



TEATRO ARBOLÉ
PARQUE DEL AGUA LUIS BUÑUEL
Paseo del Botánico 5 - 50018 Zaragoza

MATERIALES DIDÁCTICOS PARA EL PROFESOR/A

EL TEATRO DE TITERES – MANUAL DE INICIACIÓN
Apuntes para trabajar en clase

INDICE

Introducción al mundo de los títeres

Los títeres como expresión dramática
Teatro para niños
El profesor como coordinador
Puntos a tener en cuenta

Historia de los títeres

Los grandes personajes del Teatro de Títeres popular

Manual de construcción de títeres

Títeres de guante
Marionetas de hilos
Teatro de Sombras
La construcción del teatro
La manipulación de los títeres

Unidad didáctica en torno a los títeres

Actividades – Una propuesta de actividades



INTRODUCCIÓN AL MUNDO DE LOS TÍTERES

LOS TITERES COMO EXPRESION DRAMATICA

El muñeco es el primero y más fiel amigo y confidente del niño, en él descarga éste sus frustraciones, en él se proyecta en íntimo diálogo. Cuando no encuentra apoyo familiar, se refugia en los brazos del muñeco, y le hace partícipe de sus tensiones y de su violencia, y también de su ternura.

Para el niño/a el muñeco es su primera evasión de una realidad incomprensible y opresiva. Una evasión de su soledad, como dice Erich Fromm, de su separatividad. El muñeco es el interprete perfecto, le sirve al niño de careta, de escudo, de distanciamiento, de desinhibición, y se vierte en él de manera espontánea, liberando sus tensiones, sus problemas... Es el mismo juego del avestruz cuando mete su cabeza bajo el ala para evitar algún peligro: al no ver, piensa que no es visto. El muñeco le libera de la exigencia de mostrarse.

Cuanto dice y hace el títere en manos del niño/a, podemos decir que es la personalidad de éste que se expresa. Por eso, el títere -el muñeco, en general- es uno de los medios más idóneos para combatir las inhibiciones, ya sea de acción corporal como expresión verbal.

El teatro de títeres constituye dentro, e incluso fuera, de la escuela el más puro teatro popular, siendo un teatro de participación, cualquiera que sea el sentido en que ésta se entienda: como receptor activo (en sus dos facetas, silencioso y colaborador), como interprete o como constructor. Otra de sus ventajas viene dada por el aglutinamiento del trabajo individual en el colectivo para la consecución de un todo armónico: el espectáculo.

No importa que al final se consiga o no ese espectáculo ideal, en su sentido tradicional o teatral. Lo verdaderamente importante es conseguir, a través del juego, la CREACION.

Otra de sus ventajas consiste en el reducido espacio necesario para su montaje, pudiendo incluso improvisarse en cualquier sitio y en cualquier momento. Es importante que en estas dramatizaciones intervengan la totalidad de los niños/as, sin preferencias por parte del profesor. Cada niño/a debe desempeñar el papel en el que se encuentre más a gusto, en el que su contribución sea mayor, mejor, más creativa.

Por último, el teatro de títeres ofrece un campo insuperable de experimentación práctica, por su carácter globalizador de actividades de la creación dramática, que pertenece a diferentes áreas: expresión corporal, expresión plástica, expresión musical, desarrollo del lenguaje, así como el estudio del desarrollo de la imaginación, el análisis, la síntesis y la comunicación. También nos facilita la observación de los comportamientos y la evaluación de la educación estética (concepto que abarca todo lo expuesto tendente a la formación integral del individuo, a cuyo fin, insistimos una vez más, están orientadas todas las materias docentes, tanto técnicas como culturales y humanísticas).

TEATRO PARA NIÑOS/AS.

El teatro hecho por los niños/as e interpretado por ellos/as o mediante muñecos es el auténtico y único TEATRO INFANTIL, de la misma forma que pintura infantil es la que pinta el niño, y no el adulto para el niño.

Este teatro de niños, hecho en su totalidad por ellos, destinado únicamente a ellos y en un medio determinado que es la escuela, tiene formas particulares y consecuencias docentes radicalmente distintas al teatro para niños.

Este teatro es el que a nosotros nos interesa, este teatro es el que el Ministerio de Educación ha introducido en los programas como "expresión dramática". El que se hace en la escuela bajo la orientación del profesor, y cuyos fines generales son: la potenciación de todas las capacidades, tanto sensoriales como intelectuales. Así pues, la expresión dramática pretende los mismos fines que la educación estética; esto es, la formación o educación integral.

Ofrecer al niño/a las mayores oportunidades de realización es obligación de TODOS: padres y maestros.

La expresión dramática es un juego, y como tal, exige la máxima libertad, y no necesita una preparación técnica o artística de manera imprescindible. Brinda al educador el mejor campo de estudio y experimentación del mundo del niño/a.

En la expresión o creatividad dramática intervienen fundamentalmente tres factores: juego, espectáculo vivo y compartido y actividad educativa.

Saquemos algunas conclusiones:

- En la creación dramática, el individuo pone en movimiento todo su ser hacia el desarrollo.
- La creatividad atañe primordialmente a la psicología del niño/a y su expresión del Yo.
- Se le habitúa a conectar su mundo interno con el exterior
- Le enseña a percibir, dominar y expresar emociones y conceptos a través de metáforas dramáticas.
- Un niño/a que viva sus años de fantasía con absoluta entrega será capaz posteriormente de delimitar mucho mejor los campos de la fantasía y de la realidad. Las personas que por alguna circunstancia no vivan las fantasías en su infancia, en la edad adulta fantasean su propia realidad.
- No se trata de hacer un "artista", sino de ayudarlo a expresarse, a desarrollar su personalidad.
- Su expresión no tiene por qué ser obligatoriamente artística, pero si es necesario intentar que esa expresión sea CREATIVA.
- La expresión no es siempre creativa; en cambio, la creación es, en todas sus formas expresiva.
- Solo un niño/a que asuma su realidad y la realidad exterior será capaz de integrarse en una sociedad aportando criterios propios y personales que contribuyan al enriquecimiento de la comunidad en la que se integra.

Ahora bien, nos surgen tres preguntas: dónde, cómo y para qué ha de hacerse este teatro infantil.

Se puede hacer en cualquier lugar; cualquier espacio es teatrizable. Respecto a como y para que, vamos a tomar palabras de Alfonso Sastre:

“... ese ejercicio que:

a) divierta a los niños/as y promueva la diversión de los demás;

b) los ejercite y ejercite a los demás - a los espectadores - en su formación psicofísica, lo que se dará como un hecho dialéctico.

La formación apunta a la necesidad de expresarse, y el fenómeno de expresarse revierte positivamente sobre la formación”.

Hemos postulado el carácter psicofísico de este fenómeno: formación y expresión. Esto apunta a expresión-formación corporal y expresión-formación psíquica como dos momentos de un mismo y complejo fenómeno: el cuerpo se expresa y se forma en los ejercicios a la par que se expresa y se forma el espíritu de los niños/as ejecutantes, y ello a través de la relación de grupos reales (niños/as-actores/actrices) e imaginarios (niños/as/personajes), en que los niños/as intercambian palabras, gestos, contactos. Esta relación en que el “niño/a-otro/a” se revela como no tan extraño a los ojos de “este niño/a” (relación liberadora) es más rica en el teatro que, por ejemplo, en los juegos deportivos, a condición de que no se haga un teatro empobrecido, simplemente palabrero y débilmente gesticulante (el teatro propio, precisamente, de lo que se llaman las “funciones de colegio”).

El teatro infantil, por el contrario, ha de ser ricamente concebido como síntesis de las actividades escolares: Educación física (y deportes), música, pintura, literatura ,trabajos manuales , etc. ¿Para que? Para divertirse expresándose, o expresarse divirtiéndose, es decir para ejercitarse de modo lúdico -en la expresión de una personalidad no hecha, sino haciéndose, en otras circunstancias, en esa audaz tarea de expresar lo que no hay todavía y que empieza a haber precisamente a través, entre otras experiencias, de esas tentativas artísticas, de ese especial juego.

El factor no propiamente lúdico de este teatro infantil estaría seguramente en su funcionalidad crítica liberadora de inhibiciones infantiles, que sin este juego suelen compensarse de modo individual. Referente a la “obra”, es necesario que ésta se dirija a los centros de interés del niño; las propuestas deben ser abiertas, esto es, sin solución ni moraleja.

Las obras de los niños/as tienen a veces una lógica que sorprende, desconcierta al adulto, y suelen fundamentarse en la acción; pero son perfectamente comprensibles para el niño/a, único espectador válido.

Fernando Savater, hablando de estas cuestiones, nos dice que:

“... posiblemente este teatro pueda parecerle a algunos adultos ridículo, alarmante e incluso inmoral...” y exclama: “¡Después de tantos sacrificios para que no piensen!..., porque el teatro excita la imaginación y obliga a pensar con espíritu crítico”

Todo esto plantea al maestro/a bastantes Problemas -por ello ha surgido una nueva profesión, la de pedagogo, especializado en teatro - léase expresión dramática - No obstante, cualquier maestro/a puede estar capacitado en una u otra medida para desarrollar ese juego dramático con los alumnos/as.

Su labor, siendo, fundamental, debe ser orientación. Debe facilitar la liberación

espontánea del niño/a, ayudarle, incitarle a expresarse, en ningún caso llegar a ser el sostén o el guía con criterios inflexibles. Si pudiéramos resumir toda esta primera parte de generalidades, diríamos que la expresión dramática conduce a la creación, y la creación es la mejor, quizá la única expresión auténtica de nuestra individualidad, lo más positivo de nosotros en el paso por el mundo, sobre todo en una época de masificación y alienación consciente e inconsciente.

EL PROFESOR COMO COORDINADOR

El teatro de títeres o la dramatización con títeres constituye un juego, una diversión para cualquier niño/a, y mucho más si su edad está comprendida entre los tres y los seis años; por lo tanto, el trabajo del profesor/a en el proceso creativo del niño/a debe ser el de orientador, estimulando la expresión y coordinado tanto el trabajo personal como el de equipo. Es conveniente que no olvidemos que nuestra labor es la de **estimular la fantasía y la imaginación** del niño/a para que pueda expresarse con absoluta libertad, única vía para la creación.

Si decimos “con absoluta libertad” es porque ésa es la forma ideal de la expresión. Así pues, moviéndonos en un plano práctico, nuestros esfuerzos deben tender a esa libertad. Si el teatro de títeres en la escuela hecho por los niños no es otra cosa más que una dramatización con títeres, debemos tener presente todo cuanto hemos expuesto en la introducción sobre la expresión dramática, así pues aceptamos cualquier producto que el niño nos ofrezca e incitemos y aprovechemos su espontaneidad, pues según avanza en edad y va tomando conciencia de la realidad, su grado de espontaneidad disminuye, privándonos de esa facultad tan enriquecedora tanto para él como para nosotros.

PUNTOS A TENER EN CUENTA

Cuando nos propongamos el montaje de una función de títeres debemos partir de la necesidad de cambio (social, del entorno, etc.).

Todo proceso creativo debe tener una preparación, una maduración, una aportación y una crítica, partiendo siempre del supuesto de que no existen ni verdades absolutas, ni métodos inmutables. La imposición por nuestra parte de criterios rígidos puede incluso llevar a deformar la personalidad del niño, que se verá castrado en su expresión. El profesor/a será la última persona a quien recurra el niño/a, será nada más y nada menos que el catalizador de cualquier aportación y sugerencia. Rechazará el papel de dirigente con unas ideas estéticas preconcebidas.

Ocurre comúnmente que las vivencias representadas por los niños/as no responden a los esquemas estéticos de los adultos, sino a sus propias necesidades expresivas: por ello debemos facilitarles el acceso a sus áreas de interés, estudiando de antemano los contenidos del juego para poder alcanzar los objetivos que nos propongamos; objetivos estos que deben aplicarse según la realidad escolar, situación socio-cultural y de nivel concretos.

Sería bueno comenzar nuestro trabajo jugando con los niños/as, participando realmente en sus juegos, creando un clima relajado de relación abierta, eliminando desde el principio la división entre actor y espectador.

Un juego-trabajo en el que todos/as hacemos todo, en el que todos somos participantes activos: constructor, actor y espectador conjuntamente. El teatro de títeres ofrece gran diversidad de trabajos, y cada niño/a o grupo puede elegir aquel que mas le atraiga. Esto nos ofrece la posibilidad de sugerir los trabajos según aptitudes y niveles, eliminar la competencia y ayudar a cada niño/a en su afirmación personal, resaltando la igualdad en importancia de cada una de las actividades.

Su carácter de trabajo en equipo favorece e impulsa al niño/a en su proceso de socialización a través de su propia aceptación y la de los demás.

Puntos a tener en cuenta:

- No debemos dejar fuera del trabajo en equipo a ningún niño/a, por poco dotado que éste pudiese parecer. No estableceremos preferencias ni premios y, por supuesto, tampoco castigos.
- No elogiaremos demasiado ni censuraremos o peyorativamente rechazaremos lo hecho por ningún niño/a.
- Haremos resaltar la igualdad en importancia de las labores encomendadas a cada miembro del grupo.
- Dejaremos elegir libremente al niño/a el tipo de actividad que prefiera realizar
- Atenderemos cualquier sugerencia de cualquier niño/a.
- Les dejaremos a los niños/as una casi absoluta libertad de creación.
- No impondremos nuestro criterio.

HISTORIA DE LOS TITERES

TITERES EN LAS DIVERSAS EPOCAS Y EN DISTINTOS CONTINENTES

El títere está completamente ligado al teatro, o, mejor dicho, este último le debe mucho al títere, por ser éste una manifestación ingenua, directa y primitiva.

Los títeres recorrieron muchas y muchas leguas en todos estos años de civilizaciones hasta llegar hoy a nosotros. Los chinos, en su antiguo imperio ya divertían a sus niños/as con títeres. Los egipcios también cultivaron esa manifestación y no digamos que los griegos no adelantaron este arte; los muñecos articulados llamados neurópatas que significa tirados por cuerdas, servían de gran esparcimiento a sus ciudadanos, gustadores de las grandes obras teatrales. Los romanos llamaron a sus títeres “simulacra”; eran marionetas manejadas por una barra, muy similares en su técnica a las que todavía hoy pueden comprarse en los puestos de las ferias populares italianas.

Las representaciones de títeres en la Edad Media eran acogidas con gran júbilo del público que se extasiaba escuchando las andanzas de caballeros y los lamentos de damas encerradas en altas torres. Estas compañías de titiriteros eran grupos de saltimbanquis, a veces toda una familia, que recorrían los pueblos de Europa haciendo juegos de manos, danzas, cantos y equilibrios al son de música de flautas y tamboriles. Es probable que estos saltimbanquis tan diestros en juegos de manos, utilizaran ya el títere de guante, porque sin duda su técnica, tan expresiva y abordable, permite hacer cantidad de monerías que emboban a chicos y grandes. Esta es la expresión más popular del teatro de títeres. Por todos los caminos se desparramaron los hoy llamados titiriteros feriantes, lo que podemos ver y disfrutar en plazas y parques. Es un espectáculo simple, sencillo, ameno y agudo; es en realidad la esencia de la gracia de la trasmutación, es el titiritero encarnado en el personaje que está representando.

Es la tradición de los teatrillos que subsisten en tantas capitales de Europa: en París, en el Jardín del Luxemburgo y en el de las Tullerías; en Londres, los Punch and Judy show, de Hyde Park y de los Jardines de Kensington; en Roma, en el Pincio y en el Aventino y así en tantos otros países.

La iglesia utilizó también los títeres. Los «Misterios de la Vida de los Santos» y los «Milagros de Nuestra Señora», se representaban en la Edad Media con muñecos tallados en madera, articulados, a cuyas representaciones acudía todo el pueblo con interés y devoción. Estos muñecos se llamaban «pequeñas Marías», por el nombre de la Virgen y también se denominaban Marion y Mariolet de donde se deriva el término francés Marionette o marioneta en castellano.

En la primera parte del Quijote, éste libra de los guardias a un titiritero, Ginés de Pasamonte. En la segunda parte del libro de Cervantes, lo volvemos a encontrar con el nombre de Maese Pedro: «*Todo vestido de gamuza, medias, gregüescos y jubón, cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde*» para evitar que lo reconocieran. Llevaba consigo un mono y el famoso retablo para representar la historia de Melisenda y don Gaiferos. Conviene aquí recordar que este pasaje de Cervantes fue tomado por el maestro Manuel de Falla para su ópera El retablo de Maese Pedro.

Desde el Fausto de Goethe hasta las representaciones de la Pasión de Oberamergau, muchas obras célebres del teatro y la literatura mundial han tenido su origen en los títeres.

También los reyes y los príncipes tuvieron que ver con los títeres. Citemos el nombre de Dominique Normandin, que fue titiritero del Delfín de Francia en la época de Luis XIV. Todavía se conservan los documentos en donde constan los gastos de montaje de sus espectáculos y la paga que recibía por ellos.

Con la aparición de la *Comedia del Arte* en Italia, muchas de sus máscaras más populares pasaron a ser personajes en el retablo titiritero. Allí nació Pulcinella, cuya importancia capital en el elenco de los personajes del teatro de títeres universal me ha decidido a dedicarle un estudio especial en otro capítulo de este manual. Como resultante de la *Comedia del Arte*, han quedado en Italia, apresados en los tinglados titiriteros, diferentes personajes tipos que representaban el prototipo característico de cada región como por ejemplo, Gianduja, en Turin; Gerolamo, en Milán; Facciolino, en Bologna; Stenterello, en Florencia; y muchos otros más.

Fenómeno similar se repite en España; recordemos las palabras del personaje del director al finalizar el «Retablillo de Don Cristóbal» de Federico García Lorca: «...*Saludemos hoy en La Tarumba* (ese era el nombre del teatro de títeres de Lorca) *a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica de Cádiz; hermano de monsieur Guiñol, de Paris, y tío de don Arlequín de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.*»

Los títeres también tuvieron que ver con la política. Llega 1793. Pulcinella, un modesto Pulcinella de madera, es decapitado entre las burlas del pueblo en el mismo momento en que Luis XVI sube al patíbulo. El hecho lo relata Camille Desmoulins en su diario «Le vieux cordelier».

No quiero seguir adelante en esta rapidísima reseña sin hacer referencia a un tipo de teatro que llegó a la culminación de su desarrollo en el siglo XVIII: el Bunraku, el teatro de marionetas del Japón que por sus especiales características merece un estudio aparte. Este teatro, difícil de conocer y mucho más de practicar puesto que su técnica de manejo lleva muchos años de estudio, es una obra maestra del títere mundial. Al considerárselo patrimonio nacional del Japón, es difícil que se lo pueda ver en otro lugar que el de origen.

El siglo XIX anexa nuevos aliados al teatro títeres: los literatos, los poetas y los caricaturistas. Baste recordar como ejemplo el teatro de Nohan, creado, mantenido y trabajado por la célebre George Sand y su hijo Maurice, y el lápiz de Daumier y Gavarni que tanto colaboraron en maravillosas figuras para los teatros de sombra. Un párrafo aparte merece el teatro de títeres siciliano, es decir la Opera dei Pupi, teatro de índole muy especial y de técnica particular y única que ha pasado a ser con el tiempo una manifestación folklórica de la isla.

Su perfección artesanal y la naturaleza especialísima de su temática: batallas entre moros y cristianos, Carlomagno y sus paladines de Francia. Las obras representadas por estas curiosas marionetas son de preferencia gestas, el

Orlando Furioso de Ludovicoo Ariosto y La Jerusalén Liberada de Torcuato Tasso, transcriptas en episodios continuados función a función. Es un tipo de teatro realista e ingenuo a la vez, producto de una época romántica, principios del siglo pasado, época ésta en que tuvo su gran auge, aunque todavía se puede asistir a estas representaciones hoy, en Sicilia. Aparte de divertir a la gente del lugar, hacen la delicia curiosa de los turistas que visitan esos rincones de mágico colorido.

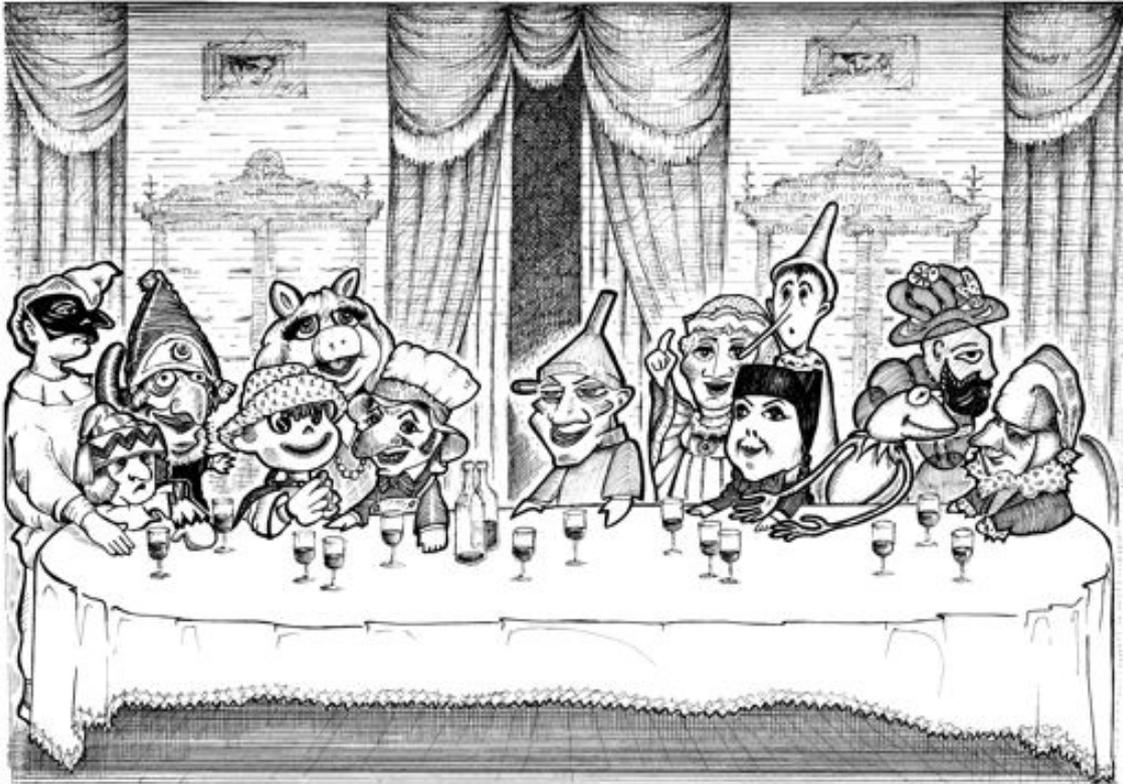
La historia y evolución del títere no se ha detenido ni se detendrá nunca. Siglo XX significa para él, a más de una continuidad natural en su desarrollo, nuevos campos por explotar: el cine, la televisión y la incorporación definitiva a la especialidad que nos ocupa: su aplicación en la pedagogía infantil. No quiero expresamente mencionar ningún nombre de los que hoy han hecho o están haciendo historia para el títere.

Pero felizmente somos muchos y en todas partes del mundo. Los campos se han definido: el títere de arte, el títere popular, el títere para niños/as; el títere en la educación, en la psicología, en la terapéutica. Se anexan técnicas nuevas: el teatro negro, la pantomima de manos, la utilización completa del audiovisual. El títere del presente y del futuro, ese incansable y pícaro andarín, nos hace un guiño y nos da cita hoy en una sala de espectáculos, en un café/concert, en una plaza, en la escuela, en un consultorio médico o se instala en nuestra propia casa a través de la pantalla de nuestro televisor.

TITERES EN AMERICA

Así como en el África negra y en Oceanía, también en América indígena existieron los títeres. Diversos testimonios dan cuenta de ello; investigaciones de estudiosos certifican la existencia de figurillas articuladas y utilizadas como títeres, ya sea para ritos religiosos o hechicería, Alaska, la costa oeste de Canadá, de Estados Unidos o en Méjico, según menciona Hernán Cortés en su carta escrita desde la ciudad de Méjico el 20 de setiembre de 1538, donde describe las artes indígenas: «...*otros que juegan de manos, otros que hacen títeres y otros juegos.*»

LOS GRANDES PERSONAJES DEL TEATRO DE TÍTERES POPULAR



GUIÑOL

¿Por qué decimos teatro de guiñol? ¿Quién es Guiñol? Cuando llegamos a España nos invitaban: «Vamos, pues, al teatro de guiñoles» En España, los guiñoles son los títeres. ¿Y por qué guiñoles? Porque Guiñol es el protagonista de los títeres. Se ha convertido en personaje tan famoso del teatro de títeres que su nombre significa ya títere, como ocurre también con Polichinela, del Pulcinella italiano.

Este Guiñol, cuya raíz pertenece al cuadro de los payasos del teatro, nace en Francia, en el siglo XVIII. En 1795 aparece por primera vez en una calle de Lyon. Veamos lo que nos cuenta de Guiñol Jacques Chesnais, titiritero francés contemporáneo, que aunque en su labor titiritera se dedicaba más a la marioneta de hilo, dominaba asimismo el arte del títere de guante.

Guiñol es una mezcla de Arlequín y Pierrot, ya que también descende de la tradición italiana. Su nombre completo es Juan Siflavio Guiñol. ¿Qué representa ese nombre? Se han formulado todas las hipótesis posibles. ¿Es una deformación de la palabra Chignolo, pequeño pueblo lombardo? El inseparable compañero de Guiñol, Gnafrón, lo llama siempre Chignol, pero Gnafrón no aparece desde los primeros tiempos en el teatro de Guiñol. El traje de Guiñol es del siglo XVIII francés, pero su tricorno ha tomado la curiosa forma de un bonete. Guiñol se convierte en el abogado de todos los pícaros explotados, juega malas pasadas a los propietarios, a su patrón, a los gendarmes, a las autoridades, hasta a los aplausos del público.

Se ríe de todo. Posee esa sana filosofía que le hace pensar que todo se arregla, más o menos mal, pero todo se arregla, y nadie podría quitarle su buen humor. En Lyon, la popularidad de Guiñol fue tal, que los teatros se multiplicaron. En el momento de la Monarquía de julio llegaron a dieciocho. Hasta el Imperio, las obras se habían representado en forma improvisada, de acuerdo con la tradición, pero con el Águila Imperial llegó la censura y fue preciso escribir las piezas antes de representarlas,

gracias a lo cual se han conservado los textos que hoy existen. En 1879, Guiñol se convierte en el divertidor número uno de la burguesía francesa, pero al aburguesarse comienza su decadencia. Pese a ello Guiñol ha seguido siendo el personaje francés más popular de los teatros de títeres, a tal punto que es posible encontrar teatros de Guiñol en toda Francia.

Esta es la hermosa historia del Guiñol francés, ese pícaro que si recibe palos, muy a menudo también los da. El es el que gana fácilmente en el entrevero general con que terminan todas las obras de su repertorio. Por su traje, es pariente muy cercano del pueblo: Laurent Mourguet, su inventor, lo vistió, en efecto, con el canut, el traje de los obreros de las sederías lionesas, y Guiñol lleva una chaqueta de color, un sombrero de cuernos y la famosa peluca con coleta llamada sarsifís. Cuando el muñeco que lo representa lleva piernitas, estas están cubiertas por unas medias rayadas horizontalmente.

Las obras de su repertorio siguen sucediéndose desde el siglo XVIII. En ellas Guiñol es siempre Guiñol, el alma eterna de Francia embotellada en un pequeño muñequito inquieto y dicharachero.

POLICHINELA

De acuerdo con su procedencia y destino, distribuyo a los títeres en tres tiempos: lo popular, lo artístico y lo experimental, aunque en los tres casos es siempre creación artística que se subdivide para llegar a las mentes más diversas y también a las más variadas aplicaciones y derivaciones modernas del teatro de títeres. En el primer tiempo, lo popular, tenemos muy bien ubicado a nuestro amigo francés Guiñol, o al español Polichinela, don Cristóbal Polichinela, y también al antiguo Pulcinella que en la cima del Pincio, en Roma, visita a todos, niños o no, desde las tres del «pomeriggio» hasta el «tramonto», cosa que viene haciendo a través de los siglos, desde la antigua edad romana hasta hoy.

Entre las marionetas de tierra cocida descubiertas en los sarcófagos romanos, lo que atestigua un origen religioso aunque rápida mente se convirtieron en un juego popular, se destaca netamente Maccus, que ofrece todas las características de Polichinela. Este personaje de la comedia Latina era el bufón de las farsas de Atella que divertía a los romanos en el siglo III de la Era Cristiana. Cráneo afeitado, doble joroba, nariz ganchuda y de pico, gritos de ave espantada, esto último sobre todo contribuyó a que se lo llamara o apodara Pullus Gallinaceus, Pulcino (pollito): Pulcinella.

En su evolución en Italia, Pulcinella cambia de lugares, de regiones y de siglos. Con el Renacimiento, los italianos fueron los primeros en liberar a las marionetas de su carácter religioso; el país de la Comedia del Arte debía crear el descendiente de Maccus latino y asistimos así al nacimiento de Pulcinella rodeado de una multitud de compañeros. Pulcinella adquirió una personalidad tan fuerte que fue capaz de decidirse a abandonar Nápoles, su suelo natal, y ponerse a ajar por Europa, como luego veremos.

Cuando por obra y gracia de la Comedia del Arte se vuelve napolitano, sigue diciendo: *«ya no más jorobas, soy un mozo erguido, mi blusa es blanca, ceñida de talle con un cinturón de cuero que sostiene un sable de madera y una escarcela, un amplio pantalón ancho y fruncido, un antifaz negro con bigotes, grandes barbas, un casquete blanco y un sombrero gris con amplias alas levantadas en cada lado. Soy charlatán, fatuo, menguado, glotón, cínico y libertino.»*

MR. PUNCH

Hemos dicho que la fuerte personalidad de Polichinela lo llevó a viajar por Europa. Fue un viaje tan largo que le permitió atravesar todo el continente. Según los lugares por los cuales pasaba lo llamaban con distintos nombres y también hablaba idiomas diversos. Lo llamaron Punch en Inglaterra, habló el «cockney» londinense, y con su compañera Judy sigue peleándose hasta hoy en los diferentes parques de las ciudades y pueblos ingleses.

Dice Punch "Atravieso la escena diciendo bromas incongruentes y cuanto más colérico, burlón, tiránico, feroz y brutal soy, más encantados se muestran los espectadores. Es su culpa si he llegado a ser malvado. Engaño a mi esposa, propino una paliza a mis suegros, arrojé a mi hijo por la ventana, recorro el mundo y seduzco a las mujeres, doy muerte a sus padres y hermanos, ahorco al verdugo y mato al diablo. A veces me definen como síntesis de la sensualidad obesa de Falstaff y la atroz frialdad del rey jorobado Ricardo III. Apaleo al perro, al vecino, a mi niño, a mi mujer, al médico, al camarero, al gendarme, al comisario, al verdugo y al diablo, y rió, y todo el mundo ríe al mismo tiempo. Creo que personifico una faceta del carácter de los ingleses: la presencia del espíritu y la fuerza del alma, el imperio sobre sí mismos. Soy mal esposo y mal padre de familia, pero los espectadores ingleses aprecian la energía indignada con que escucho pronunciar la sentencia de muerte, la astucia de que me valgo para ahorcar al verdugo en mi lugar, y mi lucha heroica con el diablo. El ultra diabólico Byron saluda con una sonrisa de parentesco a este espíritu tenaz y fértil en recursos, que triunfa siempre y en todo: he aquí al héroe que necesitaban los hijos de Inglaterra ."

KASPERLE

Polichinela siguió viajando. En el siglo XVIII lo encontramos en Austria. Tomó el nombre de Kasperle y primero fue un personaje encarnado por un actor vienés. Al convertirse en títere ganó el Wurstelprafer de Viena y fue tan popular que llegó a representar el genio de la marioneta austríaca. En Baviera volvió a crecerle el vientre a fuerza de beber y comer con glotonería y su buen humor y picardía aguda fueron sus mejores armas. Sombrero puntiagudo, derecho o inclinado ligeramente y ornado con un pompón; traje largo y ancho con mangas también largas y anchas hasta el punto de parecer de brazos cortos.

La cara imberbe, nariz larga y roja, de expresión sonriente. Es un campesino que se ha convertido en pequeño burgués, aparentemente feliz. Su habla es dialectal y contrasta con el alemán pretencioso de los personajes nobles. Irrespetuoso, excesivo, batallador, golpea o mata a sus adversarios con la ayuda de un grueso palo. La censura de Metternich lo privó de su humor.

HANS PICKELHARING

Los gitanos de los Balcanes llevaron a Polichinela a los Países Bajos. Se llamó allí Hans Pickelharing (Juan Arenque Salado) y luego Jan Klaassen (Juan, hijo de Nicolás). Fue hombre del pueblo, con una o dos jorobas y una gran nariz roja. Traje rojo adornado con un gran galón de oro, pantalón amarillo y bonete puntiagudo con un pompón rojo. Zuecos. Armado de una escoba. Jovial, despreocupado. Siempre vencedor del adversario, salvo cuando su mujer, Katrjn, lo golpea en público.

HANSWURST

La más extraordinaria transformación de Polichinela la encontré en Alemania. En ese país lo llamaron Hanswurst (Juan Salchicha). Yo no podía Convencerme de que Polichinela tuviera esa condición de transformarse tan rápidamente, de metamorfosearse y de hacer, como dice el refrán: «en el país donde estuvieres haz lo que vieres». Su comportamiento en Alemania me desconcertó, porque yo estaba junto a alguien a quien no conocía más. Parecía un Arlequín, o talvez el viejo Pulcinella italiano. Era un bufón que llevaba el traje de loco, con su bonete, su golilla y su chaqueta terminada en picos. Traje verde oscuro de amplias mangas descubriendo un corbatón rojo. Pantalones oscuros sostenidos por breteles verde claro, en H. Cuando se trata de una marioneta, las medias son negras y los zapatos oscuros. Sombrero verde oliva, alto y puntiagudo. Cabeza fuerte, rostro serio, ojos expresivos bajo pestañas espesas y oscuras. Bigote y grandes patillas negras. Es torpe y glotón del plato nacional, la salchicha. Interviene en toda clase de obras de teatro, desde Sansón y Dalila hasta Genoveva de Brabante. La monotonía y pesadez de su carácter está compensada con la infinidad de sus aventuras: grandes peleas con monos, osos, dragones y serpientes. Viaja en un caballo que vuela.

Se enfrenta con la muerte. Interviene en Fausto, disfrazado de vigilante. Me dijeron en Alemania que es *«una antítesis viva, materialista, vulgar y cobarde de los amos espirituales, intrépidos y elegantes a quienes sirve, pero posee el sentido común que estos menosprecian y éste es el motivo, a la inversa de Don Juan, por el cual se salva finalmente, y al contrario de Fausto llega a burlar al diablo.»*

KARAGEUS

Checoslovaquia, Polonia, Rumania, Grecia. En todos estos lugares Polichinela también hizo de las suyas, terribles aventuras hasta llegar a Turquía. Y allí su máxima transformación. Cuesta trabajo reconocerlo, porque allí Polichinela no desciende de Europa, sino que viene de la India, de Persia, del Imperio Bizantino. Lleva el nombre de Karageus. No es un muñeco de bulto sino una silueta plana, es una sombra articulada y transparente, de aspecto agresivo. Es calvo y para ocultarlo lleva un turbante en la cabeza. Tiene barba negra y una gran mandíbula inferior lo que le da el aspecto de un personaje un tanto siniestro. Su característica principal es su gran ojo oscuro que le ha dado el nombre, puesto que Karageus significa «ojo negro». Posee muchas de las características de Punch, pero agravadas: libertino, gobiernan como si ellas mismas se movieran; los maestros, que se hallan situados en el interior y detrás de una mampara del castillo de madera, soplan en unos silbatos, de tal forma que diríase que hablan las figuras mismas.

En aquel tiempo los titiriteros eran ambulantes. No es aventurado suponer que eran extranjeros errantes que iban de un punto a otro con su carrito arrastrado por un borriquillo o una mula y aparecían en las ferias como una de sus atracciones. Parece ser que la mayor parte de esos forasteros eran italianos, que entraban en España por los Pirineos, pasaban por Cataluña y sentaban sus reales en Castilla. En todo caso, la influencia italiana se traslucía en sus muñecos, especialmente por lo que respecta al mecanismo y al personaje. «Pulcinella» se transformó en don «Cristóbal Polichinela». Con todo, resulta curiosísimo advertir — lo observa Juan Amades en su libro «Titelles i ombres xineses», uno de los más importantes que impetuoso, vano, violento, no respeta a la autoridad y sólo él determina su propio camino.

Su lenguaje es soez y sus aventuras muy arriesgadas. Se presenta como un clown o payaso. De todas formas, su origen es oscuro, ha dado lugar a numerosas leyendas y se cree que su popularidad la conquistó entre las tribus nómades del Asia Central, de donde pasó a Turquía y a Grecia.

DON CRISTOBAL POLICHINELA

En España, en pleno siglo XVI, aparecen huellas de los títeres. En la Corte de Carlos V, Torriani, célebre matemático, emplea su tiempo de ocio en la construcción de muñecos animados para distraer al Emperador. Desde aquellos tiempos los títeres empiezan a difundirse por toda España, actuando en plazas y praderas en el transcurso de las fiestas populares.

En nuestros clásicos se hace referencia con frecuencia a los títeres de aquella época. Cervantes, en el «Quijote», nos presenta a Maese Pedro, el titiritero, a cuyas aventuras dedica un gran número de páginas. Covarrubias, en su «Tesoro de la lengua española», publicado en 1611, menciona a estos muñecos en la palabra «Títere», y explica que son unas figurillas que suelen llevar los extranjeros en unos retablos y que, mostrando únicamente el cuerpo, las han sido publicados en nuestro país y del cual extraemos estos datos— que mientras varios escritores sostienen que los títeres españoles traen su origen de Italia, como debe de ser así, por lo menos en el aspecto moderno del espectáculo, un notable escritor, Salvatore Lo Presti, folklorista siciliano, les atribuye un origen castellano, por cuanto dice que no fueron conocidos en Italia antes de una representación dada por unos castellanos, el año 1646, con motivo de celebrar la entrada de un virrey español en Nápoles, Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos.

En Valencia hallamos datos más concretos acerca de las funciones de títeres en el siglo XVII. Dice Merimée, en sus «Spectacles et comédies a Valencia», que los titiriteros eran también prestidigitadores y que daban funciones privadas en casas particulares. El autor de «Carmen» habla de un proceso incoado por la Santa Inquisición y la Real Academia, en 1623, contra un titiritero que, al pasar una procesión de los religiosos de la Orden de Santo Domingo, hizo que tres títeres se asomaran a un balcón: uno representaba un fraile que daba repetidos golpes a un sacerdote, mientras echaba florecitas a una mujer. El insólito hecho produjo un escándalo mayúsculo.

Según parece, los títeres tuvieron al principio un carácter abiertamente religioso y sirvieron para enseñar la religión al pueblo. Cristóbal de Villalón, en su «ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente», dice que los teatros de títeres presentaban el Nacimiento y la Pasión con tanto verismo, que los espectadores tenían la impresión de asistir a aquellos trascendentes actos. Según Covarrubias, el nombre «retablo», aplicado al teatro y a los espectáculos de títeres, tiene su origen en la representación de cuadros a lo vivo de pasajes bíblicos, como se hacía en los retablos. Los titiriteros también sacaban sus temas de la leyenda y del pueblo misma. Eso ayudaba a su difusión, puesto que el pueblo adora que le hablen de sus cosas y se siente más identificado con aquello que le es familiar.

Cervantes hace interpretar a su titiritero la historia de don Gaiferos, protagonista de leyendas y canciones.

Junto e esos dos aspectos de carácter educativo, hallamos otro de tono zumbón y bullanguero, que hace constantes concesiones al gusto de la masa. Este tercer tipo, prodigado con generosidad por tierras ibéricas y francesas, parece tener el mismo origen italiano.

MANUAL DE CONSTRUCCIÓN DE TÍTERES

Algunos trucos para construir muñecos y teatritos

CABEZAS TALLADAS EN MADERA

El modo más sencillo de fabricar una cabeza es tallar en madera una esfera, un óvalo o una pera. El cuello se talla junto con la cabeza y en el centro del cuello se hace un agujero lo bastante ancho y profundo para que adentro quepa el dedo del animador. La madera que se use debe ser liviana y blanda; así se facilitará el tallado. Si vamos a tallar una cabeza con todas las facciones del rostro, primero deberemos vaciarla para que no pese demasiado. Una vez tallada la cabeza, se lija y se cubre con varias capas delgadas de agua cola y una solución ligera de blanco de España y yeso. Es preferible varias capas delgadas que una sola y gruesa, para que la preparación no resulte quebradiza. Finalmente se pintan en la cara los ojos, la nariz y la boca.

Se pueden fabricar otras cabezas talladas en cocos, o madera de tilo, arce o chopo. Hay cabezas hechas con calabazas, mates, corteza de árbol y olotes; éstas se hacen aprovechando directamente las caprichosas formas que presentan los vegetales.

El cuello se puede hacer con un tubo de cartón que se introduce en el agujero de la cabeza y se fija con cola o cualquier otro pegamento. Estas cabezas se ven mejor y se conservan más si se barnizan.

CABEZAS HECHAS CON TELA

Para hacerlas se emplea manta, paño, toalla o trapo. Se hacen con moldes que se apoyan en la tela. Se marca con un lápiz la tela para luego recortar; se recorta un poco más ancha que el perfil dibujado en la tela porque después se coserá y rellenará para darle volumen. Para el relleno se usa viruta de madera, guata o retazos de tela. Al rellenar la cabeza, se deja en el interior espacio para colocar un tubo de cartón, que antes habremos embadurnado de cola. Una vez ajustado el tubo de cartón, se mete al cuello de la funda, asegurándolo con unas vueltas de hilo delgado y fuerte. Es conveniente hacer primero un molde de la cabeza sobre una tela barata. Sobre este molde se pintan, pegan, cosen o bordan los ojos, nariz, orejas, cabellos, cejas, bigotes, lentes. Para ello se pueden utilizar botones, trozos de tela, rafia, piedras de colores, lanas, crin, alambres, estropajo, fibra, cuentas de collar. Después de observar los defectos que tenga esta cabeza hecha provisionalmente, se desbarata, se corrigen los defectos, se recorta el molde en la tela definitiva y el primer recorte, ya corregido, queda como modelo para fabricar otras cabezas.

TITERES DE GUANTE

CABEZAS HECHAS CON PAPEL DE PERIODICO

En plastilina, barro, o algún otro material parecido, moldeamos la cabeza con los rasgos principales del muñeco. Después le untamos grasa, aceite y vaselina por toda la superficie. Aparte, recortamos pequeños pedazos de papel periódico y los remojaamos en agua. Pegamos a la cabeza la primera capa de papel recortado y le ponemos encima engrudo o agua/cola. Después iremos fijando con el pegamento capas de papel hasta completar aproximadamente

siete. Las dejamos secar. Cuando estén secas, con una cucharita que introducimos por el hueco del cuello, sacamos la plastilina o el material que utilizamos para moldear.

En caso que utilizemos barro, tendremos que pegar el papel periódico nada más en una mitad del molde; lo dejamos secar y lo quitamos. Después tendremos que pegar el papel en la otra mitad y repetir la operación. Cuando tengamos las dos mitades, las unimos con varias capas de papel y pegamento. A la cabeza hecha de papel se le pasa una lija suave, hasta quitarle todas las asperezas. Luego se pinta de color blanco para que sirva de base para el color definitivo. Al hacer el cuello para cualquier muñeco de guante, pensemos que el dedo índice nada más debe entrar hasta la mitad, sin que el cuello del títere nos lastime o apriete. Tiene que ser más grueso que el dedo, pero sin que esté muy flojo, o corremos el peligro de que se caiga la cabeza del muñeco. En la parte baja del cuello se hace un anillo del mismo material que la cabeza o de papel periódico pegado con engrudo. Este nos servirá como tope para poner la funda y el vestido del muñeco.

BRAZOS Y MANOS

Los brazos de un muñeco pequeño pueden ser simplemente nuestros dedos dentro de la funda; pero también podemos hacer los brazos un poco más grandes y largos. Esto lo conseguiremos por medio de unos dedales fabricados con cuero o cartón. De un lado metemos nuestros dedos y del otro una mano del muñeco. Las manos estarán hechas del mismo material que la cabeza. Es preferible exagerar el tamaño de las manos en relación con la cabeza del muñeco, porque si no, serían demasiado pequeñas y perderían expresividad. Las manos de madera se tallan en forma ovalada y aplanada como un hueso de mango; el dedo pulgar se separa ligeramente de los otros.

Con una forma más humana o real, o de una manera más exagerada, se pueden tallar otras manos que correspondan al carácter del personaje.

Las manos en tela son más flexibles y para ciertos personajes, como por ejemplo los pájaros, son más adecuadas. Estas manos se pueden hacer de varios modos: en forma de guante o manopla con dedos separados o como manopla con los dedos cosidos y rellenos.

No es necesario que las manos de los muñecos tengan cinco dedos; con marcar el dedo pulgar o poner cuatro dedos se consigue la ilusión de una mano completa, porque el público no alcanza a ver en detalle el muñeco, ni las manos pierden su expresividad con menor número de dedos. La manera de realizar las manos es igual al de las cabezas: con moldes.

Las manos fabricadas con material de desecho se pueden hacer en cartón, con cucharas o con alambre, por ejemplo. Pero hay que tener cuidado de que el objeto que elijamos tenga un tamaño y un color que combine con el rostro del muñeco.

Para hacer manos en modelado directo, se sigue el mismo procedimiento que para fabricar las cabezas.

LA FUNDA Y EL VESTIDO

La funda es lo que da cuerpo al muñeco. Por eso, es tan importante como la cabeza.

Una funda mal hecha impedirá o dificultará el movimiento del muñeco. En cambio, una funda bien hecha, permite el movimiento libre de la mano y los

dedos. El tamaño de la funda estará de acuerdo con el de la mano que se introduzca en ella.

La funda debe llegar hasta el codo del manipulador y no ha de estar muy apretada para no quitar gracia al movimiento, ni muy amplia para que los movimientos de la mano se pierdan entre los pliegues de la tela.

La tela que se use para la funda tiene que ser fuerte, liviana y lavable, como la manta, porque al estar en contacto directo con la mano se ensucia fácilmente. También tiene que ser fácil de quitar y poner. Con este fin se pone un cordón corredizo en el cuello y en las manos ~ de la funda. Para hacer la funda se corta un molde con la parte delantera más ancha que la trasera. Haremos el modelo sobre un papel, de acuerdo con el tamaño de la mano. El escote de la funda ha

de ser suficientemente ancho para dejar paso al cuello del títere. Se cosen las dos partes de la funda y las manos y la cabeza se fijan con puntadas arriba del anillo de refuerzo.

Recordemos que el ancho y el largo de la manga de la funda deben permitir el paso del tubo de cartón o de cuero que será el brazo del muñeco. La funda es el cuerpo del muñeco, y sobre ella se coloca el vestido, de acuerdo con el carácter del personaje. Si al mismo tiempo la funda se va a emplear como traje, se le agregan elementos como por ejemplo, un delantal, una capa, o un cinturón.

Si el personaje exige un traje determinado, éste se hace aparte y se coloca encima de la funda, por lo tanto el traje tiene que ser un poco más ancho que la funda. En todos los casos nos tenemos que fijar que el espectáculo de los títeres se vea desde lejos.

Así que usaremos un vestuario de colores fuertes, combinados en ricos contrastes, sin olvidar que cada personaje requiere un traje especial y tratando que los muñecos se diferencien bien. Evitemos sobrecargar los trajes de adornos que resulten inútiles. No es necesario usar telas costosas. Se puede usar cualquier tela, siempre que se corte y se cosa bien.

FACCIONES Y PELUCAS

Para las pelucas se emplean materiales parecidos al cabello. Los cabellos de verdad no son recomendables porque nuestra intención no es imitar al ser humano, sino construir un muñeco que tiene sus propias características. Así, es preferible que al hacer las pelucas utilicemos piel, estambre, tiras de tela, algodón, crin de caballo, estropajo, cerdas de cepillos, entre otros. Cuando hayamos escogido el material para la peluca, lo pegamos directamente en la cabeza. Cuando las cabezas sean de tela rellena, se les coserán las facciones y las pelucas. Para que la cara del títere se vea bien a distancia, se le deben exagerar las facciones. Así, aunque a lo lejos el rostro se vea un poco distinto que de cerca, no dejará de ser expresivo. Pondremos en el rostro únicamente los rasgos esenciales. La boca no siempre es indispensable, pero los ojos y las cejas sí. Por lo tanto hay que colocarlos bien, no muy altos, para que miren al público. Los ojos pueden tener diferentes formas, cuadrada, circular, ovalada, estrellada, en fin. Se logra representar algunos estados de ánimo al colocar las facciones en determinada posición. Es mejor dar a la cara del muñeco una expresión de alegría que una de enojo o tristeza, porque a la hora de manejarlo es más fácil dar impresiones diferentes con el rostro de alegría. En lugar de pintar las facciones, se pueden pegar o coser trozos de tela, piel u otros materiales que se nos ocurran, como plumas en vez de pestañas, paja o viruta

para los bigotes y que no se echen a perder con el trabajo continuo.
Si se van a pintar las cabezas, se usará pintura vinílica. No debemos abusar de los colores, ya que para un títere, son suficientes tres colores, incluido el de la piel. Mayor cantidad de colores hacen que el conjunto del muñeco sea confuso.

Aquí tienes varias ideas para distintos elementos: ojos, bocas, bigotes etc. que te pueden servir para cualquier tipo de muñecos.

También puedes ver distintas maneras de construir marionetas con objetos y materiales de desecho.

Con una bola de poliestireno (de las que se usan en las cisternas del wc) poniéndole los rasgos con plastilina y lana, puedes hacer muñecos muy rápidamente para usarlos en el momento. Te pueden servir para hacer un muñeco distinto para cada día de taller o cada personaje. Si un día lo recubres de trocitos de papel pegado te quedará ya para siempre.

Mando

Brazos con listón redondo o cuadrado

Palanca de las piernas

Cuerda Mando

Varilla de hierro fuerte

Varilla de hierro

Mano flexible

Madera cuerpo de tela cosida, de poliestireno o de fieltro

Suela de aglomerado

Fijación piernas

Tubos de cartón

Cuero

Varilla fuerte

La manipulación desde arriba permite hacer saltar y hasta volar un títere. Pero, cuidado que a veces, sin querer, no tocan los pies en tierra, o se les hace caminar medio sentados

MARIONETAS DE HILOS

La cabeza puedes construirla de cualquiera de las maneras explicadas anteriormente.

Las varillas desde arriba ofrecen mucha movilidad y viveza a los títeres – grandes o pequeños – y les permiten una buena articulación.

La manipulación del títere viene dada por la varilla fijada al cuerpo. La de la mano derecha proporciona movimientos precisos y decididos. La cuerda a la otra mano le da movimientos complementarios.

También se puede ampliar su movimiento con una sencilla cruz en el mando.

Cruz horizontal Cruz vertical Palanca con movimiento basculante Palanca desmontable

Fijación ligada con un cordón

Separación entre piernas

Pies de madera o material pesado

Patatas de cuerda

Patatas de cuerda

¿Que? ¿Te sorprendes porque me muevo como tú? Los títeres de guante, y los de varillas dicen que soy un presuntuoso, que no tengo su espontaneidad... pero tengo más matices que todos ellos

El mando en cruz permite que con una sola mano el titiritero transmita al títere el movimiento del cuerpo y el de las manos, mientras que con la otra puede precisarlos y mover las piernas. De esa manera la cuidada articulación del títere es importante para conseguir el gesto correcto.

Generalmente se piensa que las marionetas de hilo, por su complicación, no son aptas para niños, sin embargo se comprueba rápidamente que no es así, y los niños aprenden sus movimientos básicos con facilidad. Además son muy recomendables para que los niños aprendan a ser precisos con sus movimientos y comprendan el significado de los gestos. Poner tope a las piernas por arriba

TEATRO DE SOMBRAS

El Teatro de Sombras es sencillo y de una gran expresividad. Solo es necesario construir una pantalla con una tela blanca o papel cebolla y utilizar una simple bombilla como fuente de luz. También puedes utilizar otras fuentes como un proyector de diapositivas y verás que los resultados son distintos.

Para empezar a trabajar prepara cartulina, cartón, tijeras, hilos, alambres y otras cosas que enseguida verás que son de gran utilidad.

También puedes utilizar tu propio cuerpo proyectando sobre una gran pantalla o sobre la pared.

Puedes combinar sombras corporales y siluetas.

Cartón o plástico recortado

varillas de alambre

cartón recortado

cartón o cartulina

hilo tensor para mover las patas

Tela silueta de fieltro

hilos o cordones

cartón o acetato transparente pintado

panel recortado

acetato transparente pintado

hilo tensor para mover los brazos

varillas de acetato transparente

En un cuarto o salón. Si damos una función en una habitación grande, como puede ser un salón de clases, atornillaremos unas armellas al techo. Las armellas deberán estar alejadas de la pared del fondo aproximadamente dos metros. De las armellas situadas a los extremos bajaremos dos cordones o cadenas pequeñas que sostendrán el primer telón. Este telón ha de estar a la altura que necesitemos para manejar los muñecos, y deberá llegar hasta el piso. A continuación, colgaremos una tela unida a toda la serie de armellas; el ancho de la tela nos dará la parte alta de la boca de la escena. Finalmente, a los dos lados del teatrillo bajaremos dos cortinas que tendrán la anchura necesaria para enmarcar la boca del escenario. Este escenario es fácil de poner y quitar. Cuando desocupemos el material, se enrolla y se amarran con cintas. No olvidemos que las mantas que vamos a utilizar no han de ser muy pesadas ni muy ligeras. También tendremos cuidado de que la tela no sea

transparente, y que su color sea blanco, gris, negro o café, de manera que no se confunda con el color de los muñecos.

También podemos construir teatrinos muy sencillos, si amarramos una cuerda a dos árboles, y Sabemos que existen dos grandes familias de muñecos animados: los de guante y los de hilos; unos se manejan desde abajo y otros se manejan desde arriba. Por lo tanto, tenemos que adaptar los teatrinos de acuerdo al tipo de muñecos que vayamos a manejar.

El escenario o teatrino es el lugar o espacio donde se realiza el espectáculo de títeres. Para nuestro trabajo utilizaremos dos tipos de escenario:

Teatrino improvisado

Es el más sencillo, ya que consiste en habilitar cualquier lugar para dar una función de títeres.

Teatrino definitivo transportable

Es un teatrino desarmable, fácil de llevar a cualquier parte y desarmar en poco tiempo.

Antes de pensar qué tipo de teatrino nos conviene, es necesario saber en que lugar vamos a presentar las obras de títeres.

Es decir, si las representaciones serán al aire libre, o si se harán en un local cerrado.

También tenemos que saber qué tan amplio es el lugar donde se va a colocar el público.

Una vez que hayamos decidido esto, escogeremos el teatrino que nos sea más útil.

Las características más importantes que debe tener un teatrino, son:

El escenario estará hecho a la medida de los muñecos, tomando en consideración que los muñecos se moverán de un lado para otro.

En una ventana.

Esto es muy práctico si actuamos dentro de un local o de una casa, y el Público nos ve desde la calle. Para hacer este teatrino sólo necesitamos adornar un poco alrededor de la ventana, que en este caso hace las veces de la boca de escena. Se pone la decoración de fondo, y con un telón sencillo—que puede ser hasta el propio telón de la ventana—, tenemos ya un escenario práctico y rápido.

LA CONSTRUCCION DEL TEATRO

colgamos ahí la tela. O si hacemos lo mismo en el ángulo de una habitación, clavando el cordón a las dos paredes.

Al manipular los muñecos, los titiriteros han de estar ocultos a la mirada del público y, a la vez, tener suficiente espacio para ellos, a fin de que no se estorben en plena función.

La boca de la escena, es decir, la zona que delimita el escenario, debe ser vistosa, para que el público concentre su atención en ella y no se distraiga.

Para funciones con muñecos de guantes, utilizaremos fundamentalmente un biombo, que se puede hacer desde con una manta tendida, hasta con cualquier material más duradero.

Para funciones con marionetas, la base del teatrino será el “puente de

manipulación”, desde ahí manejaremos los muñecos . Aunque, claro también es posible manipular los muñecos a la vista del público, para hacerlo es recomendable contar con cierta experiencia, de manera tal que la atención del público esté puesta en el muñeco y no en el titiritero.

TEATRITO IMPROVISADO

Este es el mas sencillo de todos los que podemos utilizar. Para hacerlo basta un trozo de tela, un mantel, o una cobija, y aprovechar ciertos lugares de un local o de una casa. Esto depende de nuestras necesidades e ingenio, ya que tenemos que buscar separarnos y ocultarnos del publico.

Veamos algunos ejemplos de teatritos improvisados para muñecos de guante:

En una puerta. Como se puede observar en la figura, sólo necesitamos un cordón que atraviese por la mitad el umbral de la puerta, de lado a lado. Luego colgaremos del cordón una tela. Y pendiente del techo pondremos la decoración hecha con papel o tela. Si queremos hacer este teatrito, podemos agregarle algún otro accesorio o adorno que pegaremos al marco de la puerta. Al terminar la representación, guardaremos estos sencillos utensilios en una caja de cartón.

TEATRITO FIJO

Cuando se quiere tener un recinto especial para la representación, se tratará de conseguir un escenario. En caso de no tener la posibilidad de fabricarlo, pueden hacerse improvisaciones. Todas las aquí mencionadas son muy aceptables.

Si el escenario es hecho especialmente tendrá que ajustarse a una serie de medidas, tamaños, formas y sistemas que ayuden a lo que el titiritero o la maestra quiera conseguir. Se pueden hacer pequeñas representaciones con muñecos en teatritos que aunque no sean la forma ortodoxa de presentar el títere, si la maestra tiene gracia y los niños son en escaso número, pueden hacerse funciones de carácter íntimo, sin pretensiones en lo referente al montaje, no así a la calidad de la representación. Se puede hacer un escenario con tres hojas de cartón o madera terciada unidas en forma de biombo, o con una caja de cartón, practicándole en su cara más grande una boca de escena. Con un decorado para cerrar el foro, que puede ser tela de trama abierta para poder ver lo que ocurre en la escena, se ocultará el titiritero, colocándole con cuidado y prolijamente el telón de boca movable y la luz apropiada para dar un poco de efecto a los muñecos.

El verdadero teatrito es el que se construye con todos los aditamentos indispensables para que una o varias maestras/os puedan presentar, trabajando en equipo, una linda representación titiritera; deja en los niños un recuerdo imperecedero, pues el espectáculo, aunque breve deberá ser presentado con todas las prerrogativas de un verdadero teatro, con los elementos indispensables y además manejado con gracia e idoneidad.

Los teatros pueden ser hechos con una armazón de madera o metales, recubiertos con telas de distinto tipo o con tableros de madera u otros materiales, ambos sistemas son útiles, conviene que sean seccionados para su fácil armado y traslado, en este caso todas las partes que lo componen obedecerán a las medidas que permitan un manejo sencillo y sobre todo un cuidado o guardado . No se omite ni se agregue nada a lo que está aquí

indicado, trátase de hacerlo exacto y el resultado final será un buen logro para conseguir representaciones que no adolezcan de pobreza escénica y primitivismo en su presentación. Es indispensable respetar tanto el sentido estético del tamaño general, sus medidas, colorido, como las decoraciones exteriores y los telones y luces que lo amueblan.

Ex i s t e una medida que no debe variar si el teatro es para ser utilizado por adultos: la altura de la boca de escena en relación con el piso, un metro sesenta.

Inserto en este trabajo un escenario tipo, de medidas aconsejables para tener en el aula del jardín y en el cual pueden trabajar desde uno a cuatro titiriteros.

DEL MUÑECO:

MOVIMIENTOS, TÉCNICA DE LA DIGITACION

El muñeco, o sea el actor, tiene para jugar y defenderse en escena, dos tipos de movimiento: los propios, es decir los que el mismo muñeco engendra en sí mismo, y los de traslación, recorrido del espacio escénico.

Los movimientos del muñeco en si, siempre hablando del títere de guante, son los que se practican con los ejercicios de digitación. Es sabido que para conseguir una técnica, por simple que esta sea, se necesita practicarla. El manejo del muñeco exige un porcentaje diario de práctica, para adquirirlo en forma fluida y correcta. Posición de la mano, posición de los dedos, variantes con las flexiones de los dedos y la muñeca y las rotaciones del brazo, o sea el cuerpo del muñeco, girando de izquierda a derecha o de adelante hacia atrás. Basta con practicar estos ejercicios en un principio diez minutos todos los días, haciéndolos más intensivos cada vez hasta llegar, por fin, a incorporarlos de tal manera que la mano se olvide de pensar qué cosa debe hacer y aprenda a obrar medularmente; sólo así adquirirá las, independencia indispensable para poder transmitir en libertad todo lo que sea expresión sin trabas técnicas por falta de conocimientos y con la facilidad, por otra parte, de lo que confiere en posibilidades una técnica bien aprendida que luego ha de olvidarse para dar paso a la creación artística. Estos movimientos, bien combinados a manera de una clase de ejercicios físicos y con una música de fondo, pueden presentarse al público dando la íntegra sensación de un ballet moderno. Es conveniente dejar la mano al descubierto, usando como cabeza simplemente una forma y como brazos dos cilindros de cartón. Esta sugerencia puede variarse y en ese caso es el mismo maestro o titiritero quien elegirá los elementos que crea más convenientes para lograr un buen objetivo tanto en el ritmo como en la forma y el color, completando un marco plástico estético y definido que, al cambiar las sucesivas posiciones de los muñecos, será como asistir a las imágenes de un audiovisual en vivo.

DEL MOVIMIENTO ESCÉNICO

Hágase de cuenta que el muñeco en manos del titiritero es como la Tierra, con sus movimientos de rotación y traslación a través del espacio circundante.

El escenario es tridimensional y deben aprovecharse estas posibilidades. Caminar es una dimensión: longitudinal; saltar o subir una escalera, es otra dimensión: vertical; ir hacia el foro o fondo o venir de él, es otra dimensión: profundidad. Este es el campo que hay que utilizar. Además el muñeco posee justamente todos los recursos escénicos que no puede tener un actor humano: no extraña que se muera y se levante, pueden cortarle la cabeza y esta sale

por los aires, tal vez hasta le crezca otra nueva en el mismo instante, se asombra, y le crece medio metro de cuello; es una hermosa doncella y de pronto, se convierte en una bruja. La riqueza del teatro de títeres hace posible los imposibles, se está en un ámbito de fantasía que en ese instante de la representación conforma la realidad escénica para el espectador.

Los recursos escénicos, los trucos, las pruebas, lo absurdo y al mismo tiempo lo más realista e ingenuo, lleno de fantasía alegre o terrorífica, son los inventos que el titiritero puede utilizar en su teatro. Desde luego quiero destacar que tratándose de niños, y en este caso de preescolares, lo terrorífico no cuenta, ni lo excesivamente realista, ni lo antiestético, ni el mal gusto, ni siquiera los ruidos excesivos, ni las luces demasiado fuertes, ni las oscuridades, ni los personajes demasiado grandes o grotescos, o que presenten agresivas partes de su físico como pelucas, barbas, ojos, narices o manos.

Es conveniente que se me interprete claramente: no estoy abogando por un teatro de la ñoñería, ésta, aparte de ser nociva, es desdeñada y rechazada por el niño. Y ya que menciono la ñoñería, hay que poner mucha atención para no caer en ella, puesto que puede estar en todo el espectáculo o afectando solamente una de sus partes: el texto de la obra, el movimiento del muñeco o el decir del titiritero, en cuyo caso el fracaso será el mismo.

LA MANIPULACION

“La Risa se ha refugiado en los títeres”

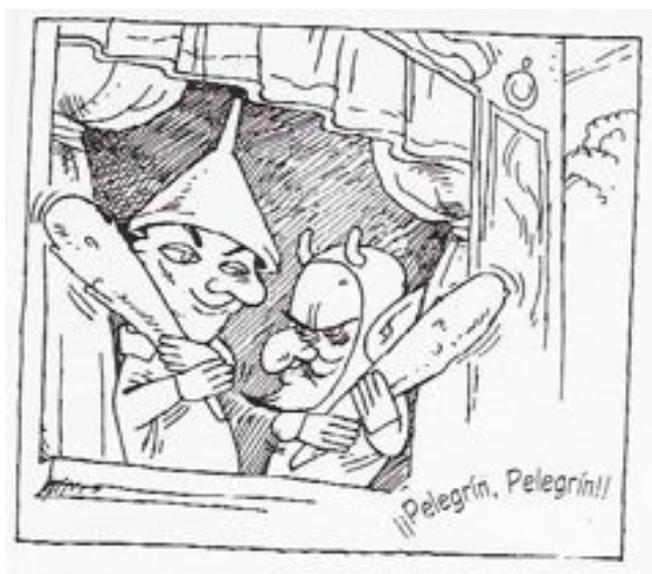
Stendhal

La pedagogía ha introducido al títere como instrumento en la escuela.

El títere como dice Stendhal ha recogido la risa (llamémosla conocimiento-felicidad) como su elemento fundamental. La risa como elemento de cambio puede y, debe ser un instrumento pedagógico y didáctico.

Si nos acercamos a las escuelas de hoy comprobamos que el aspecto lúdico creativo que la escuela debe tener se va recuperando lentamente. La risa debe volver a la escuela.

La utilización de los títeres en la escuela por su función de héroes/antihéroes de arquetipos, de máscara de una realidad, de contrapunto al curriculum se convierten en elementos fundamentales en el proceso educativo del niño/a.



Pelegriñ con el diablo.

UNIDAD DIDACTICA (Una propuesta de actividades)

OBJETIVOS GENERALES

- Iniciar al niño/a en el conocimiento y manipulación de los títeres. Conocimiento del medio teatral y dramático.
- Acercar al niño/a al mundo de la creación de historias y aproximarlos a los procesos de creación de obras teatrales sencillas.
- Aprender a valorar los procesos de elaboración y fabricación de obras teatrales de títeres, integrarlas en la Cultura de nuestro tiempo.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Conocer y manipular muñecos sencillos.
- Elaborar muñecos sencillos que nos sirvan para ser utilizados en dramatizaciones en el aula, así como la fabricación de escenarios de títeres.
- Elaborar pequeños guiones dramáticos.

METODOLOGIA Y RECURSOS

Todos estos objetivos responden a una metodología activa, que tiene el aspecto lúdico como instrumento pedagógico y elemento motivador. Otro de los valores es la intención globalizadora que el proceso y la organización de los contenidos tienen para conseguir estos objetivos . Ya que a través de las dramatizaciones y la elaboración de guiones, escenarios y personajes nos ponemos en contacto con cualquier eje transversal (que la reforma educativa contempla en el proceso de aprendizaje) que se este trabajando en la escuela: Educación para la salud, Medio Ambiente, Animación a la lectura, etc.

LA UNIDAD DIDACTICA UN RECURSO DIDÁCTICO

El espectáculo se convierte en un recurso didáctico, el trabajo en clase, anterior y posterior a la obra, es el medio adecuado para conseguir los objetivos propuestos en esta campaña.

ACTIVIDADES PROPUESTAS

Estas actividades se ajustan a los objetivos y tiene un relación entre sí que las hacen de fácil elaboración. Se agrupan en tres bloques:

CREACION DE MUÑECOS

CREACION DE TEXTOS (pequeños guiones)

No sólo la elaboración de pequeños guiones para dramatizar en el aula, en el pequeño teatro de títeres que se puede construir y dejar permanentemente en un rincón del aula. También hay un trabajo con el lenguaje.

Vocabularios

- Rodear con un círculo los nombres de cosas que salen en la representación:
- Escribe una historia donde aparezcan estas palabras en este orden:
- Dibuja y describe los personajes para tu obra. Primero realizo los dibujos y después escribo sobre ellos, ¿cómo son?, ¿dónde viven?, ¿qué comen?, ¿cual es su trabajo?, etc.
- Inventa palabras que puedan ser utilizadas en tu obra y después defínelas. Conseguirás un diccionario de palabras que solo conocerán quienes tengan el diccionario de tu obra:

CREACION ESCENOGRAFIAS

Ubicar las dramatizaciones en un lugar, es una de las dificultades que el mundo del teatro tiene. El mundo de los títeres se ve limitado por el espacio y el tamaño, aunque hoy se hacen obras gigantescas, nosotros podemos.