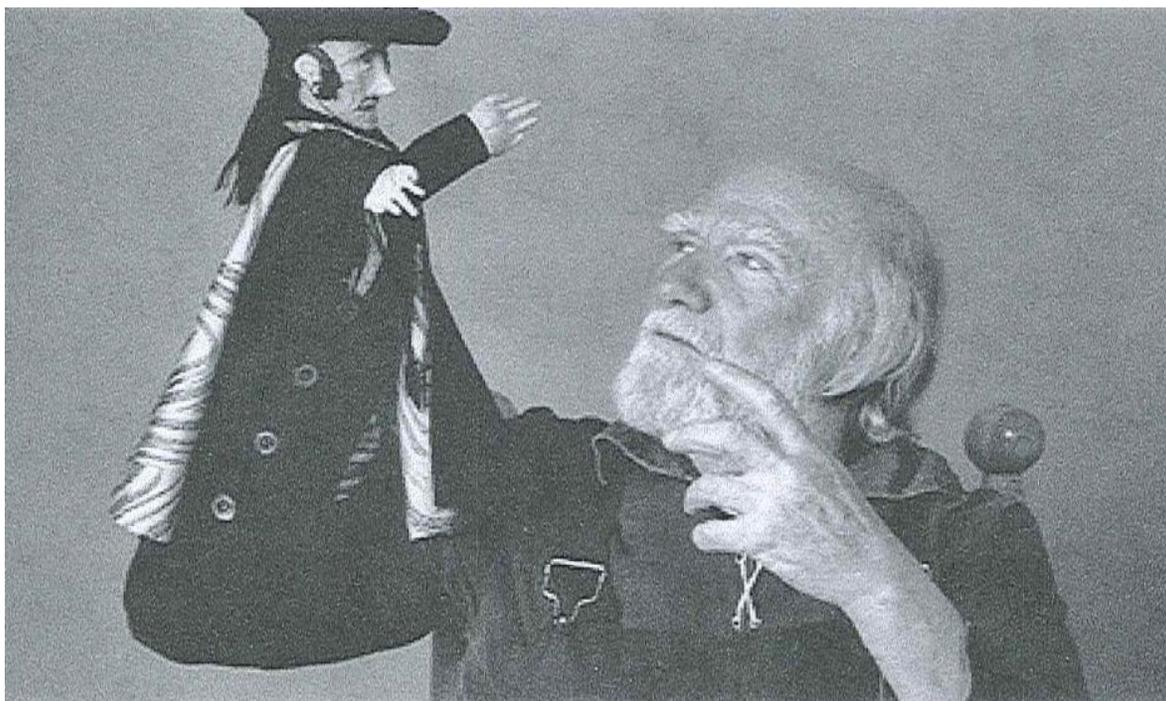


Figura 38. Javier Villafañe fue uno de los pioneros del títere argentino y latinoamericano. Estuvo en Chile, en 1944, para dictar cursos en la Escuela de Temporada de la Universidad

de Chile.

La gran actividad titiritesca en el siglo pasado, en la década del 50, hizo que el Ministerio de Educación oficializara los cursos para títeres en la Escuela Normal José Abelardo Núñez. En esta escuela, reputada internacionalmente por la calidad pedagógica de su formación docente, se desarrolló un títere educativo, muy útil en el trabajo escolar. La desaparición de las escuelas normales obligó a que los títeres se refugiaran en las escuelas parvularias del país y, poco a poco, fueran desapareciendo en el campo universitario, salvo contadas excepciones como en la Universidad Católica de Temuco y La Universidad Diego Portales.

Numerosos titiriteros y conjuntos han destacado en los últimos 50 años. Señalemos algunos de ellos, muy importantes por su dilatada trayectoria artística y calidad titiritesca. En primer lugar, cabe mencionar a Armando Menedín, director y poeta argentino. Con su Retablillo de las Américas tuvo gran éxito artístico, especialmente en distintos centros educacionales. Junto a Menedín hay que destacar a Meche Córdova que trabajó más de 30 años con muñecos. Contratada por el Ministerio de Educación y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, difunde el teatro de títeres por todo el país. Su repertorio de obras populariza personajes como Cachenchín y Doña Clota. El primero representaba el prototipo de muchacho travieso y eterno héroe en las historias.

El trovador nortino Andrés Sabella les canta a sus muñecos, a su paso por Antofagasta:

Títeres, señores
Tan aire, tan cajas
Y guardáis en los ojos
Imán de colores.

En 1964, Meche Córdova recibió una medalla de oro de La Municipalidad de Santiago, como reconocimiento a su dilatada labor artístico-cultural dedicada al mundo infantil. Estímulos similares recibió del Sindicato Orquestal y del Sindicato Profesional de Actores de Chile.

Más de 30 años de trabajo titiritesco tuvo José Hogada. Sus Títeres Mágicos se presentaron en muchas escuelas y casas particulares. El cuidadoso montaje de sus obras y la excelente construcción de sus muñecos lo destacaron en el Primer Festival de Títeres. Su compañía fue integrada por conocidas figuras de la escena nacional de la época como María Castiglioni, Anibal Reyna, Elizalde Rojas y otros.

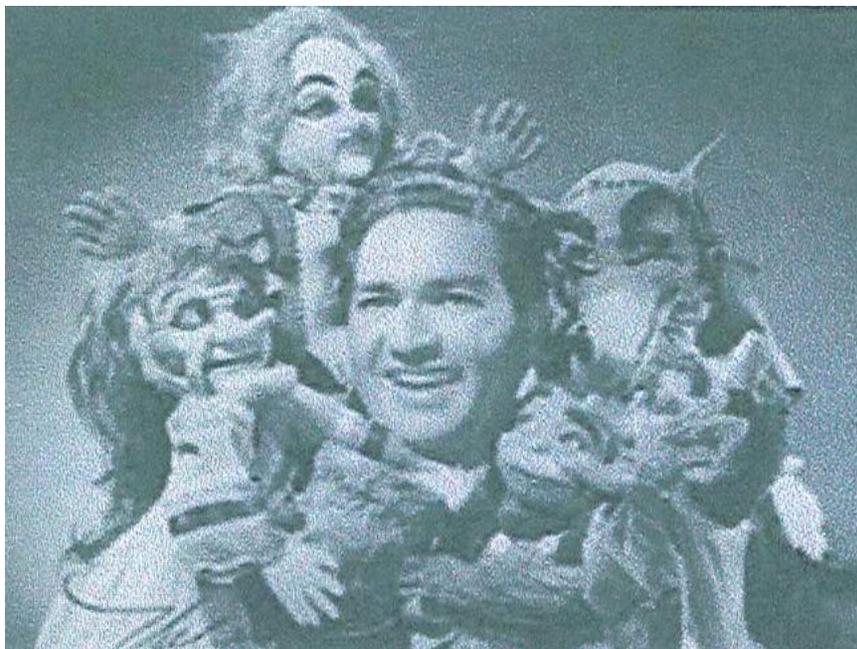


Figura 39. José Hogada fue uno de los mejores titiriteros chilenos tanto por su dilatada trayectoria artística como por la extraordinaria calidad de sus muñecos.

Otro gran artista fue el escenógrafo Héctor del Campo, discípulo del famoso titiritero soviético Fedotov. Su trayectoria titiritesca, relativamente corta, se proyectó en la sátira política, teniendo como escenario la frívola compañía BimBam Bum, en 1962. Conjuntamente con Humberto Guerra, Blanca Asenjo, Lucho Barahona y otros, caricaturizó con los títeres a los políticos de esos años. Humberto Guerra formaría posteriormente el grupo de títeres Mascaritas que se presentó en diferentes teatros de la capital y en varias ciudades del país.

El nombre de Charito Godoy fue muy conocido entre los titiriteros, desde 1956, año en que estableció su grupo de títeres. Su intensa actividad artística en matinés infantiles, actos públicos y giras a provincias, la hicieron acreedora al premio Laurel de Oro. En la década del 60, además de participar en el Primer Festival de Títeres, se desempeña como asesora de títeres en el Consejo de Promoción Popular, conjuntamente con Alberto Guzmán. Desde ese organismo se desarrollan actividades titiritescas y se publican folletos y obras de títeres.

Un destacado conjunto de títeres fue la compañía Girasol, también participante en el Primer Festival de Títeres. Eugenio Beltrán, su organizador, había creado este grupo en 1964, formándose como titiritero en los teatros de Charito Godoy, Elena Barros, Mario Barbieri, Hogada y otros. Por sus montajes de algunos ballets para muñecos y su intensa labor titiritesca, también se hizo acreedor del premio Laurel de Oro.

Otro artista de renombre fue el actor Alvaro Jiménez. Desde 1950 puso de moda los títeres radiales en Valparaíso. Estos títeres consistían en representaciones de muñecos en

un auditorium de la radio, transmitiéndose solamente los diálogos de la obra. Su grupo Farándula de Muñecos tuvo, desde 1958, gran éxito en Santiago, provincias y ciudades del Perú. Fue uno de los primeros titiriteros en combinar la actuación de los títeres con la de connotados actores. Alvaro Jiménez cultivó también un género poco desarrollado en nuestro país, como es el títere musical, parecido al que pudo verse en algunos canales de TV. Sus parodias musicales Las Mellizas Castañeda, Madame Pate Fois, Pepe Navarro (cantante español), tuvieron mucho éxito artístico.

Un caso curioso de actividad titiritesca lo constituye el excelente trabajo de los esposos Ilse y Adolfo Schwarzenberg. Comenzando muy tarde, una vez que educaron a sus 4 hijos y estimulados por la presencia de los títeres Hobnsteiner, de Alemania, se dedicaron con mucho entusiasmo a la creación de obras y muñecos, estos últimos de una calidad poco común. Su repertorio, extraído fundamentalmente del cuento folklórico, destaca las aventuras del personaje copiapino Bartolo Lara. Obras como El Espejo Mágico, El Caleuche, La Quintrala, etc, se presentaron en numerosos escenarios del mundo.



Figura 40. Adolfo e Ilse Schwarzenberg crearon personajes muy criollos que mostraron en muchos países del mundo. Fue notable su trabajo con la técnica del teatro de sombras.

Adolfo e Ilse Schwarzenberg fueron los organizadores del 2º y 3er festival de títeres. Su trabajo artístico los llevó a muchos países del mundo mostrando personajes titiritescos auténticamente chilenos. Es destacable el empleo que hicieron de la técnica de silueta.

Una prolongada incursión internacional, iniciada en 1966, les permitió llegar hasta Alemania. Popularizaron en ese país personajes como Juanito, Doña Raquel Manquilaf,

Doña Amalia y Anacleto Machuca, que hablaban alternativamente en castellano y alemán. A su regreso, desarrollaron una labor de extensión para INDAP y la Promoción Popular. Luego de un gran éxito en el Primer Festival de Títeres, en 1966, el entusiasmo por los títeres impulsó a este matrimonio a encabezar la organización del Segundo y Tercer Festival de Títeres en el Palacio Rioja de Viña del Mar.

Los esposos Schwarzenberg fueron prácticamente los primeros en emplear en el trabajo con títeres la sombra chinesca (teatro de sombras). Su obra más importante fue El Califa Cigüeña de Wilhelm Hauff que incluía 24 escenas diferentes con más de 70 figuras articuladas. Otro, de los pocos cultores de esta técnica, fue Arturo Rossel y su grupo Precario, en 1995. Es bueno señalar su montaje en teatro de sombras de la obra La niña de la Calaca, una propuesta muy novedosa para nuestro país presentada en el Centro Cultural Mapocho. En esta obra se muestra un mundo sutil y mágico de la mano de una sencilla aventura amorosa vivida por una doncella hechizada por una envidiosa mujer.

Pepe Ferrari ha sido uno de los grandes animadores de la escena titiritesca. Actor del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, posteriormente marino mercante y pescador durante varios años en San Antonio. Ferrari y su esposa Nena se dedicaron totalmente al trabajo titiritesco.

“Soy el primer titiritero de la historia nombrado profesor universitario “, dice en una entrevista a un diario de la capital, aludiendo a su designación como profesor en una Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. “Y pensar que a nuestros antepasados solían echarlos a palos de las aldeas. Yo mismo, cuando me dediqué a los títeres, después de haber sido marino y pescador, recibí el más enérgico repudio de mi familia. Y de la familia de mi mujer, también “.

El matrimonio Ferrari, participante con mucho éxito en todos los eventos titiritescos del país, recorrió prácticamente todo el territorio nacional, destacándose también en festivales realizados en Argentina. Por su habilidad en la animación, Pepe Ferrari ha sido uno de los más notables titiriteros de Chile.



Figura 41. Pepe Ferrari fue uno de los grandes animadores de la escena titiritesca. Con su esposa Nena, destacaron en muchos festivales de títeres nacionales e internacionales.

Una destacada titiritera ha sido Ana María Allendes, ex directora del área infantil del Centro Cultural Mapocho. Integrante durante varios años de la compañía Bululú, interesante grupo titiritesco que dirigía Clara Fernández, se separó, en 1980, para organizar su grupo Taller de Títeres Guiñol, con el cual realizó una intensa labor, especialmente por sus montajes de obras para adultos como *El Principito* de Saint-Exupéry, *Trilogía del Agua* de la escritora chilena Verónica Cereceda, etc. En *El Mundo de Mañungo y Miguelito*, uno de sus montajes, mezcló actores disfrazados de muñecos. Ana María Allendes es la actual presidenta de la Comisión para América Latina de UNIMA y directora de “*La Hoja del Titiritero*”, interesante publicación electrónica que reproduce información titiritesca de muchos países del mundo y que lleva más de 30 ediciones.



Figura 42. Ana María Allendes ha sido una notable exponente del trabajo con títeres en nuestro país, tanto por sus valiosos talleres de títeres y sus admirables montajes titiritescos.

Otros grupos que no podemos dejar de mencionar es el de Edmundo Benitos y su Orquesta que se caracterizó por manejar muñecos muy grandes; Pirimpilo de Lientur Rojas, Fantoques de Hugo Aguilera, ambos de Concepción, y otros. Un grupo que excursionó en el campo educativo fue el del profesor René Mayorga. Este titiritero, tenazmente, ayudó a que profesores de Lebu, Los Angeles, Lota y San Fabián de Alico incorporaran el teatro de títeres en su trabajo escolar.

Sería interminable realizar un exhaustivo análisis de los diversos conjuntos que existen o existieron, tanto en la capital como en provincias. La lista es extensa, pero muy importante en el desarrollo del títere chileno. A los ya nombrados tenemos que agregar a Lautaro Barraza, Mario E. Barbieri, Clara Fernández, Elena Barros, Tito Guzmán, Jaime y María Luisa Morán, Franklin Mahan, Hugo y Enrique Cerda, María T. Matta, Roberto Nicolini, Cristina Reynolds, Adelaida Negrete, Gladys Arco, Juan Carlos y Alfonso Olmos, Leopoldo Aguirre, Aldo Herrera, Mario Celedón, Agustín Ruiz, Juan Valdivia, Jaime Lorca, Sergio Henríquez, Miguel Cataldo, Alejandra Hernández, Max Meriño, y otros.

En la actualidad, uno de los grupos destacados es * Moviendo los hilos* bajo la dirección de Marcela Chiappe. Con giras en Europa presentando espectáculos musicales, este grupo recorrió Italia, Suiza, Alemania, Francia y otros países. Desde 2001 realizan talleres y presentaciones en todo Chile adquiriendo gran popularidad.

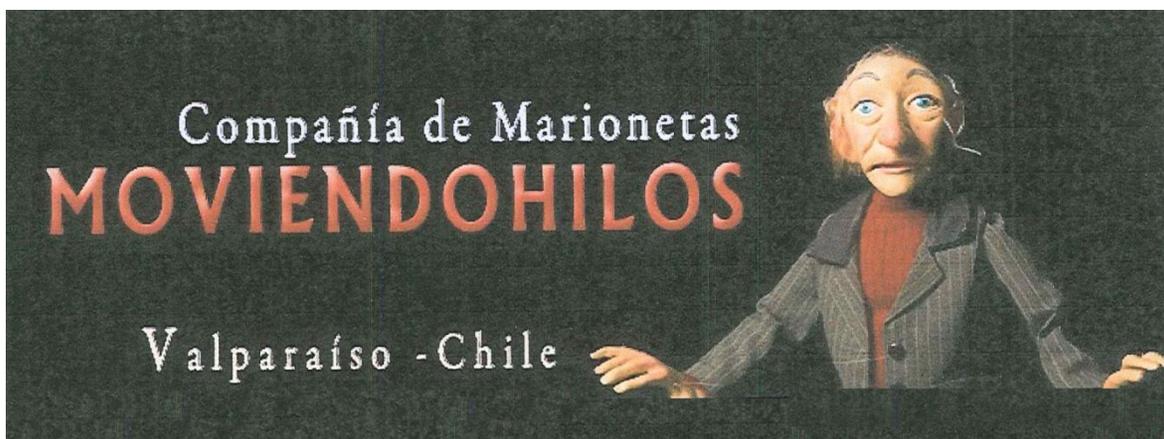


Figura 43. La compañía de marionetas Moviendohilos, está integrada por Marcela Chiappe, Marko Molina y Marcela Verdejo. Tanto en Valparaíso como en todo el territorio nacional realizan talleres de construcción y manipulación de marionetas. Participan en festivales nacionales e internacionales.

Algo encomiable ha sido el programa 31 minutos, serie de TV que se inició el 2003 en TV Nacional y transmitida a toda América Latina. Bajo la dirección de Pedro Peirano y AlvaroDíaz, los personajes titiritescos, en un tono humorístico, mostraban a través de un noticiero de títeres referencias locales e internacionales de gran hilaridad. Este programa, muy popular en niños y adultos, se prolongó hasta el 2014.



Figura 44. Tulio Triviño, director del noticiero de 31 minutos, rodeado de muñecos que colaboran en su trabajo. Programa de TV muy popular durante varios años en Chile y países de América Latina.

Cabe mencionar varios acontecimientos importantes en la historia titiritesca chilena, En primer lugar, los cuatro primeros festivales que se realizaron en Santiago, Viña del Mar y Temuco.

El primero de ellos se llevó a cabo en Agosto de 1966, en la sala Bulnes de Santiago, con la organización de los hermanos Cerda y del Instituto de Teatro de La Universidad de Chile, con el auspicio del Ministerio de Educación y La Universidad Técnica del Estado. Durante una semana se presentaron los principales grupos titiritescos del país, además de dos compañías extranjeras.

Con un público que siempre repletaba el teatro y un jurado que presidía la conocida comentarista de la época Yolanda Montecinos, más de 25 grupos chilenos mostraron “una alta capacidad técnica, un enorme potencial en dramaturgia especializada y un nivel artístico que sorprendió “según señalaba Orlando Rodríguez, prestigioso crítico teatral y encargado, por esos años, del Centro de Investigaciones del Instituto del Teatro de La Universidad de Chile.

El segundo festival sólo pudo realizarse 17 años más tarde, en 1983, alterándose significativamente la continuidad de estas presentaciones. En el Palacio Rioja de Viña del Mar, con el esfuerzo incansable de Ilse y Adolfo Schwarzenberg, se reunieron unas 11 compañías nacionales y 2 grupos argentinos, mucho de los cuales habían participado en el primer encuentro titiritesco, como Los Encantados de Ilse y Adolfo Schwarzenberg; Pepe Ferrari y sus títeres; Girasol de Eugenio Beltrán; Los títeres de Morán, de Jaime y María L. Morán. Además, intervinieron otros destacados grupos como el Bululú de Clara Fernández; El Taller Guiñol de Ana M. Allendes, etc.

El tercer encuentro también se realizó en Viña del Mar, en Enero de 1985, con la participación artística de Arte Infantil de Cristina Reynolds; PremVinit de Adelaida Negrete; PirulínPirulero de Miguel Oyarzún, además de la participación de los titiriteros Pepe Ferrari, Ana M. Allendes, HelmaVogt, etc. Este último festival, al decir de los propios participantes, no tuvo el entusiasmo y la expectativa creada en el encuentro anterior.

“Este es un encuentro mágico y despojado de toda solemnidad. Donde la emoción de ver la sobrevivencia del arte, en un mundo materialista adverso, nos permite mantener redivivos los mundos del ensueño de los niños y recuperar para los adultos la infancia de sus poderes de sueño y de ideales, su confianza en las cosas intangibles que el arte nos recrea en el encantado espacio del escenario, devolviéndonos algo de nuestra verdadera naturaleza “ decía el director de La Universidad Católica, Sede Temuco, en noviembre de 1986, cuando inauguraba el 4º Festival de Títeres en la capital de la Araucanía.

Con el auspicio de esta institución universitaria y el esfuerzo de Carlos Oyarzún, de la Subdirección de Extensión y Comunicaciones y del profesor Enrique Cerda, coordinador general, se pudo organizar en Temuco este hermoso festival titiritesco que contó con la participación artística de 4 grupos extranjeros y 10 nacionales. Entre los primeros, La Pequeña Comedia Mendocina, Los Juglares (ambos de Mendoza), Los Fantochines (Río Negro) y los Kokonos (Bariloche). En los grupos chilenos, Los de Ferrari (San Fernando), Dame (San Antonio), Compañía Tito Guzmán (Santiago), Harlem (Putendo),

PremVinit(Viña del Mar), Retablillo de la Candela (Viña del Mar), Los Fantoques (Concepción, Compañía Hermanos Matta (Santiago) y HelmaVogt y sus Marionetas (Santiago).



a)



b)



c)

Figura 45, 46, 47. a) Jaime Morán y su esposa María Luisa, crean en 1958 el teatro de títeres Abuelo Moncho dando orígenes a personajes de TV muy populares. Participan en festivales americanos y europeos. b) Lientur Rojas y su grupo de títeres pirimpilo han tenido una destacada actuación en nuestro país, especialmente en la ciudad de Concepción. Sus muñecos son notables por la calidad de su confección. c) Los Payasiteres, formado por el matrimonio chileno Elena Zuñiga y Sergio Herskovits, constituyen un sólido grupo de muñecos de gran calidad titiritesca. Ellos se han presentado en campañas sociales y en numerosos festivales internacionales de títeres.

Sergio Herskovits se ha destacado también como historiador titiritesco.

En los dos primeros festivales, en forma paralela a las presentaciones, se organizaron reuniones de los titiriteros para consolidar la unión de las diferentes compañías chilenas. En 1966 se pudo estructurar la UNATI (Unión Nacional de Titiriteros) bajo la dirección de Hugo Cerda, la que se mantuvo dos años en actividad. Pero en 1983 se logra crear definitivamente UNIMA – CHILE que agrupó a las principales compañías del país, teniendo a Ana M. Allendes como su secretaria general.

La UNIMA chilena es filial de UNIMA internacional, institución que agrupa más de 6000 titiriteros de unos 60 países. Este organismo se fundó en 1929 con el concurso de prestigiosos artistas de Bulgaria, Francia, Yugoslavia, Alemania, URSS, Rumania y Checoslovaquia. Sus estatutos son la base para oficializar – por parte de la UNESCO – el estatuto del artista, el cual dignifica la profesión de titiritero. En el XIV congreso de UNIMA – realizado en Dresden en 1984 – el presidente de esta institución señaló acertadamente el espíritu que anima esta institución: “llevar la felicidad allí donde los hombres de todos los continentes tengan necesidad. Allí, donde el titiritero se presente, siente siempre la gran satisfacción de dar alegría a los niños y adultos y de luchar por el entendimiento de los pueblos “.

Otro hecho significativo para la historia del títere chileno fue la Primera Exposición Nacional e Internacional de Títeres, en 1967. Con la organización nuevamente del Instituto del Teatro y el auspicio del Ministerio de Educación, se inauguró en la Casa Central de la Universidad de Chile. Con la participación de 15 expositores extranjeros y más de 20 grupos e instituciones nacionales, se mostraron al público técnicas, personajes, películas, etc.

Algo que debiera repetirse con mayor frecuencia es el Primer Concurso de Obras de Títeres, en 1980, organizado por la Secretaría de la Mujer y TV Nacional. El jurado, compuesto por la escritora Cecilia Morel y el profesor de teatro Pedro Olivares, premió El sueño que vivió ManunchoFlorenito de Antonio Demarko, El niño de la estrella, de Claudio Aranda y Un reino en mi corazón, de Auristela Plaza, como las obras más destacadas. A pesar del éxito de este concurso, estas obras no fueron publicadas.

El hito más importante en la zona Sur, ha sido la organización de varios festivales de títeres en Chillán y Concepción. El esfuerzo encomiable de César Parra y su compañera Karen Zúñiga con su teatro de títeres Vagabundo ha permitido la realización de estos festivales con la colaboración de artistas nacionales y extranjeros. César Parra, con formación actoral y titiritesca en Argentina, tuvo la influencia de los hermanos Oyarzún, especialmente de Miguel, notable titiritero chileno radicado desde hace bastante tiempo en el país vecino. La continuidad de estos festivales se ha logrado con el alero de la Municipalidad de Concepción y el aporte artístico del grupo Los Fantoques que dirige Hugo Aguilera, de dilatada y exitosa trayectoria titiritesca.



Figura 48. César Parra y Karem Zúñiga conforman el teatro de títeres Vagabundo, destacado por sus hermosos montajes. Ellos se han caracterizado por su capacidad para organizar festivales de títeres.

En Valparaíso ocurrió algo inusual, el que una cárcel derivara a un complejo arquitectónico con fines culturales denominado Parque Cultural de Valparaíso el cual incluye un moderno teatro para eventos artísticos. Es ese parque cultural se han realizado, estos últimos años, numerosos festivales nacionales e internacionales de títeres. También en la misma ciudad existe un Teatromuseo que cobija a títeres y payasos, lugar donde también se han organizado festivales de muñecos.

Larry Malirovich creó en 1995 el grupo de títeres Titerike radicándose en Temuco el 2001. Con giras a Brasil, Cuba y Argentina, trabaja permanentemente en el Museo Regional de la Araucanía con marionetas, títeres de guante y sombras chinescas. Muchas funciones por todas las bibliotecas de la provincia para fomentar la lectura en los niños. Con los muñecos tuvo una activa participación en la prevención de drogas y el alcohol. Algo digno de destacar fue la inauguración de la casaTiterike que cuenta con una valiosa biblioteca titiritesca y el espacio para la presentación de diferentes artistas.



Figura 49. Larry, creador del grupo de títeres Titerike, con presentaciones en festivales nacionales e internacionales. Experto en teatro de sombras, marionetas y toda clase de técnicas titiritescas.

Otro destacado titiritero temuquense es Juan Valdivia con más de 25 años manejando muñecos de guante, Con el maestro Tito Guzmán aprendió el oficio titiritesco, participando en festivales en Argentina, Brasil, Perú y Chile. Ha organizado numerosos festivales en Temuco.

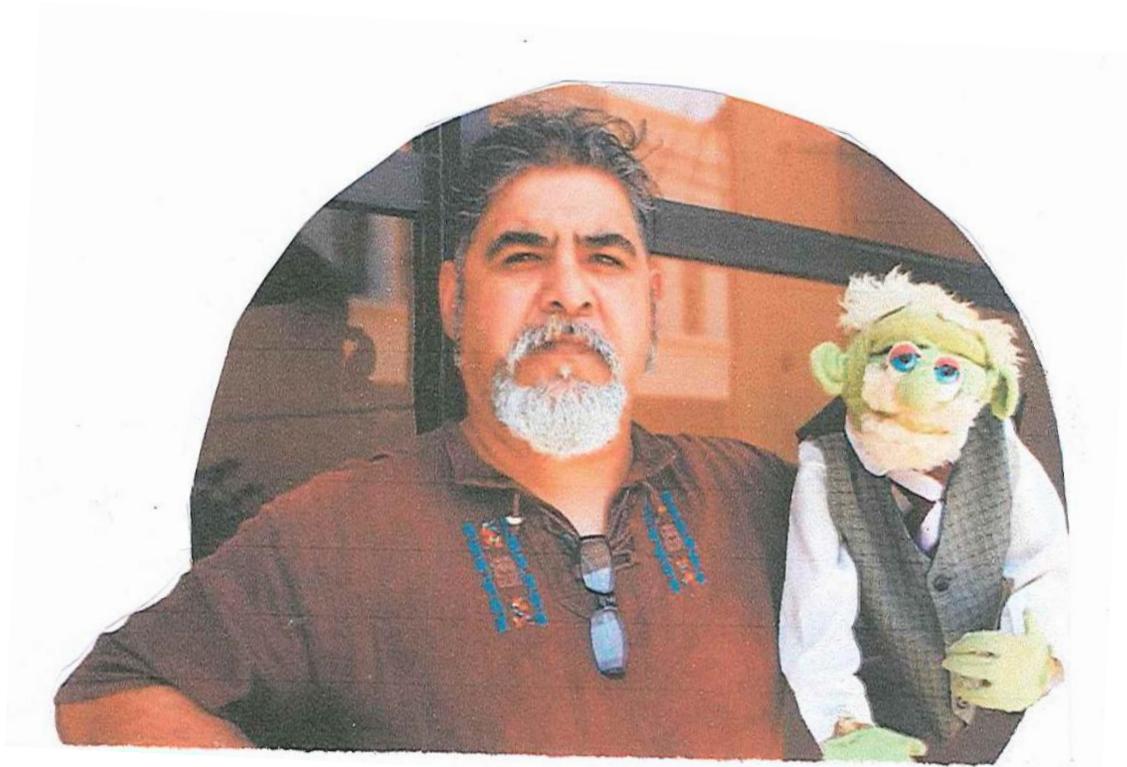


Figura 50. Juan Valdivia, titiritero temuquense, creador del grupo Dedos Pintados. Gran organizados de festivales.

FUENTES DE CONSULTA

- * Artiles, Freddy - Teatro y dramaturgia para niños en la revolución
Editorial Letras Cubanas
La Habana, Cuba. 1988
- Títeres: historia, teoría y tradición
Editorial Arbolé. Zaragoza 1998
- * Bernardo, Mane Del escenario de teatro al muñeco actor
Cuadernos de divulgación
Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Buenos Aires 1988
- * Briones, Guillermo Preparación y evaluación de proyectos educativos
Secretaría del Convenio Andrés Bello (SECAB)
Santiago 1995
- * Brown, Lewis Instrucción audiovisual Editorial Trillas
México 1975
- * Castillo, Cristina Educación preescolar
Ediciones CEAC. Barcelona 1978
- * Cervera, Juan Iniciación al teatro
Editorial Bruño. Madrid 1996
- * C.P.E.I.P. Planificación y medición de aprendizajes
Ministerio de Educación. Santiago 1983
- * Cerda, Enrique y Hugo - Teatro de guiñol
Ministerio de Educación. Caracas 1965
- Teatro de títeres
Editorial universitaria. Santiago 1968
- El teatro de títeres en la educación
Editorial Andrés Bello. Santiago 1989
- * Cerda, Enrique Instrumento formativo y de comunicación
Revista Educación N° 111 octubre 1983 Santiago
- * Condemarín, Mabell Madurez escolar
Editorial Andrés Bello. Santiago 1991
- * Contador, Rosalía Los títeres como material de apoyo en la enseñanza aprendizaje
Revista Educación N° 181 octubre 1990 Santiago.

- * Dale, Edgar Métodos de enseñanza audiovisual
Editorial Reverté. México 1964
- * De Bosch, Lydia El jardín de infantes de hoy
Librería del Colegio. Buenos Aires 1988.
- * Decroly, Ovide Psicología aplicada a la educación
Edición Francisco Beltrán Madrid 1934
- * De Zavaleta, Ester Evaluación de materiales audiovisuales
EUDEBA. Buenos Aires 1971
- * Gajardo, Marcela Trabajo infantil y escuela. Las zonas rurales.
FLACSO. Santiago 1988
- * González, Lucía El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural
Editorial Popular. Madrid 1986
- * Lovell, K. Desarrollo de conceptos básicos matemáticos y científicos de los
niños. Ediciones Morata. Madrid 1884
- * Lowenfeld, Víctor El niño y su arte. Editorial Kapelusz.
Buenos Aires 1973
- * Lee, Miles Puppet theatre. University Press.
Gran Bretaña 1958
- * Obraztsov, Sergio Mi profesión
Ediciones en Lenguas Extranjeras. Moscú 1950
- * Sainz Pardo, Manuel Teatro de títeres
Edita Aldus. Santander 1956
- * Signorelli, María El niño y el teatro
EUDEBA 1963
- * Taylor, John Guía sobre simulación y juegos para la educación ambiental
Programa Internacional de Educación Ambiental.
UNESCO. Santiago 1991
- * UNESCO La situación educativa en América Latina
París 1960.
- * Varey, J.E. Historia de los títeres en España
Revista de Occidente. Madrid 1957