Universidad de Valladolid

FACULTAD DE EDUCACIÓN DE SEGOVIA

DEPARTAMENTO DE PEDAGOGÍA

TESIS DOCTORAL:

EL TÍTERE Y SU VALOR EDUCATIVO. ANÁLISIS DE SU INFLUENCIA EN TITIRIMUNDI, FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE SEGOVIA

Presentada por
Beatriz Cebrián Velasco
para optar al grado de Doctora por la
Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dr. D. Luis M. Torrego Egido

A mi familia,
sois todo lo que necesito

AGRADECIMIENTOS

A mi padre y a mi hermano Jaime, que velan por mí en algún lugar del Universo y que se encargan de encender estrellas cuando la noche se vuelve demasiado oscura.

A mi madre, siempre preocupada por mí. Por creer que este sueño era posible y convertirlo en un sueño compartido, por tu lucha, por tu fortaleza, por hacerme la vida más fácil y por acompañarme en silencio en muchos momentos de trabajo.

A mi hermano José Manuel, porque con tu mente de ingeniero, más práctica y efectiva, me has ayudado en las partes más laboriosas de la tesis. Tus palabras hacen que todo parezca más fácil.

A Miguel, por esforzarte en entender este mundo educativo que me rodea para poder ayudarme, por cederme parte de tu tiempo, de nuestro tiempo compartido, y por no dejar que me rindiera.

A Luis, por aceptar dirigir esta tesis y por involucrarte en este camino conmigo. Has respetado mi tiempo y en cambio, tú estabas siempre disponible. Tus comentarios, correcciones y aportaciones han sido siempre enriquecedores. Gracias por confiar en mí incluso más que yo misma. La educación utópica que ansiamos está más cerca gracias a personas como tú.

A Chris Geris, Eduardo Guerrero, Bet Miralta, Jordi Aspa, Jaime Santos, Paco Paricio y Pepe Luna, por haber compartido conmigo vuestra sabiduría, vuestro tiempo y vuestro buen hacer. Porque sois titiriteros, que como canta Serrat, “vaciáis vuestra alforja de sueños que forjáis en vuestro andar tan largo”. Sois magia y esperanza.

A todos, gracias.

ÍNDICE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....1

1.-Introducción 1
2.- Justificación del tema elegido 2
2.1.- Mi relación con la educación 4
2.2.- Mi relación con los títeres..... 6
3.- Objetivos de la investigación 7
4.- Estructura de la tesis 8

CAPÍTULO II: EL TÍTERE: EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y TIPOLOGÍA..... 15

1.- El títere: concepto y evolución histórica..... 16
1.1- ¿Qué es el títere? Definición..... 16
1.2.- Origen de los títeres. Evolución histórica 19
2.- Tipos de títeres..... 26
2.1. La marioneta..... 27
2.1.1. Marioneta Kathputli 29
2.2.- Títere de guante..... 31
2.2.1.- Títere dedal 35
2.3.- Títere de varilla 38
2.3.1.- Muppets..... 39
2.3.2.- Títere plano 41
2.3.3.- Títere con cabeza giratoria..... 42

2.3.4.- Títere de cucurucho 42
2.3.5.- Títere de peana 44
2.3.6.- Títere siciliano o pupi 45
2.3.7.- Títere de Wayang 46
2.3.8.- Títere de sombra 48
2.3.9.- Marioneta danzante en el agua 50
2.3.10.- Marioneta de viento 53
2.4.- Bunraku 54
2.5.- Otros títeres 56
2.5.1.- Marotte 56
2.5.2.- Títere mimado 57
2.5.3.- Marionetas de manipulación directa 57
2.6.- La fusión de las técnicas 58

CAPÍTULO III: EL TÍTERE Y LA EDUCACIÓN 61

1. Inclusión de los títeres en la normativa vigente de Educación Infantil 62
1.1.- Introducción 62
1.2.-Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre 64
1.2.1.- Conocimiento de sí mismo y autonomía personal 67
1.2.2.-Conocimiento del entorno 69
1.2.3.- Lenguajes: Comunicación y representación 70
1.2.4.- Análisis de la potencialidad educativa de los títeres en el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre 72
1.3.-Decreto 12/2008, de 14 de febrero 74
1.3.1.- Conocimiento de sí mismo y autonomía personal 76
1.3.2.- Conocimiento del entorno 76
1.3.3.- Lenguajes: comunicación y representación 77
1.3.4.- Análisis de la potencialidad educativa de los títeres en el Decreto 12/2008, de 14 de febrero 78
1.4.- Decreto 122/2007, de 27 de diciembre 79
1.4.1.- Conocimiento de sí mismo y autonomía personal 83
1.4.2.- Conocimiento del entorno 88
1.4.3.-Lenguajes: comunicación y representación 88
1.4.4.- Análisis de la potencialidad educativa de los títeres en el Decreto 122/2007, de 27 de diciembre 91
2.- Los títeres en la educación formal: títeres en la escuela 93

3.- El estado de la cuestión 103

CAPÍTULO VI: METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 117

1. Elección de una metodología cualitativa educativa 118
2.- Técnicas e instrumentos para el análisis de las obras del Titirimundi: la observación y el análisis de contenido..... 119
2.1.- La observación no participante 120
2.2.- Análisis de contenido 121
2.3.- Nuestro análisis de contenido. Algunas matizaciones 122
2.4.- Procedimiento para el análisis de las obras de títeres 123
2.5. Grabaciones en vídeo, fotografías y otros documentos..... 136
3.- La entrevista como instrumento de obtención de información... 137
3.1.-Tipo de entrevista: la entrevista no estructurada..... 139
3.2.-Selección de la muestra..... 145
3.3.-El guión de la entrevista..... 148
3.4.-Realización de las entrevistas: cronología y desarrollo 153
3.5.-Transcripción de la entrevista 157
3.6.- Codificación, establecimiento de categorías y análisis del discurso..... 157
4.- Análisis del rigor del estudio 163
4.1.-Los criterios de credibilidad..... 163
4.1.1.- Credibilidad..... 165
4.1.2.- Transferibilidad..... 167
4.1.3.- Dependencia..... 168
4.1.4.- Confirmabilidad 169
4.1.5.- Otras estrategias que nos aseguran el rigor en la investigación..... 170

CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE LA PROPUESTA EDUCATIVA Y ARTÍSTICA DE OBRAS DEL TITIRIMUNDI 173

1.- Introducción 173

CAPÍTULO VI: ANÁLISIS DEL DISCURSO PEDAGÓGICO DE LOS TITIRITEROS..... 263

1.- Introducción 263
2.- El Festival Internacional de títeres de Segovia: Titirimundi..... 264
3.- El proyecto educativo del Titirimundi: El Titiricole..... 271
4.- Formación del titiritero 274
5.- La educación, los títeres y los adultos..... 285
6.- La educación, los títeres y los maestros y maestras..... 290
7.- La educación, los títeres y los niños y niñas 300
8.- Transmisión de ideas, pensamientos y valores 312

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES..... 323

1.- Trayectoria del títere desde sus inicios hasta la actualidad..... 324
2.- El títere en el currículum de Educación infantil en Castilla y León. Presencia en la normativa..... 327
3.- El análisis de obras del Festival Titirimundi. Recursos educativos 329
4.- Significado del Festival Titirimundi para los titiriteros y el público 331
5.- Proyecto educativo "Titiricole". Sus beneficios para niños y niñas 332
6.- Intenciones educativas de los titiriteros 333
7.- Valor educativo del títere. Su manifestación en el Titirimundi .. 335
8.- Aportaciones, limitaciones y futuros desarrollos..... 339

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 343

ANEXOS .....DVD

Anexo I. Transcripciones de entrevistas.
Anexo II. Archivo fotográfico.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: El origen de los títeres 20

Imagen 2: La flauta mágica 27

Imagen 3: Marioneta Kathputli. 31

Imagen 4: Representación de títere de guante. 32

Imagen 5: Títere de manopla. 33

Imagen 6: Títere catalán. 34

Imagen 7: Títere de dedo. 36

Imagen 8: Representación con técnica Finger puppet. 37

Imagen 9: Títere javanés. 39

Imagen 10: Los muppets Epi y Blas. 40

Imagen 11: Títere plano el lobo. 41

Imagen 12: Títere con cabeza giratoria. 42

Imagen 13: Títere de cucurucho. 43

Imagen 14: El soldadito de plomo. 44

Imagen 15: Representación de la Ópera dei pupi. 45

Imagen 16: Títeres Wayang-golek. 46

Imagen 17: Representación con títeres wayang-kulit. 48

Imagen 18: Representación del títere de sombras. 49

Imagen 19: Marioneta danzante en el agua. 52

Imagen 20: Titiriteros en representación de marioneta danzante en agua. 52

Imagen 21: Marioneta de Pura Besakih. 53

Imagen 22: Representación de Bunraku. 55

Imagen 23: Representación con títere Marotte. 56

Imagen 24: Representación con títere mimado. 57

Imagen 25: Representación con marioneta de manipulación directa. 58

Imagen 26. El mundo desconocido del Señor Ottfriedt. 176

Imagen 27. Hotel Crab. 181

Imagen 28: Escenario Hotel Crab. 183

Imagen 29: Actores hotel Crab. 186

Imagen 30. Circo en los hilos. 189

Imagen 31: Escenario circo en los hilos. 191

Imagen 32: Víctor Antonov. 195

Imagen 33: Richard. 198

Imagen 34. Cantantes. 205

Imagen 35: Escenario final. Carromato..... 208

Imagen 36: El titiritero y los mariachis..... 212

Imagen 37: Punch & Judy 216

Imagen 38: Escenario Punch & Judy. 218

Imagen 39: Mirando al pajarito. 226

Imagen 40: Escenario Papelito 228

Imagen 41: Monkey Bizness 235

Imagen 42: Escenario Nakupelle 238

Imagen 43: La princesa que no sabía estornudar 245

Imagen 44:Escenario de La princesa que no sabía estornudar..... 247

Imagen 45: Circo de las pulgas 254

Imagen 46: Escenario: Circo de las pulgas 256

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

Y aquí estamos, para continuar con una gran tradición y para colocar, como lo hicieran nuestros maestros, el Teatro de Muñecos Animados en los terrenos del arte, rompiendo lanzas contra la incomprensión, la indolencia, la apatía, la indiferencia; y lucharemos hasta el final para que el Teatro de Títeres en general sea colocado en su justa dimensión, como lo que es, un Arte, dicho así, sin más y con todas sus letras: El Arte de los Títeres.
Tito Díaz

1.-Introducción

Creo que es honrado decir que nunca pensé que esta tesis llegaría a finalizarse. Muchos han sido los motivos que me han ido guiando, poco a poco, paso a paso para llegar a esta culminación, pero no sabría explicarlos.

Si vuelvo la vista atrás recuerdo a una joven que había estudiado magisterio, que hizo la licenciatura de Ciencias de la Educación por la

UNED y que pensó que quizás podría atreverse a continuar sus estudios con un tercer grado, por este motivo me matriculé en el programa de doctorado *Diversidad y desarrollo socioeducativo*. Ni siquiera cuando estaba realizando los cursos mi fin era la tesis, yo quería seguir formándome y no perder la relación que tenía con los profesores de la universidad y con el mundo educativo universitario; con ellos era con los que realmente podía hablar de educación, una educación utópica, la educación a la que queríamos llegar con nuestra práctica y el contacto con ellos me hacía mejor maestra.

Los cursos de doctorado que realicé tuvieron temas muy diversos, desde la alfabetización digital, la educación en la literatura, la utilización de internet como herramienta en la investigación y la atención a la diversidad. De éstos hubo dos que me influyeron más que el resto. El primero tenía como fin la introducción a la metodología cualitativa, una metodología que me fascinó desde el principio por su complejidad y el segundo era el curso sobre la escuela en el medio rural que me llamó la atención porque mi práctica docente, desde el inicio como funcionaria de carrera, ha sido en la escuela rural, de ahí que la tenga un especial cariño.

Los aprendizajes que más me ayudaron en la realización de mi investigación fueron los que se concretaron en afirmar que la investigación educativa debe ser una actividad ética y responsable, la necesidad de desarrollar como investigador un pensamiento crítico y fundamentado y el conocimiento de técnicas e instrumentos de la metodología cualitativa. Durante éste tiempo me preguntaba qué método utilizaría yo si tuviera que poner en marcha una investigación. La observación siempre me atrajo. Poder contemplar la realidad que transcurre día a día en el aula, es algo fundamental en mi trabajo, pero todos estos pensamientos me venían a la mente sin más pretensiones.

Cuando terminé los cursos del doctorado, se presentaba ante mí el primer reto: realizar el TRIT (trabajo de investigación tutelado). Ante la elección del objeto de estudio me surgieron bastantes dudas. Tuve muchas conversaciones con mi tutor, él me aconsejaba que el tema de la investigación fuera una cuestión que me interesara mucho ya que iba a pasar muchas horas de soledad con él. En una de estas charlas surgió este proyecto, los títeres y la educación. Yo era una aficionada

y admiradora del mismo, y después de meditarlo bien, consideré que me permitiría aunar dos de mis mundos: la educación y el títere.

Y aunque no era una finalidad, es un hecho. Presento la siguiente tesis, con toda la humildad y consciente de las limitaciones de una maestra de Educación infantil que quiso seguir estudiando para no perder el contacto con las personas que la hacían seguir aprendiendo, mejorar profesionalmente, y esto es más importante, como persona.

2.- Justificación del tema elegido

La justificación de la tesis viene marcada fundamentalmente por dos razones: una motivación profesional y una motivación personal.

Soy maestra de Educación infantil y en mi día a día vivo rodeada de niños y niñas que me muestran todos sus intereses, inquietudes, aptitudes, etc. de manera espontánea… y a poco que seamos observadores nos daremos cuenta de que el infante y el títere tienen una relación innata.

Como docentes tomamos decisiones en nuestra aula de las que somos totalmente responsables, seleccionamos los materiales, ubicamos los rincones, escogemos determinados espectáculos a los que asistir… y el títere está unido a estas decisiones. De ahí que nos preguntemos, ¿cuál es la relación que existe entre el títere y la educación?

Esta es la pregunta fundamental a la que queremos dar respuesta con nuestro trabajo.

Por otro lado están las motivaciones personales.

Desde hace muchos años, el Festival Titirimundi de Segovia ha venido marcando una fecha en nuestro calendario en el mes de mayo. Este Festival que comenzó de una manera mucho más íntima y familiar, en este momento es uno de los festivales más importantes del mundo del títere. Por eso no podemos olvidar la influencia que tanto sus obras como sus intérpretes tienen en el público de esta ciudad.

Y aquí se unen ambas motivaciones, ya que el títere abandona la educación formal para estar presente de lleno en la educación no formal e informal.

2.1.- Mi relación con la educación

Siempre fui una buena alumna, buena en el sentido que exigía la educación tradicional de entonces: obediente (quizás demasiado), trabajadora y respetuosa con mis profesores y profesoras. Son valores que calaron tan hondo en mí que todavía siguen dentro.

Comencé la escolarización pronto, a los tres años, en un colegio concertado religioso, y ya no salí de las aulas. No juzgo a mis padres por aquella decisión ya que sé, a ciencia cierta, que el tema de mi educación les preocupaba bastante y que meditaron mucho la medida, de manera que fue lo que, en aquel momento, les parecía más adecuado y mejor para mí.

Allí pasé toda la Educación preescolar y la Educación primaria, pero había muchas cosas que no entendía. No entendía que las niñas llevásemos uniforme y los niños no, no entendía porqué al llegar a sexto nos tuvimos que despedir de nuestros amigos que ya no podían seguir estando con nosotras en clase y se iban a otro colegio sólo de chicos y no entendía porque sólo tenía maestras. Aún así, en el colegio forjé gran parte de las relaciones de amistad que aún mantengo de manera que estoy muy agradecida por haber estudiado en él.

Al terminar la primaria fui al instituto. Mis padres estuvieron dudando si aquel instituto de pueblo sería lo suficientemente bueno o sería mejor que fuera a alguno de las capitales de alrededor, pero ya contaron conmigo para tomar la decisión y resolvimos quedarnos en el instituto de mi pueblo, con mis amigos y con mi familia. Entonces la educación cambió, no sé si a mejor o no, era diferente. Todos los niños y niñas de los colegios, privados y públicos, íbamos juntos y… ¡teníamos profesores! y profesoras, claro. El resto de mi núcleo fuerte de amigos se conformó allí.

El momento al que quiero llegar es al finalizar COU, con matrícula de honor en el bachillerato, una excelente nota en la selectividad y una gran diversidad de puertas a las que poder llamar, pero ¿cual elegir?

Yo tenía claro que ese mundo, el de la educación era el mío, pero a mis profesores no les parecía suficiente. ¿Cómo iba a ser maestra con las notas que tenía? El resto de los alumnos con matrículas de honor iban a estudiar medicina, ¿pero magisterio? Muchas fueron las discusiones que mantuve con mis profesores, o más bien mis profesores conmigo, porque yo ya estaba un poco cansada del tema, no entendía por qué les parecía poco ser maestra, si yo sentía que no había nada más importante. Ellos pensaban que estaba desperdiciando una carrera.

Tuve una conversación con mis padres, y ellos me apoyaron; si quería ser maestra ellos estarían conmigo. Respiré, dejé de oír consejos y realicé la matrícula. Estudiaría magisterio por infantil en Segovia, la cuestión de ir a Segovia fue por motivos familiares, pero eso ya no importaba.

Cuando fuimos a conocer el centro nos quedamos todos mirándolo, desde fuera, como con miedo a entrar. Fue mi hermano el que rompiendo el silencio dijo: ¡Parece una cárcel! Nunca le comenté que nada más lejos de la realidad, allí dentro sería libre.

El curso comenzó un 9 de octubre de 1995, tenía dentro de mí una mezcla de sensaciones: miedo, emoción, inseguridad, entusiasmo… mi etapa universitaria iba a comenzar y no había sido fácil llegar hasta allí. Pero diez días más tarde, cuando ni siquiera habían empezado todas las clases, mi vida cambió por completo, mi hermano, sólo un año más joven que yo, nos dejó. Y mi vida universitaria ya no tenía ningún sentido.

Quise volver a casa, pero allí estaban mis padres, para aconsejarme como siempre y asegurarme que la vida seguía y que yo había tomado una decisión, en contra de muchas personas, y tenía que seguir: mi futura carrera de maestra estaba en Segovia.

Y volví, creo que por mi familia, no por mí. Y pasé, pensé, que los meses más difíciles de mi vida, estudiando mucho para demostrar a mi familia que era capaz. Recuerdo el aliento de mi padre y mi madre detrás de cada llamada telefónica, de cada palabra, y gracias a ellos lo conseguí. El primer cuatrimestre estaba superado, con unas notas excelentes, notas que no pude compartir con mi padre porque falleció.

Si pensaba que había pasado lo más difícil, estaba equivocada. Lo más duro venía ahora, cuando, por decisión propia, por la memoria de los que no estaban, continué en aquella ciudad, en aquella carrera, en aquel edificio.

Supongo que por todo lo sucedido, apenas tengo recuerdos de esa etapa que se prometía como una de las mejores de mi vida, recuerdo a dos profesores especialmente, que fueron muy generosos conmigo y que supieron respetar los momentos y exigir lo justo; la sabiduría y la paz de uno y el dinamismo y la sonrisa del otro, me acompañaron en estos años y me alegro de poder seguir contando con ellos.

Terminé magisterio, como se esperaba de mí, con buenas notas y un futuro todo lo prometedor que se podía anhelar según estaba la educación.

Después vino un largo periplo de oposiciones, trabajo en colegios privados, concertados, interinidades, CRAs, unitarias, colegios en grandes capitales, continuación de los estudios en la universidad… un camino nada fácil pero en el que, volviendo la vista atrás, aprendí. Soy lo que soy gracias a lo que he vivido.

Todo este relato lo realizo para explicar que soy MAESTRA, sí, en mayúsculas, que mi relación con la educación fue de amor a primera vista y que, como en las mejores películas, hubo que luchar por este amor y, a día de hoy, seguimos luchando.

2.2.- Mi relación con los títeres

No recuerdo mi primera experiencia con un títere, marioneta o similar, debía ser muy pequeña, pero sí recuerdo que casi desde que aprendí a decir mis primeras palabras ponía voz a todo lo que tenía alrededor y cogía con mis manos. Confieso que, a día de hoy, si estoy cerca de un niño o de una niña lo sigo haciendo (con la correspondiente mirada de asombro de éste).
Todo lo que me rodeaba se convertía, sin yo saberlo, en el protagonista de mis soliloquios, en la estrella de mi propio espectáculo, en la primera función de títeres a la que asistía siendo guionista, titiritera y público.

No me siento un ser extraordinario por ello, ya que ahora, que vivo rodeada de infantes gracias a mi trabajo como maestra de Educación infantil, descubrí que es un don que tienen la mayoría de estos pequeños. Los niños y niñas están innatamente unidos al títere.
Fui creciendo y siempre me quedaba mirando los espectáculos callejeros de marionetas, merendaba con Barrio Sésamo y tenía dos hermanos pequeños y alguna amiga inocente a los que seguir contando historias con muñecos, piedras, papeles o lo que me encontrara más a mano.
De mi educación no guardo ningún recuerdo con el títere, supongo que eran otros tiempos, y al igual que la sociedad, la educación ha cambiado mucho.
Cuando el Titirimundi nació, yo tendría aproximadamente ocho años y asistía con mis padres a alguna función, cuando público y titiriteros éramos casi una familia, y las representaciones eran más íntimas y no tan multitudinarias.
De esta manera los títeres se fueron incorporando a mi vida o yo a la suya, hasta que los años fueron pasando y llegó el momento de decidir qué quería ser de mayor. Y quería ser maestra, pero maestra de Educación infantil.
Así llegué a la escuela de magisterio de Segovia en dónde en alguna asignatura suelta de plástica teníamos que realizar un títere o en otra de literatura seleccionábamos historias para luego dramatizarlas en un aula aun no existente.
Pero por fin llegué a mi aula, siendo ya maestra y responsable de todo lo que pudieran aprender esas pequeñas personas que me seguían a todas partes y allí decidí que los títeres tendrían su sitio, uno de los rincones sería suyo.
En un aula de infantil todo puede surgir, es un mundo mágico en dónde vive el juego simbólico, viajamos por el globo terráqueo sin abrir puertas ni ventanas y los niños y niñas tienen voz y voto. Es el lugar perfecto para aprender todas las herramientas de expresión posible: el baile, el canto, los gestos, la lectura, la escritura, el juego y… el teatro de títeres.
De manera que podemos concluir que la elección de este tema responde tanto a mis motivaciones personales como profesionales.

3.- Objetivos de la investigación

El objetivo general que ha guiado la investigación ha sido estudiar la relación existente entre el títere y la educación. De esta manera queremos analizar las correspondencias entre el títere y el universo que lo rodea: adultos, docentes, titiriteros y niños y niñas. Podemos, entonces definir el objetivo principal como:

- Analizar el valor educativo del títere y evaluar su influencia en una manifestación concreta: el Festival Internacional de Títeres de Segovia (Titirimundi).

Como es un objetivo amplio hemos pasado a su concreción mediante una serie de objetivos específicos, a los que hemos intentado dar respuesta con nuestra investigación. Estos objetivos son los siguientes:

1.- Determinar la trayectoria del títere desde sus inicios hasta la actualidad.

2.- Analizar su aparición en el currículum de la educación formal: Educación infantil en Castilla y León.

3.- Investigar su presencia en la educación informal mediante el análisis de alguna de las obras del Festival Titirimundi y descubrir sus recursos educativos.

4.- Profundizar en el recorrido del Festival Titirimundi y analizar el significado del Festival para los titiriteros y para el público.

5.- Indagar sobre el proyecto educativo del Titiricole y sus beneficios para los niños y niñas.

6.- Examinar las intenciones educativas, si las hubiera, de los titiriteros y creadores de las obras de títeres a través del análisis de su discurso

4.- Estructura de la tesis

Para responder a los objetivos señalados, la tesis se estructura en siete capítulos, incluyendo uno primero introductorio, en el que nos encontramos, y el final destinado a las conclusiones. Los capítulos I, II

y III fundamentan el marco teórico de la investigación, el IV expone la metodología utilizada para el estudio y los capítulos V y VI suponen la parte empírica del mismo y en donde se analizan los datos obtenidos tanto de la observación y el análisis de contenido de obras del Titirimundi como de las entrevistas realizadas a los titiriteros. El capítulo VII recogerá las conclusiones del estudio. Finalizamos con las referencias bibliográficas que hemos utilizado a lo largo de todo el proceso. Completamos la tesis con una serie de anexos, que se recogen en un CD.

Capítulo II: El títere: *Evolución histórica y tipología*

En este capítulo profundizaremos acerca del conocimiento del títere. Para ello analizaremos dos vertientes: primero el concepto del títere y su evolución histórica y la segunda una tipología de títeres.

En cuanto a la primera, nos detendremos en exponer las visiones particulares que tienen los autores sobre el títere y, unificando los aspectos que nos parecen más importantes presentamos nuestra propia definición.

Si nos centramos en el origen de los títeres, podemos afirmar que sobre este aspecto existe un desacuerdo sobre los lugares exactos de su nacimiento y desarrollo. Así realizaremos un recorrido desde las máscaras de Indonesia, pasando por Egipto y las primeras estatuas movidas por varillas, por Europa y su vinculación a la religión y finalizaremos con el títere en la actualidad y su inclusión en la escuela, la televisión, etc. Pretendemos fijar los momentos clave de su génesis y evolución.

En referencia a los tipos de títeres existentes, podemos mencionar multitud de clasificaciones en función del material con el que están realizados, la técnica necesaria para moverlo, la situación del titiritero respecto a él… Ofrecemos nuestra propia clasificación mediante el recurso de intentar aunar las diferentes tipologías existentes.

Capítulo III: El títere y la educación

En el tercer capítulo estudiaremos la relación existente entre el títere y la educación y lo haremos desde tres enfoques.

El primero hará mención a la inclusión de los títeres en la normativa vigente de la Educación infantil en Castilla y León. Hemos seleccionado esta normativa ya que somos docentes de esta etapa y en Segovia, es decir, en esta comunidad autónoma. Haremos una revisión de los objetivos, contenidos, criterios metodológicos y evaluativos que presentan las leyes, reales decretos y decretos que actualmente se encuentran en vigor en nuestra etapa: Ley orgánica 2/2006 de 3 de Mayo de Educación, Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación infantil, Decreto 122/2007, de 27 de diciembre, por el que se establece el currículo del segundo ciclo de la Educación infantil en la Comunidad de Castilla y León y el Decreto 12/2008, de 14 de febrero, por el que se determinan los contenidos educativos del primer ciclo de la Educación infantil en la Comunidad de Castilla y león y se establecen los requisitos que deben reunir los centros que impartan dicho ciclo.

En el siguiente apartado reflexionaremos sobre la presencia que tiene el títere en la educación formal, considerando ésta como la que se produce en el sistema educativo. Por ello destacaremos la presencia del títere en la escuela como un instrumento capaz de integrar de manera armónica todos los aspectos de la personalidad del niño reflexionaremos sobre los espectáculos hechos por adultos para niños y niñas y la creación de títeres y obras en el aula.

Finalizamos con una revisión bibliográfica sobre el títere. Recurrimos en esta revisión a obras relevantes sobre el títere y sobre su relación con la educación y analizamos las investigaciones existentes en este ámbito, tanto en España como en Latinoamérica.

Capítulo IV: Metodología y diseño de la investigación

En el presente capítulo nos planteamos qué metodología precisamos para nuestra investigación.

Debido a que lo que tratamos de investigar son manifestaciones artísticas, y éstas no requieren una medición cuantitativa, nos decantamos por una metodología cualitativa.

El enfoque que proponemos es de carácter descriptivo, por lo que necesitaremos técnicas e instrumentos de recogida de datos que permitan dar una perspectiva global de la realidad. Precisamos describir y analizar para posteriormente comprender.

Tras elegir el tipo de investigación que requerimos para nuestro trabajo, debíamos buscar las técnicas e instrumentos que nos fueran útiles. Por ello, para construir el diseño de nuestra investigación, nos inclinamos por la utilización de la observación, el análisis de contenido y la entrevista.

Es muy frecuente ligar el análisis de contenido al análisis de documentos. No es nuestro caso, pues hemos de referirnos al concepto más amplio de análisis de contenido, ya enunciado por Berelson (1952, p.18): "una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación". Por este motivo presentamos un análisis de contenido heterodoxo. Así pues, utilizaremos el análisis de contenido para el análisis de la comunicación que se genera en el Titirimundi. Según nos marca el análisis de contenido, debemos determinar las unidades de análisis, delimitar las categorías y elaborar una guía. En nuestro caso, como no existe un instrumento creado, propondremos la construcción de uno que nos ayudará a llevar a cabo el análisis de contenido.

Nos serviremos de una tabla que podamos llevar con nosotros en la observación de las obras, seleccionando en ella las dimensiones que queremos analizar: datos informativos, dimensión técnica y estética, tema e historia, los destinatarios, el actor titiritero, dimensión ideológica, potencialidad educativa y otros aspectos de interés.

Otro pilar importante es la entrevista. Hemos realizado una serie de entrevistas a titiriteros y en este capítulo explicamos todo el proceso, desde la selección de la muestra, la preparación del guión, la cronología y desarrollo y la transcripción, codificación y establecimiento de categorías de la misma.

Finalizamos el capítulo dedicado a la metodología, analizando el rigor del estudio siguiendo los criterios que aportan calidad a la investigación educativa.

Capítulo V: Análisis de la propuesta educativa y artística de obras del Titirimundi

En este capítulo presentamos el análisis de la propuesta educativa y artística de diez obras del Festival Internacional de Títeres de la ciudad de Segovia, en adelante Titirimundi. Los motivos para optar por el Titirimundi para la selección de obras para nuestro estudio son varios. En primer lugar, es un Festival que cumplirá el año que viene su trigésima edición, por lo tanto está consolidado y cuenta con un gran prestigio. Sus espectáculos están destinados tanto a un público infantil como a un público adulto. Este Festival cuenta con obras realizadas tanto en exterior como interior, y por último, pero no menos importante, es el Festival de Segovia, y como segovianos que somos estamos orgullosos y nos sentimos, en parte responsables, de su buen funcionamiento.

Capítulo VI: Análisis del discurso pedagógico de los titiriteros

A lo largo de este capítulo vamos a revisar el discurso pedagógico de los titiriteros, fundamentando el análisis en las categorías que desarrollamos en el capítulo dedicado a la metodología. Hemos dado voz a estos profesionales que relatan sus vivencias, sus experiencias y a través del estudio de las mismas extraeremos los significados esenciales de la tesis.

En cada una de estas categorías plantearemos las opiniones de los titiriteros junto con afirmaciones de autores que también nos servirán para refrendar los aspectos tratados.

Las categorías de análisis discurren desde el Festival Titirimundi, hasta su proyecto educativo Titiricole, considerando todas las relaciones que puede establecer el títere con el universo que le rodea, y finalizando con el títere como transmisor de ideas, pensamientos y valores.

Capítulo VII: Conclusiones

Una vez presentados los datos y los resultados obtenidos tras la investigación, pasamos a la exposición de las principales conclusiones que se derivan del mismo. Para ello nos hemos basado en los objetivos

específicos y en el objetivo principal. También hemos dedicado un apartado a las aportaciones y limitaciones del estudio, así como a futuros desarrollos.

Cerramos la tesis con una relación de las referencias bibliográficas utilizadas en el mismo y adjuntando el apartado de anexos en formato digital.

Dentro de los anexos incluimos las transcripciones de las entrevistas en profundidad realizadas a los titiriteros y un archivo fotográfico de las obras de títeres del Titirimundi a las que hemos asistido durante estos años.

CAPÍTULO II: EL TÍTERE: EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y TIPOLOGÍA

"Hablar de títeres es hablar, al mismo tiempo y entre muchas definiciones existentes, de alegría y fantasía, de juego e ilusión, de magia y sueños, de encanto y desenfado; de imaginación, seducción y misterio, pero sobre todas las cosas, de creatividad."

Adriana Campos (2006)

Una vez justificado el tema objeto de estudio y expuestos los objetivos de la investigación, pasamos a desarrollar el marco teórico, que profundizará en el conocimiento del títere.

El capítulo consta de dos partes diferenciadas, la primera está destinada a hacer una reflexión sobre el concepto del títere y su evolución histórica y la segunda a realizar un recorrido por las diferentes tipologías de títeres.

Como podremos observar a continuación, existen tantas definiciones de títeres como estudiosos o titiriteros ya que cada uno entiende el títere de una manera. Estas definiciones pueden ser incluidas en dos tendencias fundamentales, una tradicional y otra moderna. Aunando los aspectos principales de algunas de ellas proponemos la nuestra propia.

En cuanto al apartado referido al recorrido por la historia de los títeres, mostraremos la dificultad de esta tarea y nos aproximaremos a ella evidenciando los momentos clave de su origen y evolución.

Por último, finalizaremos el capítulo, fijando nuestra propia clasificación de títeres intentando unificar las distintas tipologías existentes.

1.- El títere: concepto y evolución histórica

1.1- ¿Qué es el títere? Definición

Antes de comenzar este recorrido por el mundo del títere, y más concretamente por el mundo del títere en Segovia y su valor, pensamos que debemos acercarnos al concepto del mismo.

Son muchos los autores que se han manifestado a este respecto, mostrando cada uno su particular visión e intentando aunar en una sola definición todo lo que el títere significa.

Por este motivo creemos necesaria una reflexión sobre este concepto para posteriormente llegar a una definición propia que clarifique el resto de nuestro camino.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua el títere es: "aquella figurilla de pasta u otra materia, vestido y adornado que es movido por el artista con alguna cuerda o artificio". En esta definición aparecen dos aspectos claves, por un lado que el títere es un objeto, algo inanimado y por otro lado, que a éste objeto le da vida un "artista". En esta descripción está intrínseco que para manejar un títere hay que tener cierta virtud y se eleva a la categoría de arte.

En un artículo de Hincapié Morales (2011), cita a Margareta Niculescu especificando que*:* "El títere es una imagen plástica capaz de actuar y representar" (p. 4). De este significado extraemos otra clave, el títere actúa y representa, no sólo se zarandea, se mueve con una intención. De manera que si sacamos al títere de su escenario, según esta autora, sería sólo un objeto inerte.

Quizás sean estas dos definiciones las que lleven a la literatura a referirse a dos concepciones dentro del títere, una tradicional y otra moderna.

Resumiendo sus argumentaciones, la concepción tradicional se preocupa del títere como objeto que ya ha sido creado y su intención es investigar dónde y cómo nació.

En contra de esta teoría aparece una concepción actual interesada por la función del títere y cómo éste ha adquirido y modificado su función durante el desarrollo social. De esta manera se une al títere con cualquier experiencia escénica.

Más cercana a esta corriente se encuentra Gaston Baty dando la siguiente definición: "Títere es un muñeco aparentemente, pero capaz de revestir personalidades distintas y dotado de una movilidad inteligente y grandemente expresiva, un muñeco que interpreta…" (Delpeux, 1987, p. 13).

Este autor deja en un segundo plano al artista, al artífice de la expresividad del muñeco y carga toda su pasión en el títere casi como si tuviera vida propia.

También unido a la concepción moderna se posiciona Delpeux, que define al títere como "una expresión plástica al servicio de un pensamiento" (1987, p.21). Esta sentencia nos parece muy interesante ya que es precisamente lo que vamos a analizar en este trabajo, qué transmite el títere y con qué intención es creada su obra. De esta definición se desprende que todo títere tiene una idea inicial y unas motivaciones previas.

Autores como Bil Bair, al definir títere como "una figura inanimada que se hace mover por medio del esfuerzo humano ante un público"

(1965, p.13), añaden un aspecto más, para que se considere un títere además de moverse siguiendo un propósito tiene que existir un receptor en esta comunicación.

En cuanto a su origen como palabra, algunos autores se aventuran a señalar que el término se debe a la lengüeta que se colocaban los titiriteros que deformaba su voz y producía un sonido "ti-ti" (Artiles, 1998, p. 16).

Siguiendo con cuestiones relativas al lenguaje, otros autores se preocupan más de la diferencia existente entre títere y marioneta, así encontramos en línea a García (2007):

> El títere tiene sólo cabeza y manos y el tejido que hace de cuerpo sirve al titiritero para ajustárselo como un guante. […] Las marionetas, por el contrario, están dotadas de brazos, cuerpo y piernas móviles accionadas por el marionetista, situado por encima o detrás de la figura. (párr. 4-5).

Otras publicaciones consideran que el desdoblamiento entre títere y marioneta se produce en la Edad Media, siendo empleado el primero en funciones populares "interpretados por el pueblo y para el pueblo" (Hernández Sagrado, 1995, p.14) y las segundas reservadas para la nobleza en representaciones en palacios.

Esta distinción, desde nuestro punto de vista, no es fundamental, ya que no afecta al concepto. Lo mismo ocurre con la disertación sobre cómo debe ser el títere ya que algunas obras recogen que "cada sección anatómica concuerda con las otras para generar un sistema absolutamente armónico que refleja y devuelve, transfigurada, la realidad" (García, 2007, párr. 4) y otras consideran que "títere es cualquier cosa a la que el niño quiere dar vida y que utiliza como tal" (Hernández Sagrado, 1988, p. 14).

Estas enunciaciones no influyen, desde nuestro punto de vista, en lo que es fundamental en una definición definitiva del títere.

Acercándose más al hecho que nos preocupa, García Fernández constata que:

> Una representación de títeres, es una forma de teatro que aún alejándose de la realidad, nos acerca a ella, porque a pesar de que sus personajes son de trapo, madera u otro material, en una palabra, son irreales; los problemas que tratan, los mensajes que son capaces de transmitir, las situaciones que denuncian, son tan reales como la propia vida. (1988, p.52).

Aquí aparece otra clave: los títeres transmiten mensajes. ¿Qué mensajes transmiten y como nos llegan dichos mensajes? En este aspecto ahondaremos más adelante.

A partir de estas definiciones y señalando que nos encontramos más cercanos a la corriente modernista y a autores como Delpeux, intentaremos sintetizar todos los aspectos que consideramos claves en una sola sentencia personal:

> "Títere es un objeto inanimado creado por el ser humano, que cobra vida y se mueve con la intención de comunicar un mensaje. Simultáneamente transmite unos valores, sea esta transmisión consciente y/o inconsciente. Y todo ello es posible gracias al artista titiritero."

A partir de esta definición propia seguiremos nuestro camino.

1.2.- Origen de los títeres. Evolución histórica

> *Ignoramos quién fue el primer manipulador de marionetas, pero podemos imaginar que algún día cualquier niño conversando con su muñeco dio la idea a algún observador atento, de desarrollar ese juego de forma dramática; así tuvo que nacer este teatro: algún día, hace muchos milenios… en cualquier parte… en cualquier civilización… como la idea de cualquier artista ignorado. (Porras, 1981, p. 24)*

Al iniciar este breve recorrido por la historia de los títeres, nos parece importante comentar que, aunque son muchas las publicaciones que

abordan este punto, es difícil (casi imposible) ponerse de acuerdo sobre fechas y lugares exactos de su nacimiento y desarrollo.

Así lo refleja, con sentido del humor García, (2006, viñeta 3) presentándonos esta viñeta de Mingote sobre el origen de los títeres. Que nos hace preguntar: ¿quién fue antes en la evolución?, ¿el mono, el hombre o… el títere?

Imagen 1: El origen de los títeres

Fuente: http://www.titerenet.com/2006/05/17/humor-con-titeres/

Dejando de lado el humor y siendo conscientes de la dificultad de esta labor, intentaremos reflejar los momentos clave de su origen y evolución.

Las autoras Camba y Ziegler reflexionan sobre este aspecto en un artículo en línea y a su entender:

> El títere surge con el hombre primitivo, cuando vio su sombra reflejada por las hogueras que hacía en las paredes de las cuevas […]. Entonces, al moverse, se movían esas imágenes y ahí fue donde surgió la necesidad de hacer esas figuras y las hizo con la piel de los animales que cazaba. Eran planas, hechas de piel de animales. Fue la primera manifestación de títeres que existió, se crearon para el teatro de sombras. (Sección Historia del Títere, párr.1).

> En la antigüedad tenemos constancia de la existencia de máscaras, máscaras que se convertían en títeres al alejarse de la cara, como en algunas ceremonias de Indonesia, así queda reflejado en esta sentencia ("Introducción necesaria para el teatro de títeres", 2011)

> Cuando a un hombre se le ocurrió hacer una máscara y cubrirse con ella el rostro, cualquiera fuera el motivo que a eso lo llevó, nació el primer actor y con él el teatro. Aquel hombre que jugaba a ser otro, había dado con la esencia del arte teatral. De la misma manera cuando la criatura humana tuvo necesidad de crear un ídolo para dar un cuerpo sensible a esa majestad y cuando ese ídolo tuvo movimiento, allí nació el títere. (Sección de Reseña histórica sobre los títeres y marionetas, párr.1)

Aunque hay autores que consideran que, al no tener articulaciones no debían considerarse títeres, nuestra opinión al respecto es que cumple con todos los requisitos recogidos en la definición para serlo.

Estas máscaras fueron evolucionando y haciéndose grandes (mayores que el rostro) llegando en algunos lugares a formar los totems. Con estos antecedentes podemos afirmar que el títere aparece unido a la religión y el hombre usaba la máscara como medio para comunicarse con su dios o incluso para convertirse en él.

Centrándonos en el teatro de muñecos, casi todos los autores están de acuerdo en situar su origen en Egipto, allí la máscara da un paso más y

se introduce en el teatro, y así lo constatan estatuas articuladas movidas mediante varillas encontradas en excavaciones.

De Egipto pasó a Grecia. Como sabemos en ese tiempo se tenía por costumbre enterrar a los difuntos con sus objetos más preciados y por éste motivo se han encontrado multitud de títeres en las sepulturas infantiles griegas. Es más, ya se hace referencia a los títeres, y filósofos como Sócrates los usaban en sus exposiciones públicas para captar la atención. Estos muñecos recibían el nombre de Amalgamata Neuropasta, lo que traducido por Francisco Porras significa "objetos puestos en movimiento por cuerdecillas" (1981, p.41) y hay alusiones a un primer titiritero llamado Photino que representaba a Eurípides (Artiles, 1998, p. 24).

De Grecia llegó a Roma, aunque allí la consideración no fue la misma, era un arte menor y sus actores debían ser extranjeros o esclavos, nunca romanos.

En China también se tiene conocimiento de la existencia de títeres y marionetas desde antiguo, pero podemos señalar su punto álgido en el siglo VIII durante el reinado del emperador Hiouen-Tsong.

Algo que diferenciaba a China con el resto de lugares, es que no las utilizaba en ceremonias oficiales.

Menukiya Tyozanburo introdujo los títeres en Japón bajo el nombre de Bunraku.

Este teatro resurge en Europa en la Edad Media, de nuevo vinculado a la religión, concretamente a la Iglesia Católica, encontrándonos con "actuaciones" como la de Francia en la que un títere representaba la Asunción de la Virgen, o "los misterios" que encarnaban la vida de Cristo y duraban varios días. También podemos reseñar la importancia que tienen a partir del siglo XIV los autómatas, teatros mecánicos con los que se celebraba la Navidad. Situaciones similares encontramos en España.

Esta unión títeres-iglesia se fue poco a poco resquebrajando, terminando en el Concilio de Trento donde fueron prohibidas en

cualquier recinto sagrado. Quizás por miedo a la identificación de la marioneta o el títere con Dios.

Algunos autores coinciden en este punto como el momento en el que realmente podemos hablar de teatro de títeres, ya que éstos salen a las calles, plazas… representando historias sencillas pero cargados de sátira. Hubo países en los que esta práctica se convirtió en una profesión tradicional, como ocurrió en Checoslovaquia.

A finales del siglo XVIII y principios de siglo XIX, los títeres dan un giro importante ya que pasan de las plazas de los pueblos, de los teatrillos ambulantes, a interesar a los círculos más selectos y a los intelectuales y artistas de la época. De tal manera que hay muchos autores que cautivados por este arte comienzan a dedicar sus escritos a la invención de obras consagradas a tal fin. Como Lorca desde la literatura o Picasso desde la pintura. Y comienzan a abrirse locales como Le Chat Noir, en el barrio bohemio de Montmartre en París, que ofrecían espectáculos de sombras chinescas o el Petit-Thèatre de marionetas de hilos.

En este siglo también se comienza a dar excesiva importancia a la incorporación de la tecnología a las actuaciones, así tenemos constancia de los complicados mecanismos que rodeaban los teatrillos buscando un virtuosismo, calificado de excesivo e innecesario por algunos autores contrarios a esta tendencia.

Freddy Artiles considera tres líneas distintas de desarrollo en el siglo XIX:

> una popular que continuaba por el camino de figuras ya establecidas (Polichinelle, Guignol y otras); una línea intelectual desarrollada por artistas provenientes de otras disciplinas, y por último una línea espectacular más cercana al simple entrenamiento que al arte (1998, p.49).

Según este autor, la primera línea estaba ya establecida y aceptada por el gran público en las plazas. La segunda vía congregó alrededor de este arte a intelectuales que después de elogiar el mundo del títere pasaron a la acción, no sólo escribiendo o exponiendo sus obras a

través del espectáculo sino también dirigiendo pequeños teatros. Por último el itinerario espectacular buscaba aplicar la mecánica y la técnica para asombrar al público.

Hacia el final de siglo, las líneas llegaron a confluir y ganó al público más joven. Así lo recoge este mismo autor:

> El arte de los títeres, que aún hoy sigue siendo una alternativa del teatro para adultos, se convirtió también, y de manera muy fuerte, en un arte para el público infantil que se incorporaría al vasto panorama del teatro para niños en el presente siglo. (1998, p.55).

El resurgimiento de los títeres en el siglo XX, ha ido irremediablemente unido a la variación de los temas y formas de los mismos, y además de algunas incursiones en el mundo del cine, Batchelder menciona en su artículo en línea "Títeres y marionetas", cómo ha encontrado la televisión como el lugar idóneo para el teatro con muñecos. De este modo resalta:

> Es imposible evitar la mención del famoso Barrio Sésamo, serie de muñecos americana que ha contribuido a la educación de generaciones de niños. No menos famosa es la serie de los teleñecos. A partir de éstas, las producciones televisivas realizadas con muñecos, se multiplicaron alcanzando enorme éxito entre el público infantil, siendo programados por todas las televisiones del mundo. (Sección de Uso moderno de los títeres, párr. 2).

Además de la televisión, en este siglo se incorporan a la publicidad, a la vida de la escuela, de las calles, plazas… y podemos destacar la existencia de multitud de festivales dedicados a los títeres en todo el mundo.

En este siglo nos parece importante subrayar que, tal fue el desarrollo que vivió este arte, que en 1929 se fundó en Praga una organización internacional que agrupaba a titiriteros de todos los lugares, llevaba por nombre UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta) y su sede actual está en Francia (Charleville-Mézières).

Por todo lo analizado, podemos sentenciar que, ni en sus inicios ni durante muchos siglos, fueron los títeres un espectáculo destinado a los niños (en Oriente más que en Occidente). Fue a partir del siglo XIX cuando comenzó a ser concebido como un entretenimiento para ellos.

Autores como Delpeux ven muy claro observando las manifestaciones espontáneas de los niños, cómo se ha llegado a los títeres en todos los países del mundo: "en cualquier momento de su vida, el niño puede jugar totalmente solo o con personajes en volumen o planos, prestar voz y movimiento, por un momento, a unos objetos que carecen de ellos" (1987, p.12).

Después de este recorrido por la historia de los títeres, su origen y desarrollo, podemos concluir que, desde nuestros más lejanos antepasados, el títere ha estado unido a nosotros y a nuestra vida. Unas veces inseparable a la religión, otras opuesta a ella, en ocasiones buscando una espectacularidad más allá de las ideas y otras tomando como protagonista las ideas y dejándose de artificios. Sea como fuere, siempre han ido fusionados a nuestra forma de expresión.

Y así lo refleja Bolorino con este discurso con el que concluimos nuestro particular camino del títere, desde sus orígenes, hasta nuestros días:

> Pero nuestros amigos, compañeros de aventuras, han recorrido un gran camino hasta el día de hoy: han sido príncipes y mendigos; dioses y diablos; amados y odiados; buscados y rechazados; han conocido reyes, emperadores, pontífices, señores y caballeros; también vagos, ladrones, pillos, estafadores, charlatanes, gentes de pueblo y demás. Han transmitido el mensaje sagrado y el profano; han sido testigos de mil gobiernos, de mil reinados; han sobrevivido a las pestes, las matanzas, la inquisición, la censura y la pornografía. Han sabido reírse de lo que ningún otro puede; y han emocionado a más de uno con sus pequeños grandes artificios. […]. A la vez muñeco, a la vez ser animado, es tal vez el más humano de todos los artes, capaz de mostrar a todos de qué materia está hecho el hombre: amor y odio,

> compasión y desprecio, risa y llanto; omnipresencia y finitud; temor y seguridad. El títere, ser histórico. (2006, párr. 4-6).

2.- Tipos de títeres

Una vez reflexionado sobre el concepto de títere y recorrido su origen desde la época de las cavernas, nuestra más remota existencia, hasta el día de hoy, nos parece necesario y útil para este estudio, establecer una tipología de títeres.

Sobre este asunto, son muchos los autores y escritos que se aventuraron a realizar su propia clasificación y, como sucede normalmente no suelen coincidir totalmente en nombres y/o características.

En el libro coordinado por Hernández Sagrado, hay una idea que puede constituir la primera piedra de nuestro "fichero":

> El primer eslabón sería la máscara y el último la marioneta de hilo […]. Cuanto más cercano a mi cuerpo está el títere […] más me identifico con él y a medida que el títere se va haciendo más complicado y lejano voy perdiendo parte de esa identificación y voy ganando en proyección. (1995, p.16).

Algunos autores, como Artiles (1998, p.118), no sólo se han preocupado de clasificar los títeres en función del material con el que están construidos y la técnica con la que manejarlos, sino también en función de otros aspectos como "su situación respecto al titiritero y el lugar donde se coloca el manipulador para realizar su trabajo". En la misma línea encontramos a Bernardo (1988, p.19) que dispone:

> El muñeco puede estar fuera del titiritero, como es el caso de la marioneta y el títere de sombra, o integrado al mismo, como sucede con el guante y el de varilla. En cuanto a la colocación del operador, la manipulación puede efectuarse desde arriba (marioneta), desde abajo (varilla, guante) o desde un lateral, como es el caso de

> los bavastels o títeres a la planchette, sin olvidar que hay otras técnica muy específicas, como el Bunraku, en que los operadores se colocan detrás del muñeco y a la vista del público.

Intentando unificar todo lo leído sobre los diferentes tipos de títeres existentes, tanto por el material con el que están construidos como por su forma de utilización, podemos realizar nuestra propia clasificación, aunque matizando que, dicha clasificación no está cerrada, y probablemente existen más tipos de muñecos que los señalados, ya que la técnica va avanzando y los titiriteros siempre están buscando nuevas formas de movimiento y expresión.

2.1. La marioneta

Estos muñecos también reciben el nombre de títeres de hilos. De esta manera podemos especificar que se trata de títeres accionados por hilos unidos a las diferentes partes de su cuerpo y que el titiritero manipula desde arriba. Los hilos se reúnen en una cruz o percha. Actualmente existen diversas modalidades de fijación de los hilos, que varían en función del país y/o cultura, como la percha checa, la burma, la vertical, la horizontal, etc…

Como ejemplo podemos observar el espectáculo de "La flauta mágica" de la companyia L'aplic:

Imagen 2: La flauta mágica

Fuente: Jordi Boixareu.
http://www.teatroguindalera.com/?page_id=916

Como recoge Artiles (1998, p.118), "la marioneta manipulada totalmente por hilos sólo aparece a partir del s. XVIII", hasta entonces este sistema de manipulación incluía un hilo o vara de hierro que fijada a la cabeza perpendicularmente dirigía la figura.

Este tipo es seguramente el títere cuya manipulación resulta más complicada, por varios motivos. En primer lugar el titiritero está moviendo el muñeco desde fuera, no está integrado en él, por otro lado es un títere más pesado que otros y, sabiendo que puede mover todas las partes del cuerpo, en función de la carga expresiva que queramos darle, tendrá más o menos hilos.

Este títere complejo, siguiendo la explicación de Artiles (1998, p. 119), no sólo puede tener un número variable de hilos, sino que:

> también la longitud de los hilos es variable. Pueden ser cortos y estar a la altura de las manos de titiritero que manipula el muñeco frente a sus piernas y a la vista del público, o pueden ser lo suficientemente largos para permitir a los operadores colocarse sobre andamios

> ocultos tras un escenario y manipular desde allá arriba sin ser vistos.

Estos muñecos son quizás los que muestran un nivel máximo de imitación respecto al ser humano, tanto físicamente como de nuestra actividad.

Batchelder afirma completando lo enunciado que:

> Normalmente, su tamaño es de un tercio o un cuarto del cuerpo humano […], si bien a veces alcanzan tallas gigantes de 2 ó 3 metros. En cuanto a sus proporciones, lo mismo pueden sujetarse a los cánones naturales que salirse de ellos para conseguir mayor efecto teatral. Como por lo general se contemplan a cierta distancia, casi siempre poseen facciones simplificadas, con acentuación de uno o dos rasgos característicos. Los personajes cómicos o fantásticos suelen presentar facciones y cuerpo muy exagerados. (Sección de marionetas, párr.1)

En cuanto al repertorio de temas que suelen realizarse con este tipo de títeres, García (2004) recalca:

> reproducciones del teatro con actores, de la ópera y textos autónomos: dramas religiosos, legendarios, históricos, de la "mala vida" y de la crónica negra; comedias de costumbres, farsas procedentes de la Comedia del Arte o de recientes invenciones, espectáculos de variedades en los que predominan los efectos especiales y los trucos escénicos. (párr. 4).

2.1.1. Marioneta Kathputli

Estas marionetas son típicas de Rajasthán. Rajasthán es un estado del noroeste de la India, fronterizo con Pakistán y uno de los dialectos allí hablados es el rajasthaní. Kathputli es en rajasthaní, danza de madera.

Dentro de la diversidad existente de marionetas de hilo, el autor García (2004), hace mención a estas marionetas, las cuales, por sus

características, consideramos deben ser incluidas dentro de este apartado. En palabras del autor quedan definidas así:

> Las marionetas de Rajasthán, llamadas Kathputli, son accionadas mediante dos únicos hilos, de los cuales, uno va desde la cabeza a la cintura de la marioneta, y el otro de una mano a otra (lógicamente esos dos hilos van luego a la mano del manipulador).
> La parte inferior del cuerpo se simula con una túnica, dentro de la cual parece que se mueven las piernas, pero en realidad estas no existen en el muñeco.
> Habitualmente representan episodios de Amar Singh Rathor, ligado a la historia y leyenda del conflicto entre el Hinduísmo y el Islam. (párr. 1-3).

Estas marionetas son de las más famosas y con mayor tradición de la India, así lo detalla Artiles (1998):

> El arte de los rajastanes es una habilidad hereditaria que se trasmite entre los hombres de la familia de padre a hijo. Cada titiritero comienza a entrenarse desde niño y debe casarse con una mujer capacitada para la técnica de la narración con tambores que acompaña el espectáculo. […]
> Cada vez que una marioneta pasa de padre a hijo se coloca una nueva falda sobre la anterior. Cuando ya se ha acumulado cuatro o cinco, el títere suele estar muy deteriorado para continuar teniendo una vida útil: "ha muerto". Entonces los titiriteros de Bhatt colocan su cuerpo en la corriente de un río sagrado, y mientras lo ven flotar musitan una oración. (p. 84).

Esta sentencia nos pone de manifiesto como en estos países, el teatro de títeres sigue estrechamente vinculado a la religión e incluso en palabras de este mismo autor "se consideran figuritas enviadas por los dioses a la Tierra para divertir a los hombres" (p.84), y por ello merecen una despedida especial.

La Compañía de marionetas Banyán nos presenta en el espectáculo Kathputli marionetas de este tipo:

Imagen 3: Marioneta Kathputli.

Fuente: http://kaxinformativo.blogspot.com/2011/07/presente-en-el-fit-compania-banyan-de.html

2.2.- Títere de guante

Recibe muchos nombres como títere de mano, de puño, guiñol, funda, cachiporra, fantoche…

Este tipo de muñeco es considerado por varios autores como Bernardo (1988, p. 21) "como el títere por excelencia y símbolo de los muñecos títeres".

Los podemos definir como aquellos títeres manipulados con la mano del titiritero que queda insertada dentro. Se llaman así precisamente porque el títere se adapta totalmente a su mano, queda como un guante.

Sobre su constitución podemos señalar que su cabeza es la parte más voluminosa, sus vestidos suelen ser de tela, en ellos están acopladas las manos y normalmente no tienen piernas.

Así lo podemos apreciar en este espectáculo de la compañía Chumbala Cachumbala, con la obra "El Monstruo de la Basura":

Imagen 4: Representación de títere de guante.

Fuente: http://nicassitej.blogspot.com/2010/09/grupo-de-guatemala-continua-temporada.html

En función del muñeco y de las preferencias de la persona que lo maneja, se pueden introducir en la cabeza, uno, dos o incluso tres dedos de la mano, dejando los otros dos para el control de los brazos. Si bien es cierto que, a partir de que se tenga un dominio de las manos, es relativamente sencillo de manejar desde edades tempranas.

Angoloti (1990, p.144) incluye dentro de esta modalidad, aunque otorgándoles una categoría inferior, los títeres de manopla, definiéndolos como:

> Aquellos que se manejan introduciendo la mano completa en la cabeza. El pulgar mueve la mandíbula inferior y los demás la parte superior de la cabeza. Tienen un gran efecto al poder gesticular, mover la boca e incluso comer.

Este tipo de muñecos los podemos observar en la obra "La media semilla" de la compañía "El guante":

Imagen 5: Títere de manopla.

Fuente: http://www.kultural5.com.ar/?p=544

En el documento en línea "Introducción necesaria para el Teatro de Títeres" (2011), se presenta una derivación del títere de guante, denominado títere catalán. Las diferencias de esta variante con respecto al original son:

> Su cabeza está ampliada con cuello y busto. Se utiliza colocando los tres dedos centrales en el busto y el meñique y el pulgar en las manos. Esto reduce las posibilidades de su movimiento y suele dar la impresión de que sus bracitos salen de la cintura. (Sección de Títere catalán, párr. 1).

El títere que mostramos en la imagen pertenece a la colección de títeres catalanes de la Companyia de Sebastián Vergés.

Imagen 6: Títere catalán.

Fuente: http://www.titellesverges.com/

Son muchos los autores como García, Artiles… que sostienen que, el títere de guante es el títere que está más integrado con el manipulador, lo que le dota de una agilidad, rapidez y expresividad difícil de conseguir con otros tipos.

Por otro lado, estos mismos autores buscan el origen del espectáculo del títere de guante y así Artiles, (1998, p. 120), contradiciendo la teoría que los situaba en el siglo XIV, en la época medieval, afirma que en Guatemala se ha encontrado una piedra que muestra a un oficiante con un títere de guante, lo que sitúa esta técnica hace unos 1500 años.

García (2004, párr..3), sostiene que ya desde sus orígenes, este espectáculo va unido a la violencia, aunque más recientemente sigue teniendo las mismas tendencias "en Sicilia, es el teatro de Polichinela: elemental y enigmático rito de lucha y muerte".

Este tipo de títere ha recibido distintos nombres en cada país, pero en todos ha ido inevitablemente asociado al golpe, a la crueldad, a la búsqueda en el público de una complicidad, encubrimiento e incluso comprensión de la manera que tiene de tomarse la justicia por su mano, y así queda reflejado en la sentencia de García (2004, párr..4):

> Punch y Judy en Inglaterra, don Cristóbal en España, Kasper en Alemania, Petruska en Rusia; en todos ellos el protagonista dialogaba con el público y lo implicaba en una alegre serie de asesinatos que se extienden desde los vecinos hasta los representantes del poder: el policía, el verdugo y los personajes sobrenaturales: la muerte, el diablo.

2.2.1.- Títere dedal

Este tipo de títere, también denominado digital, es muy similar al títere de guante pero en pequeño, ya que con un solo dedo podemos manejarlo.

El titiritero ruso Serguei Obraztsov ha hecho famosos estos títeres de dedo:

Imagen 7: Títere de dedo.

Fuente:http://cantitella.wordpress.com/category/titiriteros/serguei-obraztsov/

Artiles (1998), los define como:

> Los que se conforman con los dedos de la mano. La manipulación puede hacerse desde abajo o desde arriba; en el primer caso, cuando el operador coloca una figura, casi siempre en forma de cabeza, en la punta de su dedo, de manera que la 2ª y 3ª falange integren el cuerpo del muñeco. Además de la cabeza, el títere digital puede tener un cuerpo de tela. (p. 124).

Si hablamos de una manipulación desde arriba, podemos hacer mención a la técnica "finger puppet" ilustrada por Bernardo, (1988, p. 20 y 22) y que consiste en utilizar como piernas el dedo índice y corazón y en el dorso de la mano situar una figura o silueta (de materiales diversos como cartón, tela…) sujeta.

García (2004, párr. 1) comenta entre las cualidades de esta técnica, que, al convertirse los dedos del titiritero en las piernas del títere, le da a éste todas las posibilidades que imaginamos de posturas y movimientos de piernas y pies.

El teatre de l'home dibuixat utiliza esta técnica en la obra “Piedra a piedra”.

Imagen 8: Representación con técnica Finger puppet.

Fuente: http://sndteatro.blogspot.com/

Los títeres de dedo se utilizan con asiduidad en las primeras etapas educativas, así como para el ocio de los más pequeños.

Una de las ventajas de este tipo de títeres, como señala Angoloti (1990, p. 143) es “que pueden manejarse varios con cada mano”.

Como desventaja podemos mencionar que, debido a su tamaño, demandan la proximidad del público, de ahí que deban hacerse en lugares pequeños y/o espacios cerrados que aseguren esta condición.

2.3.- Títere de varilla

Es un títere cuya actividad viene dada a partir del movimiento de unas varillas unidas a diferentes partes del cuerpo del muñeco.

Artiles (1998, p. 122) en su tipología de títeres, lo define como el paso intermedio entre el títere de hilos o marioneta y el títere de guante:

> Tiene brazos articulados como la marioneta, pero carece de pies y se manipula desde abajo mediante la introducción de la mano en su interior, como el guante. La cabeza se coloca sobre un eje central de madera ajustado a una pieza que conforma los hombros del muñeco. A los hombros se articulan los brazos, seccionados en el codo y la muñeca. En cada mano se inserta una fina varilla de metal.

El eje central o peana puede llevar insertado un mecanismo que permita mover diferentes partes de la cara del muñeco como los ojos, las cejas…

Este mismo autor sitúa su origen en el archipiélago indonesio sobre el siglo XI. De ahí que también se les denomine títeres javaneses. Aunque no llegaron a occidente hasta iniciado el siglo XX.

En función del número de varillas que tiene, de si el movimiento es desde arriba o abajo y del número de personas que se necesita para su movimiento, podemos diferenciar varios tipos.

Imagen 9: Títere javanés.

Fuente: http://historiadelartegestual.blogspot.com/.

2.3.1.- Muppets

Sobre esta variante de los títeres de varillas, escribe García (2005). También son llamadas "marionetts, "puppets" o "bocones en México". Su creador fue Jim Henson, que buscó un tipo de muñeco cargado de

expresividad en el rostro para poderlo utilizar en la televisión. Esta expresividad se logra gracias a que el movimiento de la boca es provocado por la mano del titiritero:

> El cuerpo del muppets está soportado por el brazo del titiritero. Y los brazos son movidos por varillas, desde abajo. En otra variante, una de las manos del manipulador entra en un guante que forma la mano de la marioneta. (párr. 3).

Conocemos sus versiones principales en programas como Barrio Sésamo y "The Muppets Show".

Imagen 10: Los muppets Epi y Blas.

Fuente: http://seriesdeantes.wordpress.com/

2.3.2.- Títere plano

Es el títere más sencillo de todos. Consiste en una figura de papel, madera o cartón que tiene anexada una varilla vertical con la que se manipula desde abajo.

Este tipo de títere, por su fácil manejo, se utiliza habitualmente para contar cuentos a los infantes y en ocasiones son ellos mismos los que los manipulan.

A modo de ejemplo hacemos mención a la obra Pedro y el lobo, en su versión realizada para títeres planos, con una puesta en escena de Rubén Darío Salazar.

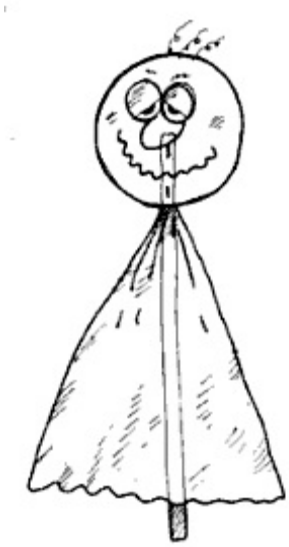
Imagen 11: Títere plano el lobo.

Fuente: http://www.atenas.cult.cu/?q=node/9026

2.3.3.- Títere con cabeza giratoria

A este tipo hace referencia Angoloti en su clasificación, (1990, p. 145). Este muñeco cuenta con una cabeza con volumen en la que se sustituye la varilla por un tubo hueco dentro del cual va una varilla. Se forma así un doble soporte, en el que por un lado el tubo hueco soporta los hombros y por otro lado la varilla sostiene la cabeza. Ésta puede girar sin que se mueva ninguna parte más del cuerpo.

Imagen 12: Títere con cabeza giratoria.



Fuente: Angoloti, 1990, p.146.

2.3.4.- Títere de cucurucho

Este tipo de títere también es recogido por Angoloti (1990, p.145) en su tipología, que lo define como:

> Un títere simple y con pocas posibilidades expresivas. […]. Consiste en una cabeza sujeta por una varilla por su parte de abajo, que atraviesa un cucurucho […] que está situado con la boca hacia arriba. Entre esta boca del cucurucho y la cabeza, uniendo ambas piezas, va el

vestido del títere. Al tirar hacia debajo de la varilla, el títere se esconde en el cucurucho y al subirla, sale. Permite también el giro sobre su eje.

Imagen 13: Títere de cucurucho.

Fuente: http://www.outletmayor.com/NINS

Es un títere sencillo, fácil de manejar y atractivo por la capacidad de sorprender en sus apariciones.

2.3.5.- Títere de peana

Bajo este nombre recoge García (2004), todos aquellos títeres cuya varilla vertical termina en un soporte de madera, llamado peana, que lo sostiene. Esta peana viaja por un raíl que se encuentra debajo del escenario, de ahí que su movimiento se vea limitado a izquierda, derecha y sentido contrario.

El movimiento de los brazos se controla mediante varillas.

Con este tipo de títeres se realiza, a modo de ejemplo, la obra "El soldadito de plomo" por la compañía El Grillo títeres.

Imagen 14: El soldadito de plomo.

Fuente: http://cias.titerenet.com/show-48959.htm

2.3.6.- Títere siciliano o pupi

Este tipo de títere de varilla se mueve desde arriba y suele ser de gran tamaño.

Está colgado de una varilla y sus extremidades superiores se manejan mediante cordeles o varillas. Esto provoca que el movimiento sea tosco y esquemático pero a su vez enérgico e inmediato.

García (2004, párr. 2) sitúa su origen sobre el s. XIX en la Italia Meridional, piensa que la temática principal eran las novelas de caballerías, y eran seguidos, durante los meses que duraba la historia, casi únicamente por hombres.

La compañía Figli D'Arte Cuticchio , con la Ópera dei pupi (El gran duelo de Orlando y de Reinaldo), nos deja un ejemplo claro de este tipo de títere.

Imagen 15: Representación de la Ópera dei pupi.

Fuente: http://espanolupmprimavera2011.blogspot.com/2011/05/la-opera-dei-pupi.html

2.3.7.- Títere de Wayang

Este tipo de títere también recibe el nombre de títere tailandés.

Según nos hace saber García (2004):

> Generalmente tienen sólo tres varillas, una que les sostiene la cabeza atravesando todo el cuerpo e independizándolo, lo que le permite una movilidad asombrosa, combinándola con la movilidad de los brazos recogida por las varillas que conducen cada una de sus manos. (párr. 2).

El movimiento que provoca este mecanismo es calificado de elegante y sutil.

Imagen 16: Títeres Wayang-golek.

Fuente: http://tehfira.blogspot.com/2010/01/seni-rupa-khas-jawa-barat.html

Artiles (1998, p. 74) recoge dos variantes dentro de este tipo, "el Wayang-golek, representado con títeres corpóreos o de varillas, y el Wayang-kulit, hecho con figuras planas de cuero". De hecho, la primera variante, el Wayang-golek es reconocido como el antecedente lejano de los actuales títeres de varilla.

Una peculiaridad que nos parece digna de mención sobre el wayang-kulit, es que debido a sus características la representación puede verse tanto por delante de la pantalla como por detrás, así lo detalla el autor:

> Las figuras planas del wayang-kulit están recortadas en cuero y aunque destinadas a proyectarse en una pantalla, se pintan con vivos colores, los ojos y la boca bien visibles.
>
> Esto se debe a que, como vernos más adelante, la función puede verse lo mismo por delante que por detrás de la pantalla. Los personajes positivos son delgados, de ojos almendrados y labios finos, con la nariz y la frente unidas en una línea recta. Los personajes negativos, por el contrario son más gruesos y rústicos, con los ojos redondos y la frente abultada. (Artiles, 1998, p. 74).

Imagen 17: Representación con títeres wayang-kulit.

Fuente: http://thegreatindianperformance.wordpress.com/tag/wayang-kulit/

Las características físicas que diferencian a los títeres en función de sus valores nos hacen permanecer alerta para estar atentos y observar hasta que punto siguen asociadas estas dos cualidades en la actualidad. Aunque este punto lo ampliaremos en el apartado relativo al análisis que es al que pertenece.

2.3.8.- Títere de sombra

Estos títeres también se conocen bajo el nombre de sombras chinescas.

Valiéndonos de la clasificación que crea Artiles (1998, p.122), podemos definir este títere como:

> Una figura plana y articulada que puede ser opaca, pero también translúcida y coloreada, que casi siempre se muestra de perfil y de cuyas articulaciones salen unas varillas finas.

> El operador, sosteniendo las varillas, se coloca detrás de una pantalla blanca y adhiere la figura a esta superficie plana. Una fuente de luz colocada detrás proyecta la silueta sobre la pantalla y el espectador la ve desde el otro lado.

Si la figura está bien articulada tendrá una gran expresividad, y sus dimensiones y nitidez dependerán de la proximidad a la pantalla.

Un ejemplo de esta técnica nos la ofrece la compañía Teatro Gioco Vita con la obra Der Feuwevogel.

Imagen 18: Representación del títere de sombras.

Fuente: Foto de Massimo Bersani.

http://www.figurentheaterfestival.de/2005/htm_files/presse/bilder.htm

Este mismo autor la sitúa como la forma más antigua de este tipo de teatro y ubica su origen en la India, a pesar de que su nombre, “sombras chinescas”, nos inclinaría a pensar en un origen chino.

Es en estos países orientales: India, China, Indonesia…, en dónde esta técnica forma parte indispensable de su cultura. En Europa fue en los siglos XVIII y XIX cuando se popularizó.

Artiles (1998) realiza una división dentro de las sombras chinas, así emplaza al norte las pequinesas y por el sur a las cantonesas:

> Las sombras pequinesas, de algo más de un pie de alto, son cortadas en un cuero muy fino que se cala primorosamente y se pinta con colores brillantes y traslúcidos. […]. A la parte superior del tronco se articulan los brazos, y a la inferior, […], una pieza que corresponde a los muslos, a la cual se unen las dos piernas. La cabeza, por su parte, está separada del cuerpo y se une al tronco mediante una especie de collar plano, hecho de cuero algo más grueso, al que se adhiere una varilla. […] el teatro de sombras pequinés tiene también como rasgo típico el empleo de hermosos decorados en la parte superior o en los bordes de la pantalla.
> Las sombras cantonesas son un poco mayores que las pequinesas y cortadas en un cuero algo más grueso. Se manipulan […] con una varilla perpendicular a la parte superior y posterior de la figura para sujetarle contra la pantalla. (p. 82).

Esta técnica es de las que más unidas están a la sensibilidad del espectador.

2.3.9.- Marioneta danzante en el agua

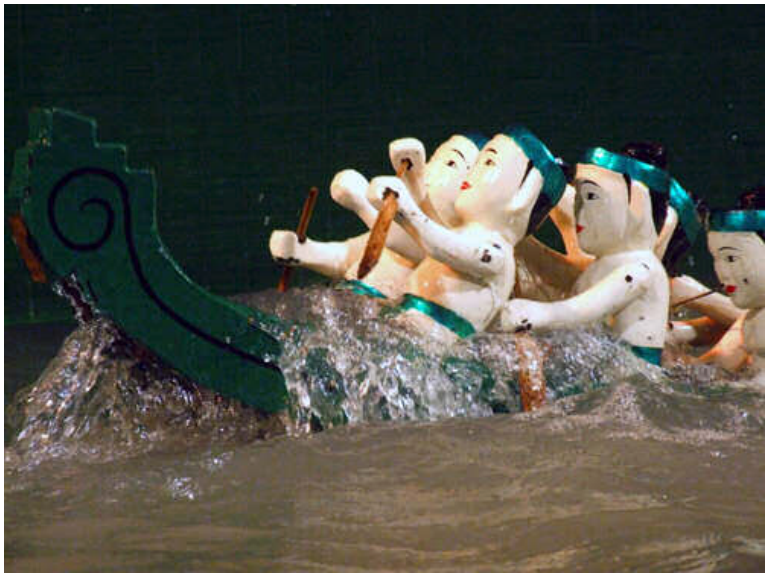
Su nombre real es Mua Roi Muoc.

Es un tipo de títere originario de Vietnam, que podemos situar dentro de los muñecos de varillas ya que se mueven mediante cuerdas, varillas… situadas en ocasiones debajo del agua. Esta última característica es la que les hace únicos.

Artiles (1998) utiliza estas palabras para describirlos:

> En la orilla de un estanque o de una laguna se levanta una construcción de ladrillos, de tablas o bambú, con un techo del cual desciende una pantalla o toldo hasta la superficie del agua. Los habitantes de la aldea se sitúan en las orillas, y los tambores, gongs e instrumentos populares suenan para anunciar el inicio de la función.
> Detrás de la pantalla o telón se colocan los manipuladores, metidos en el agua hasta la cintura. Invisible bajo la superficie del agua cenagosa del estanque, hay una especie de entarimado o rejilla de madera para brindar soporte a los títeres, los cuales se desplazan delante de la pantalla gracias al movimiento que les imprimen las cuerdas, varas o perchas que accionan los operadores. […]. Las figuras de madera tienen también mecanismos interiores que son accionados desde lejos por los manipuladores. […] sobre el agua pueden verse dragones soltando agua y fuego por sus hocicos y bocas, batallas entre guerreros a caballo, bailarinas, desfiles de soldados y muchachas cabalgando sobre peces. Y el surgimiento de una bandera, completamente seca, de la superficie del agua. (p. 91).

Imagen 19: Marioneta danzante en el agua.



Fuente: http://vietbao.vn/Van-hoa/Chum-anh-Chu-Teu-roi-ao-lang-buoc-vao-nha-hat/20726261/181/

Imagen 20: Titiriteros en representación de marioneta danzante en agua.

Fuente: http://blog.yume.vn/xem-buzz/chi-viet-nam-minh-co-mua-roi-nuoc.chongchong_quay.35A8663D.html

2.3.10.- Marioneta de viento

Sobre este tipo de títere se hace poca alusión, excepcionalmente encontramos a algún autor, como García (2005) que lo incluye en su tipología definiéndolo como: "marionetas- más bien siluetas- de varilla cuyo mecanismo es movido por el viento".

Este tipo, lo recogemos porque así aparece de la mano de este autor, aunque en nuestra opinión y siendo coherentes con la definición presentada al inicio de nuestro estudio sobre lo que consideramos un títere, no pensamos que este modelo cumpla las condiciones, ya que dudamos de que exista un mensaje que transmitir y además no necesita la presencia de un titiritero, se mueve por el viento.

Imagen 21: Marioneta de Pura Besakih.

Fuente: http://www.kwang4x4.com/via256.html

La imagen pertenece al templo Pura Besakih, el "Templo Madre" ubicado en Bali.

2.4.- Bunraku

Quizás, por sus características, podríamos incluir este tipo de títeres dentro de otros, pero nos parece que por su tradición y peculiaridades se merece un apartado único.

Así Artiles (1998, p. 86) confiesa "una técnica titiritera única en el mundo por su originalidad, perfección y belleza: el Bunraku".

El bunraku es el teatro de títeres tradicional de Japón y su origen data de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque actualmente se realizan variantes de ésta en todo el mundo.

García (2005, párr. 5) cita a Takeshi Kitano actor y director:

> El bunraku tiene como característica que son necesarias tres personas para manipular la marioneta: el que mueve los pies, y que debe tener una experiencia de quince años, el que mueve la mano izquierda de la marioneta con su mano derecha, y el manipulador principal, que debe tener al menos treinta años de práctica para acceder a esta responsabilidad. Esos tres hombres vestidos completamente de negro para no ser vistos logran un grado de delicadeza y minuciosidad en la representación muy superior a la que se obtiene con marionetas de cuerdas o varillas. El bunraku se halla también próximo a la ópera, dado que una de las personas que declaman canta en algún momento, y es acompañado por un músico.

Este mismo autor, García (2005, párr. 3), detalla y describe este tipo de títeres de la siguiente manera:

> En su forma tradicional japonesa el escenario es un corredor de escasa profundidad, provisto de una barandilla o parapeto de madera, por encima del cual asoman los títeres, que son de madera, articulados, que van ataviados a la usanza japonesa y que manejan dos o tres titiriteros a la vista del público. El relato que escenifican las marionetas es cantado o recitado por un

> narrador, al que acompaña un músico que toca el "samisen" […]. Cada uno de los tres titiriteros que manipulan un muñeco tiene una categoría y desempeña una función distinta: el Maestro, que viste traje de samurai, mueve la cabeza y el brazo derecho; un Primer Ayudante mueve el brazo izquierdo y un Segundo Ayudante los pies. Los dos ayudantes visten de negro de la cabeza a los pies, con lo cual pasan inadvertidos, frente al colorido del decorado. Las obras que representa el Bunraku tradicional son de tipo histórico y legendario.

Imagen 22: Representación de Bunraku.

Fuente: http://periodistaenjapon.blogspot.com/2011/06/bunraku-el-arte-de-las-marionetas.html.

Creemos importante señalar que, a diferencia de otras técnicas, en ésta, de los titiriteros sólo depende la manipulación de los muñecos, ya que el texto es responsabilidad del recitador del joruni y la música de los tocadores del samisén.

2.5.- Otros títeres

En este apartado vamos a situar aquellos títeres y técnicas que son menos usuales, o que han nacido como resultado de variantes de las técnicas vitales.

2.5.1.- Marotte

En este tipo de títeres el titiritero va dentro, de manera que la cabeza del muñeco se sostiene en la cabeza del actor mediante un casco, una gorra… o bien un palo soporta la cabeza del muñeco que el titiritero mueve con una mano. Otra variante es que introduzca su brazo y mano derecho dentro de la cabeza del muñeco y el brazo izquierdo hace las veces de mano del títere.

Una túnica tapa al titiritero que ve por una ventana disimulada en la ropa y puede usar una mano, o la dos –en función de la variante- como si se tratase de las manos del muñeco. Al ser sus manos puede realizar acciones complejas como coger objetos, señalar o incluso escribir.

La compañía Delit de Façade representa la obra 'Menus larcins' utilizando mayoritariamente esta técnica.

Imagen 23: Representación con títere Marotte.

Fuente: http://titirimundi.elnortedecastilla.es/category/tags/delit-de-facade

2.5.2.- Títere mimado

Este tipo de títere tiene similitudes con el Bunraku y queda definida por Artiles (1998, p. 126) de la siguiente manera: "se ha aplicado en nuestro país a cualquier muñeco de figura completa que sea movido directamente por las manos del titiritero, que en esta variante tiene que aparecer a la vista del público".

Imagen 24: Representación con títere mimado.

Fuente: http://www.bohemia.cu/2010/01/05/cultura/teatro-zenen-calero.html

2.5.3.- Marionetas de manipulación directa

A este modelo también se le denomina de manipulación a la vista.

García (2004, párr. 2) cita a de la Casa y Noarbe para definir este tipo de marionetas: "Consiste en un objeto que el manipulador va

accionando o desplazando frente al público en una acción dramática o haciendo participar al espectador".

El Teatre de l'Home Dibuixat con su galardonada obra infantil Piedra a piedra, es un claro ejemplo de marionetas de manipulación directa.

Imagen 25: Representación con marioneta de manipulación directa.

Fuente: http://www.artezblai.com/artezblai/el-teatre-de-l-home-dibuixat-regresa-a-italia-con-su-pedra-a-pedra.html

2.6.- La fusión de las técnicas

Hasta ahora hemos visto los títeres denominados puros, así como sus posibles variantes convertidas algunas en formas específicas con lugar y nombre propio en este tipo de teatro.

Pero son muchos los factores, como el avance de la tecnología, la posibilidad de realizar muñecos con materiales nuevos y la necesidad

de los titiriteros de innovar y de crear nueva técnica con las que expresar sus mensajes, los que están favoreciendo que aparezcan mezclas que, al tiempo que dificultan una clasificación pura, enriquecen desde todos los puntos posibles (a nivel expresivo, técnico…) nuestro conocido mundo de títeres.

Así lo recoge Artiles (1998, p. 127):

> Lo cierto es que, cada vez con más frecuencia en los tiempos modernos, las técnicas básicas se mezclan o fusionan a tal punto que se hace difícil encontrar […] títeres puros. El guante se mezcla con la varilla, el marotte y el títere plano se articulan y se convierten en otra cosa, y así, sucesivamente.

Después de este amplio pero necesario, a nuestro entender, recorrido por todos los tipos existentes de títeres, podemos concluir en palabras de Ruíz Modrego (1989, p.99) "cualquier objeto puede servir para dar forma al espíritu animista o de expresión, […], un guante, un calcetín, la mano".

CAPÍTULO III: EL TÍTERE Y LA EDUCACIÓN

"Se está dando una gran transformación y su objetivo es que el estudiante se autoevalúe y se automotive y los métodos artísticos o teatrales son herramientas de esta nueva forma de enseñanza. Poner la marioneta en la mano del estudiante es como pasarle el testigo de la responsabilidad de su aprendizaje".

Samuel J. Crombé

El presente capítulo está destinado a analizar la relación existente entre el títere y la educación, y lo haremos desde tres perspectivas diferentes.

En primer lugar expondremos la inclusión de los títeres en la normativa vigente de la Educación infantil en Castilla y León, puesto que somos docentes en esta etapa y en esta comunidad autónoma. Para ello revisaremos los objetivos, contenidos, criterios metodológicos y de evaluación que presentan la ley, el Real Decreto y los Decretos que desarrollan las enseñanzas mínimas de los dos ciclos.

En el siguiente apartado estudiaremos la introducción del títere en la educación formal y cómo uno de los motivos principales puede ser el cambio que, algunos autores, se plantean en dicha educación y en su finalidad. Examinaremos las funciones que tiene el docente ante la presencia del títere en el aula y los beneficios que aporta al alumnado.

Y para finalizar reflexionaremos sobre el estado de la cuestión, revisando la bibliografía existente sobre el tema y las investigaciones tanto españolas como latinoamericanas referidas al títere y a la educación.

1. Inclusión de los títeres en la normativa vigente de Educación Infantil

1.1.- Introducción

En el presente apartado vamos a hacer un análisis exhaustivo de la inclusión de los títeres en la normativa educativa vigente por la que se rige la etapa de Educación infantil.

Este análisis lo vamos a afrontar desde la perspectiva del títere como posible herramienta de trabajo y aspectos que pueden ser trabajados con los títeres.

Hemos seleccionado la normativa correspondiente a la Educación infantil ya que somos docentes de esta etapa educativa y la consideramos además el pilar fundamental de los aprendizajes sucesivos que se realizarán en las siguientes etapas educativas de primaria y secundaria.

Nuestro análisis lo hemos circunscrito a la comunidad autónoma de Castilla y León, debido a que somos docentes de dicha comunidad, concretamente impartimos docencia en la provincia de Segovia. Como sabemos las competencias en educación están transferidas a las comunidades autónomas, de ahí que los decretos sean diferentes en cada una. Nosotros hemos seleccionado los que desarrollan, en Castilla y León, la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación y el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre.

Las leyes, reales decretos y decretos que actualmente se encuentran en vigor en la etapa de Educación infantil y en las que vamos a basar nuestro análisis y posterior reflexión son las siguientes:

1. LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo de Educación.
2. REAL DECRETO 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del segundo ciclo de Educación infantil.
3. DECRETO 122/2007, de 27 de diciembre, por el que se establece el currículo del segundo ciclo de la Educación infantil en la Comunidad de Castilla y León.
4. DECRETO 12/2008, de 14 de febrero, por el que se determinan los contenidos educativos del primer ciclo de la Educación infantil en la Comunidad de Castilla y León y se establecen los requisitos que deben reunir los centros que impartan dicho ciclo.

Actualmente se está aplicando en los centros educativos en las etapas de Educación Primaria y Educación Secundaria la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa, pero a esta ley no vamos a referirnos ya que no cambia lo dispuesto para la Educación infantil.

Hay investigaciones previas que abordan este tema. El autor Oltra Albiach en su tesis "Els titelles i l'educació: propostes per a la incorporació dels titelles valencians als itineraris d'educació literaria i intercultural"[1] de 2011, hace un recorrido por la inclusión de los títeres en el currículum de Educación infantil y Educación primaria desde 1970. Las leyes que analiza este autor son: la Ley General de 1970, la Ley de ordenación general del sistema educativo de 1990, la Ley orgánica de calidad de educación de 2002 y la Ley orgánica de educación de 2006.

[1]"Los títeres y la educación: propuestas para la incorporación de los títeres valencianos a los itinerarios de educación literaria e intercultural". Traducción propia.

Este estudio centra la mayor parte de sus reflexiones en el currículum valenciano, ya que como sabemos las comunidades autónomas tienen autonomía para desarrollar sus enseñanzas mínimas a partir de la ley, de ahí que, en este sentido no podamos hacer muchas referencias a dicho trabajo ya que nuestro análisis está centrado en nuestra comunidad autónoma, Castilla y León y en los decretos que desarrollan la ley.

En un punto en el que coinciden ambas investigaciones es en la escasa presencia que tienen los títeres en las leyes y en los currículos que rigen nuestra docencia, así, Oltra afirma:

> Pel que es refereix a la presència dels titelles en els currículums escolars, hauríem d'avançar que és mínima, i en molts casos hem de considerar-la inclosa en les referències al teatre o la dramatització en general, de manera que sovint el treball amb titelles a l'aula es veu afectat per un doble problema: la presència marginal del teatre en l'educació infantil i primària, i la pobra situació dels titelles en el context del teatre i la dramatització a l'aula.[2]

Pero no adelantemos aspectos en la investigación, vamos paso a paso y comencemos con el análisis de los reales decretos y decretos que desarrollan la LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo de Educación, en adelante LOE.

1.2.-Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre

[2] En lo que se refiere a la presencia de los títeres en los currículos escolares, habríamos de avanzar que es mínima, y en muchos casos debemos considerarla incluida en las referencias en el teatro o la dramatización en general, de manera que a menudo el trabajo con títeres en el aula se ve afectado por un doble problema: la presencia marginal del teatro en la educación infantil y primaria, y la pobre situación de los títeres en el contexto del teatro y la dramatización en el aula. Traducción propia.

Este real decreto tiene por finalidad establecer las enseñanzas mínimas que debe tener el segundo ciclo de la Educación infantil y fijar estas enseñanzas le corresponde al Gobierno.

En el preámbulo del real decreto se nos habla del currículo y cuál es su finalidad: "El currículo se orienta a lograr un desarrollo integral y armónico de la persona en los distintos planos: físico, motórico, emocional, afectivo, social y cognitivo, y a procurar los aprendizajes que contribuyen y hacen posible dicho desarrollo."

Calderón (2013) realiza un estudio en el que analiza cómo mediante actividades con títeres se logra desarrollar estas áreas:

> **Área cognitiva: […]** A partir de actividades con Títeres, se logra captar la atención y mejorar la percepción en las niñas y niños; es decir se interviene directamente en la memoria de estos, permitiéndoles adquirir aprendizajes significativos y fortalecer su desarrollo cognitivo.
> **Área afectiva: […]** Los Títeres inciden en la interacción que las niñas y niños mantienen con su entorno, porque permiten la transmisión de mensajes positivos y la enseñanza de principios éticos, lo cual favorece sus relaciones afectivas.
> **Área de lenguaje: […]** A través de los Títeres se fortalece el desarrollo del lenguaje, ya que permiten realizar ejercicios del área de lenguaje en donde los niños aprenden a pronunciar correctamente las palabras y a conocer el significado de las mismas, con el fin de ser entendidos ante los demás.
> **Área psicomotriz: […]** El uso de Títeres como medio didáctico permite practicar técnicas y juegos de expresión corporal, en donde se generan movimientos que ayudan al desarrollo psicomotor de las niñas y niños. (p. 14-17)

En el artículo 2 encontramos los fines de la Educación infantil:

> 1. La finalidad de la Educación infantil es la de contribuir al desarrollo físico, afectivo, social e intelectual de los niños y las niñas.
> 2. En ambos ciclos se atenderá progresivamente al desarrollo afectivo, al movimiento y los hábitos de control corporal, a las manifestaciones de la comunicación y del lenguaje, a las pautas elementales de convivencia y relación social, así como al descubrimiento de las características físicas y sociales del medio. Además se facilitará que niñas y niños elaboren una imagen de sí mismos positiva y equilibrada y adquieran autonomía personal.

Y en el artículo 3 están enunciados los objetivos:

> La Educación infantil contribuirá a desarrollar en las niñas y niños las capacidades que les permitan:
> a) Conocer su propio cuerpo y el de los otros, sus posibilidades de acción y aprender a respetar las diferencias.
> b) Observar y explorar su entorno familiar, natural y social.
> c) Adquirir progresivamente autonomía en sus actividades habituales.
> d) Desarrollar sus capacidades afectivas.
> e) Relacionarse con los demás y adquirir progresivamente pautas elementales de convivencia y relación social, así como ejercitarse en la resolución pacífica de conflictos.
> f) Desarrollar habilidades comunicativas en diferentes lenguajes y formas de expresión.
> g) Iniciarse en las habilidades lógico-matemáticas, en la lecto-escritura y en el movimiento, el gesto y el ritmo.

La utilización del títere en el aula contribuirá a la consecución de estos objetivos y de igual manera, muchos de estos objetivos pueden ser trabajados a través del títere. De estos objetivos, el que está más directamente relacionado con el títere es el f, ya que hace referencia a la comunicación y a diferentes formas de expresión.

Las áreas son definidas en el artículo 4 cómo: "Ámbitos propios de la experiencia y del desarrollo infantil y se abordarán por medio de actividades globalizadas que tengan interés y significado para los niños." Del mismo modo afirma que: "Los métodos de trabajo en ambos ciclos se basarán en las experiencias, las actividades y el juego y se aplicarán en un ambiente de afecto y confianza, para potenciar su autoestima e integración social."

En el artículo 6 aparecen nombradas las áreas del segundo ciclo de Educación infantil. Son tres: conocimiento de sí mismo y autonomía personal, conocimiento del entorno y lenguajes: comunicación y representación.

En el Anexo del real decreto encontramos los aspectos más importantes de cada una de las áreas de conocimiento y experiencia, sus objetivos, contenidos y criterios de evaluación. De manera que vamos a comenzar con el análisis de la primera área, recogiendo los aspectos que podemos relacionar con nuestra investigación.

1.2.1.- Conocimiento de sí mismo y autonomía personal

Esta área hace referencia a:

> La construcción gradual de la propia identidad y de su madurez emocional, al establecimiento de relaciones afectivas con los demás y a la autonomía personal como procesos inseparables y necesariamente complementarios. […]
>
> En este proceso de construcción personal resultan relevantes las interacciones de niños y niñas con el medio, el creciente control motor, el desarrollo de la conciencia emocional, la constatación de sus posibilidades y limitaciones, el proceso de diferenciación de los otros y la independencia cada vez mayor con respecto a las personas adultas. […]
>
> Las experiencias de los niños y niñas con el entorno deben ayudarles a conocer global y parcialmente su cuerpo, sus posibilidades perceptivas y motrices, que

> puedan identificar las sensaciones que experimentan, disfrutar con ellas y servirse de las posibilidades expresivas del cuerpo para manifestarlas. […]
>
> Se atenderá, asimismo, al desarrollo de la afectividad como dimensión esencial de la personalidad infantil, potenciando el reconocimiento, la expresión y el control progresivo de emociones y sentimientos.
> Para contribuir al conocimiento de sí mismo y a la autonomía personal, conviene promover el juego como actividad privilegiada que integra la acción con las emociones y el pensamiento, y favorece el desarrollo social.

En cuanto a los objetivos de dicha área, para nuestra investigación nos quedamos con tres: el segundo, el tercero y el quinto:

> 2. Conocer y representar su cuerpo, sus elementos y algunas de sus funciones, descubriendo las posibilidades de acción y de expresión, y coordinando y controlando cada vez con mayor precisión gestos y movimientos.
>
> 3. Identificar los propios sentimientos, emociones, necesidades o preferencias, y ser capaces de denominarlos, expresarlos y comunicarlos a los demás, identificando y respetando, también, los de los otros.
>
> 5. Adecuar su comportamiento a las necesidades y requerimientos de los otros, desarrollando actitudes y hábitos de respeto, ayuda y colaboración, evitando comportamientos de sumisión o dominio.

Dentro de esta área contamos con cuatro bloques de contenido, pero sólo son dos los que podemos relacionar más directamente con el trabajo con títeres: el bloque 1 y el bloque 2.

El bloque 1 hace referencia al cuerpo y la propia imagen y dentro de él destacamos: "Identificación y expresión de sentimientos, emociones, vivencias, preferencias e intereses propios y de los demás. Control

progresivo de los propios sentimientos y emociones. Aceptación y valoración ajustada y positiva de sí mismo, de las posibilidades y limitaciones propias."

El bloque 2 está destinado al conocimiento del juego y movimiento y dentro de este bloque y que puedan vincularse con el títere especificamos los siguientes:

> Confianza en las propias posibilidades de acción, participación y esfuerzo personal en los juegos y en el ejercicio físico. Gusto por el juego.
> Control postural: Exploración y valoración de las posibilidades y limitaciones perceptivas, motrices y expresivas propias y de los demás.
> Adaptación del tono y la postura a las características del objeto, del otro, de la acción y de la situación.

1.2.2.-Conocimiento del entorno

Ésta es la segunda área de Educación infantil y aunque todas las áreas están interrelacionadas y la etapa tiene un carácter globalizador, esta área es la que menos relación tiene con el mundo del títere. De esta manera, cuando en el anexo del real decreto se enumeran los aspectos que trabaja esta área, sólo hay un párrafo que podemos destacar: "Para conocer y comprender cómo funciona la realidad, el niño indaga sobre el comportamiento y las propiedades de objetos y materias presentes en su entorno." Pese a que se refiere a los objetos de manera genérica, el títere puede ser un elemento a introducir dentro de la definición general de objetos.

En cuanto a los objetivos, contenidos y criterios de evaluación de esta área, no hay ninguna referencia explícita a los títeres, pero sí que podemos recoger la mención que se realiza en el bloque 3 destinado a la cultura y vida en sociedad al: "Reconocimiento de algunas señas de identidad cultural del entorno e interés por participar en actividades sociales y culturales".

1.2.3.- Lenguajes: Comunicación y representación

De las tres áreas de experiencia y conocimiento de la Educación infantil, es ésta la que más relación tiene con el títere, aunque no se hace ninguna mención explícita al títere sí que encontramos múltiples alusiones a las diferentes formas de comunicación y representación, a la dramatización, al juego simbólico, etc.

En la definición de las pretensiones del área distinguimos las siguientes:

> Mejorar las relaciones entre el niño y el medio. Las distintas formas de comunicación y representación sirven de nexo entre el mundo exterior e interior al ser instrumentos que hacen posible la representación de la realidad, la expresión de pensamientos, sentimientos y vivencias y las interacciones con los demás. […]
>
> Las diferentes formas de comunicación y representación que se integran en esta área son: El lenguaje verbal, el lenguaje artístico, el lenguaje corporal, el lenguaje audiovisual y de las tecnologías de la información y la comunicación. […]
>
> Por otro lado, el lenguaje oral es especialmente relevante en esta etapa, es el instrumento por excelencia de aprendizaje, de regulación de la conducta y de manifestación de vivencias, sentimientos, ideas, emociones, etc. […]
>
> El lenguaje artístico hace referencia tanto al plástico como al musical. El lenguaje plástico tiene un sentido educativo que incluye la manipulación de materiales, texturas, objetos e instrumentos, y el acercamiento a las producciones plásticas con espontaneidad expresiva, para estimular la adquisición de nuevas habilidades y destrezas y despertar la sensibilidad estética y la creatividad. […]

> El lenguaje corporal tiene que ver con la utilización del cuerpo, sus gestos, actitudes y movimientos con una intención comunicativa y representativa. Especialmente interesante resulta la consideración del juego simbólico y de la expresión dramática como modo de manifestar su afectividad […]
>
> Estos lenguajes contribuyen, de manera complementaria, al desarrollo integral de niños y niñas y se desarrollan de manera integrada con los contenidos de las dos primeras áreas. A través de los lenguajes desarrollan su imaginación y creatividad, aprenden, construyen su identidad personal, muestran sus emociones, su conocimiento del mundo, su percepción de la realidad. […]

En cuanto a las capacidades que se pretenden desarrollar a través de la intervención educativa en esta área, subrayamos dos objetivos:

> 2. Expresar emociones, sentimientos, deseos e ideas mediante la lengua oral y a través de otros lenguajes, eligiendo el que mejor se ajuste a la intención y a la situación.
>
> 4. Comprender, reproducir y recrear algunos textos literarios mostrando actitudes de valoración, disfrute e interés hacia ellos.

Los contenidos de esta área también se disponen en bloques de contenido, de entre los que podemos destacar el bloque 1, 3 y 4.

Dentro del bloque 1, que está destinado al trabajo del lenguaje verbal, resaltamos los siguientes contenidos por su relación con nuestro tema de investigación:

> Utilización y valoración progresiva de la lengua oral para evocar y relatar hechos, para explorar conocimientos para expresar y comunicar ideas y sentimientos y como ayuda para regular la propia conducta y la de los demás.

> Escucha y comprensión de cuentos, relatos, leyendas, poesías, rimas o adivinanzas, tanto tradicionales como contemporáneas, como fuente de placer y de aprendizaje.
> Dramatización de textos literarios y disfrute e interés por expresarse con ayuda de recursos extralingüísticos.

En el bloque 3, que lleva por nombre lenguaje artístico, enfatizamos estos dos contenidos: "Interpretación y valoración, progresivamente ajustada, de diferentes tipos de obras plásticas presentes en el entorno" y "Exploración de las posibilidades sonoras de la voz, del propio cuerpo, de objetos cotidianos y de instrumentos musicales."

Y finalizamos con el bloque 4, enfocado al lenguaje corporal, y en el que rescatamos para nuestro trabajo los siguientes contenidos:

> Descubrimiento y experimentación de gestos y movimientos como recursos corporales para la expresión y la comunicación.
> Utilización, con intención comunicativa y expresiva, de las posibilidades motrices del propio cuerpo con relación al espacio y al tiempo.
> Representación espontánea de personajes, hechos y situaciones en juegos simbólicos, individuales y compartidos.
> Participación en actividades de dramatización, danzas, juego simbólico y otros juegos de expresión corporal.

1.2.4.- Análisis de la potencialidad educativa de los títeres en el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre

Una vez analizado este real decreto podemos determinar las siguientes conclusiones.

La Educación infantil pretende el desarrollo integral del alumnado, y este desarrollo integral puede venir precedido por la utilización del títere en el aula. Las actividades con títeres nos ayudarán en el progreso de las áreas que comprende el desarrollo de la persona: físico, motor, emocional, afectivo, social y cognitivo.

En cuanto a las áreas de experiencia y desarrollo, Oltra (2011, p. 611) hace referencia a la necesidad de trabajarlas de forma globalizada y cómo el títere está a su disposición: "comprobamos como las actividades con títeres son una ocasión única de trabajar de manera globalizada e interdisciplinaria las diversas áreas del currículum."

En el área de conocimiento de sí mismo y autonomía personal hacemos hincapié en el establecimiento de relaciones afectivas, posibilidades expresivas, expresión de emociones y sentimientos, control del cuerpo y adaptación del mismo –de su tono y postura- a las características del objeto. Las actividades que podemos plantear con los títeres contribuirán a la consecución de estos contenidos.

La utilización del títere por el niño y la niña permite que éste exprese sentimientos que de otra manera le resultaría más difícil. Amado y Szulkin (2008) realizan esta afirmación refiriéndose a la observación de obras de teatro realizadas por los niños y niñas en el colegio: "A partir de esas obras, los docentes sostienen que descubrieron a otros niños en sus aulas; niños con deseos y alegrías, con conocimientos y modos de narrar y de representar historias que ni siquiera sospechaban." (p. 58)

Además el niño y la niña aprenden a colocar su cuerpo y a utilizar todas sus posibilidades motrices en favor del manejo del muñeco o del objeto.

En cuanto al área de conocimiento del entorno, nos quedamos con el interés por participar en actividades sociales y culturales, bien sea en actividades realizadas en el aula o el colegio, como obras de títeres, o asistiendo a espectáculos fuera del aula.

Finalizando con el área de comunicación y representación afirmamos que la utilización de los diferentes lenguajes que nos propone, enriquecerá las posibilidades de expresión y contribuirá al desarrollo de la competencia comunicativa del alumnado. La oportunidad de recrear textos literarios en las pequeñas obras que realicemos en el aula, la dramatización, el juego simbólico y la experimentación con las posibilidades sonoras de la voz, son otras de las manifestaciones que nos permitirán unir el mundo del títere con el currículo.

1.3.-Decreto 12/2008, de 14 de febrero

Este decreto tiene por finalidad determinar los contenidos educativos del primer ciclo de la Educación infantil en la comunidad de Castilla y León y establece los requisitos que deben reunir los centros que impartan dicho ciclo.

La Educación infantil atiende a los niños y niñas desde el nacimiento hasta los seis años, y está ordenada en dos ciclos. El primero, que es al que hace referencia este decreto, comprende desde los cero a los tres años, y el segundo ciclo de los tres a los seis años.

La LOE estableció que las Administraciones educativas tenían la competencia para determinar sus contenidos educativos, y ésta es la misión del decreto que estamos analizando.

En el preámbulo de dicho decreto encontramos nuevamente una referencia a la búsqueda del desarrollo integral: "Los contenidos educativos del primer ciclo de la Educación infantil se orientan a lograr un desarrollo integral y armónico de los niños y niñas, y a procurar los aprendizajes que contribuyan y hagan posible dicho desarrollo." Así mismo también indica que aprendizaje y desarrollo están unidos a la interacción del discente con el medio: "En la etapa de Educación infantil, más que en cualquier otra, desarrollo y aprendizaje son procesos dinámicos que tienen lugar como consecuencia de la interacción con el entorno."

En el artículo 3 y 4 se recogen las finalidades y los objetivos respectivamente, no vamos a extendernos en este punto ya que no difieren demasiado de los fines y objetivos analizados con anterioridad en el real decreto. Destacamos nuevamente el objetivo f) que se refiere al desarrollo de habilidades comunicativas en diferentes lenguajes y formas de expresión, como el objetivo más relacionado con nuestro campo de estudio.

En el artículo 5 se abordan los contenidos educativos y principios pedagógicos, nos enumera las tres áreas y las define como: "ámbitos de actuación, como espacios de aprendizajes de actitudes, procedimientos y conceptos, que contribuirán al desarrollo de niños y niñas."

Estas áreas, como nos informaba la LOE, deben ser concebidas globalmente y con interdependencia, y afrontaremos los contenidos incluidos en ellas, mediante actividades globalizadas con sentido, interés y significado para el alumnado.

En cuanto a la metodología, recogida también en este artículo, se especifica que:

> Los métodos de trabajo se basarán en las experiencias, las actividades y el juego y se aplicarán en un ambiente de afecto y confianza, garantizando el pleno respeto al ritmo de desarrollo de cada niño, para potenciar su autoestima e integración social.

Castillo Pinta atestigua, en un estudio reciente, como las actividades con títeres se adaptan plenamente a esta metodología:

> Los títeres pueden ser utilizados por los profesores para desarrollar los objetivos curriculares en el área de comunicación integral, personal y social, para el desarrollo sensorio motriz, para el desarrollo psicosocial y psicoafectivo, es un excelente medio para facilitar el desarrollo del lenguaje y para modelar conductas adecuadas frente a diversas situaciones; así el niño observa la obra, la disfruta, participa, se comunica y a la vez que interioriza valores, normas de convivencia social, desarrolla su lenguaje, su creatividad y mejora su autoestima. (2013, p. 22)

El artículo quinto de este decreto finaliza con la necesidad de potenciar la educación en valores, en este sentido podemos hacer referencia a los estudios de Oltra (2013) o Marqués (2013) que manifiestan la capacidad que tienen los títeres para potenciar valores que desde el punto de vista educativo y social consideramos beneficiosos. Oltra destaca valores como la solidaridad, la convivencia, el respeto y Marqués atribuye a este objeto unas cualidades que se extienden a todas las culturas y sociedades.

En el anexo están desarrollados los contenidos educativos de este primer ciclo de Educación infantil ubicados en las áreas

correspondientes. Vamos a realizar un breve análisis destacando los contenidos que se relacionan con la interacción con el títere.

1.3.1.- Conocimiento de sí mismo y autonomía personal

Dentro del bloque de contenido, el cuerpo y la propia imagen, hacemos referencia a tres contenidos:

5. Exploración del propio cuerpo e identificación de sus características.
6. Utilización de los sentidos en la exploración de los objetos y progresiva identificación de las sensaciones y percepciones que obtiene.
7. Inicio en la identificación y expresión de sentimientos, emociones, vivencias, preferencias e intereses.

Del segundo bloque de contenido, Juego y movimiento, hemos recuperado los siguientes contenidos:

8. Exploración y valoración de las posibilidades y limitaciones motrices del propio cuerpo.
9. Progresiva coordinación y control corporal en las actividades que implican movimiento global.
10. Iniciación a la coordinación y control de las habilidades manipulativas de carácter fino y a la adecuación del tono muscular y la postura a las características del objeto, de la acción y de la situación.
11. Orientación en el espacio cotidiano y en el tiempo mediante rutinas.
12. Disfrute con los juegos sensomotrices.

1.3.2.- Conocimiento del entorno

De esta área sólo vamos a referirnos al primer bloque de contenido, denominado Medio físico: elementos y relaciones. En él encontramos dos objetivos que podemos relacionar con nuestra investigación:

- Exploración de objetos y materiales a través de los sentidos y acciones.
- Gusto por las actividades al aire libre.

1.3.3.- Lenguajes: comunicación y representación

Al igual que sucedía en el análisis del anterior real decreto, es en esta área en la que encontramos más vinculación con el mundo del títere, a pesar de que no se hace ninguna alusión explícita al mismo.

Del primer bloque de contenido, dedicado al Lenguaje verbal, seleccionamos los siguientes contenidos:

13. Comprensión gradual de palabras, frases y mensajes, emitidos en situaciones habituales de comunicación.
14. Captación de señales extralingüísticas que acompañan al lenguaje oral: entonación, gesticulación, expresión facial, etc.
15. Curiosidad por entender los mensajes de los otros y deseo de comunicarse con ellos.
16. Interés e iniciativa por expresarse.
17. Iniciación en las normas básicas que rigen el intercambio lingüístico como escuchar, guardar silencio o guardar turno.
18. Memorización y reproducción de canciones, poesías y retahílas sencillas.

En lo referente al segundo bloque de contenido, la Expresión corporal, hemos escogido los siguientes contenidos:

19. Experimentación con los recursos básicos del cuerpo (movimiento, gesto, voz…) para expresar emociones y sentimientos.
20. Ajuste gradual del propio movimiento al espacio.
21. Disfrute y atención en sencillas representaciones dramáticas.

Es en este bloque en el que se hace referencia directa a la representación dramática, en este caso, sólo al visionado, no a la participación directa.

El último bloque al que vamos a hacer alusión es al de Expresión plástica, ya que, aunque tienen poca edad, podemos iniciarnos en la realización de alguna marioneta sencilla:

22. Utilización de técnicas plásticas sencillas y manipulación de instrumentos y soportes diversos.

23. Disfrute con las propias elaboraciones plásticas y respeto hacia las de los demás.

1.3.4.- Análisis de la potencialidad educativa de los títeres en el Decreto 12/2008, de 14 de febrero

Una vez analizado el decreto que hace referencia al primer ciclo de la Educación infantil, podemos afirmar que el aspecto más relevante vuelve a ser el conseguir un desarrollo armónico e integral del alumnado. El docente debe procurar los aprendizajes que contribuyan y hagan posible dicho desarrollo, y las actividades con títeres, como ya hemos documentado, promueven el desarrollo integral de nuestros discentes.

En cuanto a su inclusión en las áreas, en el Conocimiento de sí mismo y autonomía personal la vinculación la encontramos en contenidos referidos al cuerpo, sus posibilidades y limitaciones, así como la coordinación del mismo y la identificación de sentimientos. En el área referida al conocimiento del entorno, los contenidos con mayor relación son la exploración de objetos y el gusto por las actividades al aire libre, haciendo referencia aquí a las actividades que podemos realizar fuera del aula, incluyendo alguna visita o excursión. Por último el área relativa a los Lenguajes, distinguimos la importancia del lenguaje verbal resaltando la entonación, el interés y la iniciativa por expresarse, la experimentación de los recursos básicos del cuerpo, la expresión plástica, y por supuesto la dramatización.

Oltra (2013), reflexiona sobre la relación de los contenidos del primer ciclo de Educación infantil con la inclusión de los títeres en el aula:

> Així, en el primer cicle d'educació infantil trobem grans possibilitats d'integrar aspectes de l'àrea del Coneixement de sí mateix i l'autonomia personal (referits al moviment, al joc simbòlic, als jocs amb material, a la interacció amb els altres, etc.) amb elements de l'àrea del Coneixement del medi físic, natural social i cultural (com ara els que fan referència al descobriment dels objectes en l'espai, a la participació en festes i activitats culturals, a la no dirsciminació, etc.). Finalment, l'àrea dels Llenguatges

> aporta continguts susceptibles de ser tractats conjuntament amb els anteriors en el treball amb titelles a l'aula: desenvolupament del vocabulari, la participació, la interactuació amb el grup, l'escolta de narracions, el recitat de textos literaris senzills, l'ús del llenguatge lligat a altres formes de representació (cançons o dramatització, etc.), el descobriment del llenguatge plàstic, el descobriment de les possibilitats de la veu, del cos, d'objectes i d'instruments musicals, la representació de personatges i situacions, el descobriment de l'espai, etc[3]. (p. 611-612).

Como podemos observar hay algunas diferencias en determinados contenidos debido a que, como ya hemos comentado, el desarrollo de la LOE por comunidades autónomas ha sido distinto. En este caso concreto advertimos las diferencias entre el decreto valenciano y el decreto castellano leonés.

1.4.- Decreto 122/2007, de 27 de diciembre

Este decreto tiene por objeto establecer el currículo del segundo ciclo de la Educación infantil en la comunidad de Castilla y León, es decir, para las edades comprendidas entre los 3 y los 6 años.

---

[3] Así, en el primer ciclo de Educación infantil encontramos grandes posibilidades de integrar aspectos del área de Conocimiento de sí mismo y la autonomía personal (referidos al movimiento, al juego simbólico, a los juegos con material, a la interacción con los otros, etc.) con elementos del área del Conocimiento del medio físico, natural social y cultural (como los que hacen referencia al descubrimiento de los objetos en el espacio, a la participación en fiestas y actividades culturales, a la no discriminación, etc.). Finalmente, el área de los Lenguajes aporta contenidos susceptibles de ser tratados conjuntamente con los anteriores en el trabajo con títeres en el aula: desarrollo del vocabulario, la participación, la interacción con el grupo, la escucha de narraciones, el recitado de textos literarios sencillos, el uso del lenguaje atado a otras formas de representación (canciones o dramatización, etc.), el descubrimiento del lenguaje plástico, el descubrimiento de las posibilidades de la voz, del cuerpo, de objetos y de instrumentos musicales, la representación de personajes y situaciones, el descubrimiento del espacio, etc…
Traducción propia.

En el preámbulo del mismo se vuelve a hacer referencia a la necesidad de lograr un desarrollo integral y armónico de la persona en todos los aspectos, a cómo los aprendizajes se presentarán en tres áreas y al carácter globalizador que tiene el ciclo. Como sobre estos aspectos ya hemos formulado nuestras reflexiones nos detenemos en el artículo séptimo que está reservado a la atención a la diversidad:

> La labor educativa contemplará como principio la diversidad del alumnado adaptando la práctica educativa a las características personales, necesidades, intereses y estilo cognitivo de los niños y niñas, dada la importancia que en estas edades adquieren el ritmo y el proceso de maduración.

En este artículo además se hace referencia a los alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales:

> La Consejería de Educación, en aras a que todo el alumnado alcance el máximo desarrollo personal, intelectual, social y emocional, así como los objetivos establecidos para este ciclo, arbitrará las medidas necesarias para aquellos alumnos que precisen una atención educativa diferente a la ordinaria, por presentar necesidades educativas especiales, por dificultades específicas de aprendizaje, por sus altas capacidades intelectuales, o por condiciones personales.

Hay muchos estudios referidos a este tema, el títere y la atención a la diversidad, la educación especial y la terapia, en esta ocasión nos vamos a detener en el artículo escrito por Oltra (2013a) en el que examina cómo alumnado con dificultades presenta mejorías en su comunicación, autoestima, etc. cuando se utiliza el títere:

> El tratamiento de todo tipo de diversidad con títeres –dentro y fuera del aula- presenta múltiples posibilidades y es útil en realidades tan distantes entre sí como el autismo, varios tipos de retraso mental, TDA (con o sin hiperactividad), síndrome de Down, trastornos de conducta, etc. Las experiencias de los especialistas coinciden en afirmar que el títere, por sus

> peculiaridades, es una herramienta realmente efectiva que ayuda a los individuos –también en situaciones de enfermedad o discapacidad- a expresar, a comunicarse, a superar barreras, a disfrutar, a progresar, a realizarse y, en definitiva, a ser más felices. (p. 173)

El artículo 8 del presente decreto se centra en un aspecto fundamental de nuestro trabajo, la autonomía de los centros. El currículo se presenta como abierto y flexible de manera que desde los centros tenemos la posibilidad de concretarlo en función de las características del colegio y del alumnado: "Los centros docentes desarrollarán y completarán el currículo del segundo ciclo de la Educación Infantil establecido en el presente Decreto y las normas que lo desarrollen. La concreción formará parte del proyecto educativo del centro".

Una vez que hemos elaborado el proyecto educativo debemos desarrollar los proyectos curriculares seleccionando los elementos del currículo, la metodología, la evaluación… el siguiente paso son las programaciones de ciclos, también deber del equipo docente de ciclo, y el último paso es la programación de aula en la que es el docente el que adaptará esta programación de ciclo al nivel y a las características concretas de su alumnado.

Estos niveles de concreción nos dan la oportunidad de acomodar nuestra práctica docente y de implantar las prácticas que consideremos oportunas, siempre respetando la ley vigente y en pro de conseguir el desarrollo integral de la persona y los objetivos propuestos. En este sentido la introducción de actividades con títeres nos resultarán útiles en los aspectos reseñados.

Es en el anexo de este decreto en donde se concreta el currículo del segundo ciclo de la Educación infantil. Analizaremos en primer lugar los principios metodológicos generales que describe:

> La tarea docente no supone una práctica de métodos únicos ni de metodologías concretas, y cualquier decisión que se tome en este sentido debe responder a una intencionalidad educativa clara. La programación del aula, a través de ejes organizadores de contenidos, pequeños proyectos, talleres, unidades didácticas,

> rincones u otras situaciones de aprendizaje, así como la organización de espacios, distribución de tiempos, la selección de materiales y recursos didácticos y la participación familiar, responderán a un planteamiento educativo.

El docente tiene la libertad de elegir la metodología que más se adapte a su forma de trabajo y a las características de su alumnado.

El títere, utilizado de manera didáctica, respeta y emplea los principios metodológicos referidos a la Educación infantil. Estos principios son: el aprendizaje significativo, la globalización, el juego, la socialización, la manipulación de objetos y la organización de espacios, tiempos y materiales.

Uno de los principios fundamentales es que el alumnado realice aprendizajes significativos, para ello hay que partir de sus intereses y conocimientos previos, para poder establecer relaciones entre lo que el niño y la niña ya saben y los nuevos aprendizajes. Para la interiorización de los contenidos deberemos trabajar el lenguaje como medio de comunicación, representación y regulación.

Íntimamente relacionado con el anterior está la globalización, entendida como la conexión existente entre los ámbitos de desarrollo del alumnado, su realidad es un todo y nosotros debemos presentarles los contenidos, los aprendizajes y actividades de manera interrelacionada.

El juego es otro de los recursos educativos que debemos tener en cuenta. Los niños y niñas aprenden y disfrutan gracias a él. No debe denostarse esta práctica educativa, dejándola en segundo plano para cuando terminen la "tarea", es una estrategia metodológica más y de nuestra intervención depende que tenga una intencionalidad educativa.

La socialización, siguiente principio, permite que el alumno se relacione con sus iguales, propiciando actitudes de respeto, colaboración, ayuda, etc… hay muchas teorías que sostienen que el aprendizaje es más eficaz si se realiza en grupo.

En la relación con los objetos vamos a detenernos ya que el títere es un objeto y a través de él, de su manipulación, el infante puede construir su conocimiento además de que:

> establece relaciones causa-efecto, desarrolla sus habilidades motrices, creativas y comunicativas, y exterioriza sus sentimientos y emociones. El material que ofrece el entorno, objetos, instrumentos, e incluso las cosas que aporta de su casa al aula, con la carga emotiva que para él supone, constituyen un recurso excelente en la planificación de actividades y para la consecución de los objetivos propuestos.

En cuanto a la organización de recursos, es el docente el que tiene toda la responsabilidad en su selección y ubicación, ésta ha de responder ante una serie de criterios pedagógicos. Y en la organización de espacios se tendrá en cuenta:

> la creación de espacios estéticamente agradables, que cubran las necesidades de movimiento de los niños; espacios en los que se puedan relacionar en gran grupo y en grupos pequeños y que a la vez posibiliten la actividad individual, la actuación autónoma, el intercambio de ideas, el desarrollo de estrategias de investigación y descubrimiento y en el que puedan satisfacer la curiosidad, comprobar, construir e inventar.

En esta etapa es bastante usual el organizar el espacio a través de rincones y uno de estos rincones puede ser el del títere, el teatro o el juego simbólico. Este rincón cumpliría todas las premisas anteriormente expuestas.

1.4.1.- Conocimiento de sí mismo y autonomía personal

En la introducción del área se narra cómo hace referencia a:

- a la construcción gradual de la propia identidad, al establecimiento de relaciones sociales y afectivas, a la autonomía y cuidado personal, y a la mejora en el dominio y

control de los movimientos, juegos y ejecuciones corporales, todos ellos entendidos como procesos inseparables y necesariamente complementarios.

- la estructuración de la personalidad infantil, desarrollo de la propia identidad, favorecer el desarrollo de una imagen positiva y ajustada de sí mismo y una buena autoestima.
- la identificación, expresión, reconocimiento y control de los propios sentimientos y emociones, entre ellas, la vergüenza, el orgullo y la culpa, muy relacionadas con el desarrollo del yo, con la relación con los otros y con la adaptación a las normas.

En cuanto a los objetivos destacamos los que tienen más relación con nuestro ámbito de estudio: el primero, el segundo, el séptimo y el octavo:

> 1. Conocer y representar su cuerpo, diferenciando sus elementos y algunas de sus funciones más significativas, descubrir las posibilidades de acción y de expresión y coordinar y controlar con progresiva precisión los gestos y movimientos.
>
> 2. Reconocer e identificar los propios sentimientos, emociones, necesidades, preferencias e intereses, y ser capaz de expresarlos y comunicarlos a los demás, respetando los de los otros.
>
> 7. Tener la capacidad de iniciativa y planificación en distintas situaciones de juego, comunicación y actividad. Participar en juegos colectivos respetando las reglas establecidas y valorar el juego como medio de relación social y recurso de ocio y tiempo libre.
>
> 8. Realizar actividades de movimiento que requieren coordinación, equilibrio, control y orientación y ejecutar con cierta precisión las tareas que exigen destrezas manipulativas.

En lo referente a los contenidos, éstos se estructuran en bloques de contenido, y a su vez cada bloque de contenido se divide en varios sub-bloques.

El primer bloque de contenido, el cuerpo y la propia imagen, está dividido en: el esquema corporal, los sentidos, el conocimiento de sí mismo y los sentimientos y emociones. De estos los que pueden relacionarse con nuestra investigación son:

1.1. El esquema corporal.

– Exploración del propio cuerpo y reconocimiento de las distintas partes; identificación de rasgos diferenciales.

1.3. El conocimiento de sí mismo.

– Aceptación y valoración ajustada y positiva de sí mismo y de las posibilidades y limitaciones propias.

– Tolerancia y respeto por las características, peculiaridades físicas y diferencias de los otros, con actitudes no discriminatorias.

– Identificación, manifestación y control de las diferentes necesidades básicas del cuerpo y confianza en sus capacidades para lograr su correcta satisfacción.

1.4. Sentimientos y emociones.

– Identificación y expresión equilibrada de sentimientos, emociones, vivencias preferencias e intereses propios en distintas situaciones y actividades.

– Identificación de los sentimientos y emociones de los demás y actitud de escucha y respeto hacia ellos.

El segundo bloque de contenido agrupa los contenidos referidos al movimiento y el juego y está dividido en: control corporal, coordinación motriz, orientación espacio-temporal y juego y actividad. De estos hemos seleccionado los siguientes:

2.1. Control corporal.

– Progresivo control postural estático y dinámico.

– Dominio sucesivo del tono muscular, el equilibrio y la respiración para que pueda descubrir sus posibilidades motrices.

– Disfrute del progreso alcanzado en el control corporal.

2.2. Coordinación motriz.

– Exploración de su coordinación dinámica general y segmentaria.

– Valoración de sus posibilidades y limitaciones motrices, perceptivas y expresivas y las de los demás.

– Coordinación y control de las habilidades motrices de carácter fino, adecuación del tono muscular y la postura a las características del objeto, de la acción y de la situación.

– Destrezas manipulativas y disfrute en las tareas que requieren dichas habilidades.

– Iniciativa para aprender habilidades nuevas, sin miedo al fracaso y con ganas de superación.

2.3. Orientación espacio-temporal.

– Nociones básicas de orientación espacial en relación a los objetos, a su propio cuerpo y al de los demás, descubriendo progresivamente su dominancia lateral.

2.4. Juego y actividad.

– Descubrimiento y confianza en sus posibilidades de acción, tanto en los juegos como en el ejercicio físico.

– Gusto y participación en las diferentes actividades lúdicas y en los juegos de carácter simbólico.

Del bloque tercero, dedicado a los contenidos sobre la actividad y la vida cotidiana, hemos elegido por su relevancia:

– Interés por mejorar y avanzar en sus logros y mostrar con satisfacción los aprendizajes y competencias adquiridas.

– Disposición y hábitos elementales de organización, constancia, atención, iniciativa y esfuerzo.

– Valoración del trabajo bien hecho de uno mismo y de los demás.

– Actitud positiva y respeto de las normas que regulan la vida cotidiana, con especial atención a la igualdad entre mujeres y hombres.

En cuanto al último bloque, el cuidado personal y la salud, no hay ningún contenido que podamos relacionar directamente con nuestro ámbito de estudio.

Al finalizar los contenidos encontramos los criterios de evaluación, éstos expresan el grado de consecución de los objetivos planteados, en esta área destacamos los siguientes:

2. Reconocer las funciones y posibilidades de acción que tienen las distintas partes del cuerpo.

3. Realizar las actividades con un buen tono muscular, equilibrio, coordinación y control corporal adaptándolo a las características de los objetos y a la acción.

9. Confiar en sus posibilidades para realizar las tareas encomendadas, aceptar las pequeñas frustraciones y mostrar interés y confianza por superarse.

11. Mostrar destrezas en las actividades de movimiento.

12. Participar con gusto en los distintos tipos de juegos y regular su comportamiento y emoción a la acción.

1.4.2.- Conocimiento del entorno

Esta segunda área hace referencia a muchos aspectos, aunque nosotros sólo vamos a destacar el siguiente: "Las acciones que realiza con los objetos (ordenar, contar, juntar, repartir...) para dar solución a situaciones reales o de juego simbólico ponen en marcha distintos procedimientos lógico-matemáticos que se irán perfeccionando al utilizarlos en situaciones diversificadas.", ya que narra la relación del alumnado con los objetos.

El bloque de contenido que refleja este nexo es: el medio físico: elementos, relaciones y medida, en su primer apartado, elementos y relaciones, destacamos: "Objetos y materiales presentes en el entorno: exploración e identificación de sus funciones."

Dentro del bloque tercero, la cultura y la vida en sociedad, destacamos un contenido: "Interés por los acontecimientos y fiestas que se celebran en su localidad y por participar activamente en ellos".

Y en cuanto a los criterios de evaluación, nos quedamos con: "Manipular de forma adecuada objetos del entorno y reconocer sus propiedades y funciones."

1.4.3.-Lenguajes: comunicación y representación

Esta es el área, como ya hemos comentado, que más relación tiene con el mundo del títere ya que: "integra todas las formas de lenguaje oral, escrito, artístico, corporal, audiovisual y de las tecnologías de la información y la comunicación" y el títere es una herramienta más a utilizar en el lenguaje y la comunicación.

En la introducción del área define los distintos tipos de lenguaje: artístico y corporal de la siguiente manera:

El lenguaje artístico incluye el lenguaje plástico y el musical. Es un medio de expresión que desarrolla la sensibilidad, la originalidad, la imaginación y la creatividad necesarias en todas las facetas de la vida, y que además contribuye a afianzar la confianza en sí mismo y en sus posibilidades.

El lenguaje plástico supone desarrollar habilidades específicas y facilitar mecanismos de comunicación de forma individual o en grupo, con el fin de despertar la sensibilidad estética, la espontaneidad expresiva y la creatividad mediante la exploración y manipulación de diversas técnicas, materiales e instrumentos.

El lenguaje musical posibilita el desarrollo de capacidades vinculadas con la percepción, el canto, la utilización de objetos e instrumentos sonoros, el movimiento corporal, y la creación que surge de la escucha atenta, la exploración, la manipulación y el juego con los sonidos y la música.

El lenguaje corporal tiene una intención comunicativa y representativa. A través de los movimientos del cuerpo, gestos y actitudes expresa afectividad y desarrolla su sensibilidad y desinhibición.

El siguiente punto que vamos a analizar son los objetivos. Entre las metas a alcanzar que deseamos que el niño y la niña obtengan a partir de la práctica educativa, en esta área hemos optado por las siguientes:

1. Expresar ideas, sentimientos, emociones y deseos mediante la lengua oral y otros lenguajes, eligiendo el que mejor se ajuste a la intención y a la situación.

9. Comprender, reproducir y recrear algunos textos literarios mostrando actitudes de valoración, disfrute e interés hacia ellos.

10. Acercarse al conocimiento de obras artísticas expresadas en distintos lenguajes, realizar actividades de representación y

expresión artística mediante el empleo creativo de diversas técnicas, y explicar verbalmente la obra realizada.

11. Demostrar con confianza sus posibilidades de expresión artística y corporal.

12. Descubrir e identificar las cualidades sonoras de la voz, del cuerpo, de los objetos de uso cotidiano y de algunos instrumentos musicales. Reproducir con ellos juegos sonoros, tonos, timbres, entonaciones y ritmos con soltura y desinhibición.

En lo que se refiere a los contenidos incidimos en los siguientes; dentro del bloque del lenguaje verbal: "Iniciativa e interés por participar en la comunicación oral", "Ejercitación de la escucha a los demás" y "dramatización de textos literarios y disfrute e interés por expresarse con ayuda de recursos lingüísticos y extralingüísticos".

En el bloque de contenido del lenguaje plástico enfatizamos contenidos como: "Expresión y comunicación, a través de producciones plásticas variadas, de hechos, vivencias, situaciones, emociones, sentimientos y fantasías" y "Exploración y utilización creativa de técnicas, materiales y útiles para la expresión plástica."

Por último en el bloque cuarto destinado al lenguaje corporal acentuamos contenidos como: "Descubrimiento y experimentación de gestos y movimientos como recursos corporales para la expresión y la comunicación", "Expresión de los propios sentimientos y emociones a través del cuerpo, y reconocimiento de estas expresiones en los otros compañeros", "Conocimiento y dominio corporal. Orientación, organización espacial y temporal", "Representación espontánea de personajes, hechos y situaciones en juegos simbólicos y otros juegos de expresión corporal individuales y compartidos" y "Dramatización de cuentos, historias y narraciones. Caracterización de personajes."

De entre los criterios de evaluación que recoge el anexo para esta área subrayamos los siguientes:

1. Comunicar por medio de la lengua oral sentimientos, vivencias, necesidades e intereses.

34. Evocar y representar personajes y situaciones reales e imaginarias.

35. Realizar sin inhibición representaciones dramáticas, danza, bailes y desplazamientos rítmicos y ajustar sus acciones a las de los demás en actividades de grupo.

36. Mostrar curiosidad por las manifestaciones artísticas y culturales de su entorno.

1.4.4.- Análisis de la potencialidad educativa de los títeres en el Decreto 122/2007, de 27 de diciembre

Una vez analizado el decreto que establece el currículo del segundo ciclo de la Educación infantil en nuestra comunidad, podemos concluir que a pesar de que el área que mayor vinculación tiene con nuestro trabajo es el área correspondiente a los lenguajes, son muchos los aspectos de las otras dos áreas que podemos trabajar con el títere, sin olvidar el carácter interdisciplinar que debe tener el ciclo y la etapa.

De esta manera, dentro del área de conocimiento de sí mismo, incidimos en el conocimiento, control y coordinación del cuerpo y reconocimiento y expresión de sensaciones y emociones. Especial relevancia tiene el juego simbólico, ya que a través de sus representaciones mentales el infante juega, aprende y representa un papel. Este es un paso importante para representaciones y dramatizaciones posteriores.

En el área de conocimiento del entorno nos referimos principalmente a la experimentación con objetos, y cómo partiendo de esta relación, los alumnos y alumnas van construyendo sus aprendizajes y su visión del entorno que les rodea. También nos hacemos eco de las fiestas y acontecimientos locales a los que los niños y niñas pueden asistir, como por ejemplo una obra o un festival de títeres.

La última área, pese a que no hace ninguna referencia explícita al término títere o marioneta, sí que comprende muchos contenidos susceptibles de ser trabajados con el títere. La adquisición de las

distintas formas de lenguaje: el oral, escrito, artístico, corporal, audiovisual y las tic, propiciará que:

> A través de todos estos lenguajes los niños y niñas desarrollan su imaginación y creatividad, aprenden, construyen su identidad personal, muestran sus emociones y su percepción de la realidad. Son además instrumentos de relación, regulación, comunicación e intercambio y son fundamentales para elaborar la propia identidad cultural y apreciar la de otros grupos sociales. (Anexo)

Notable es la adquisición de la expresión dramática y el juego simbólico como medios para establecer, representar y expresar las relaciones con su entorno.

Oltra concluye su análisis del segundo ciclo afirmando que: "Pel que fa al segon cicle d'educació infantil, trobem igualment grans possibilitats en el treball conjunt de totes les àrees de manera globalitzada i fent servir els titelles."[4]

Un aspecto fundamental que nos ha dejado este decreto es la autonomía de los centros y del profesorado, y cómo en nuestras manos están los niveles de concreción del currículo. Así nosotros somos los responsables de proporcionar situaciones y experiencias que estimulen los intereses del alumnado para conseguir su motivación y posterior aprendizaje. Y como hemos documentado ampliamente, el títere puede ser una herramienta muy útil tanto para obtener su motivación como para trabajar todas las áreas que hemos estado analizando.

---

[4] En cuanto al segundo ciclo de educación infantil, encontramos igualmente grandes posibilidades en el trabajo conjunto de todas las áreas de manera globalizada y usando los títeres. Traducción propia.

2.- Los títeres en la educación formal: títeres en la escuela

Después de analizar la inclusión de los títeres en la legislación vigente, vamos a reflexionar sobre los motivos que han propiciado que los títeres formen parte de la educación formal y se hayan introducido progresivamente en nuestras escuelas.
Debemos recordar que el espectáculo de títeres no fue concebido ni desde sus inicios, ni durante siglos como un espectáculo destinado a la infancia, sino que fue a partir del siglo XIX cuando se les empezó a tener en cuenta como posibles destinatarios.

Son varios los autores que han buscado, no obstante, los motivos por los cuales los títeres han permanecido alejados de nuestro sistema educativo durante tantos años. Así, Hernández Sagrado (1988, p.10) recoge:

> Las razones por las que esto ha sucedido pueden ser varias:
> En primer lugar, si estaban prohibidas para los adultos, difícilmente podían ser introducidos en la escuela. Su mismo uso pudo desprestigiarlos como elementos de cultura.
> Otra buena razón sería la masificación de las aulas que impedía todo aquello que se saliera de la enseñanza memorística y rutinaria.
> También es reciente el punto de vista pedagógico según el cual el niño tiene también cuerpo y debe expresarse con él, por ello, todo lo relacionado con la expresión corporal, danza, títeres, etc. sólo últimamente se ha introducido en las escuelas.
> Por último, cabría mencionar el propio carácter crítico y burlesco de los títeres, que pone en tela de juicio el sistema establecido.

Desde nuestro punto de vista, fue el cambio de concepto sobre los fines que debía perseguir la educación lo que hizo que la escuela se abriera a nuevas prácticas y a la integración de nuevos valores. En la actualidad se busca una educación integral del sujeto y así lo recogió

el "Informe Delors" (1997, p. 56 y ss) de la Unesco, subrayando los cuatro pilares en los que se debería sustentar la educación: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a convivir con los demás y aprender a ser.

Sobre esta cuestión reflexiona Gervilla Castillo en el prólogo que realiza para García Fernández (1988):

> ¿Existe otra manera de "hacer Escuela"? […] ¿Cómo es posible hacer al niño feliz en la Escuela? La respuesta es muy clara: Haciendo otro tipo de Escuela. […].
> La sociedad, nuestra sociedad y con mayor razón la sociedad en que van a vivir los niños que tenemos en nuestras escuelas, cambia a un ritmo acelerado exigiendo a la educación un cambio, también rápido.
> La sociedad del futuro pide, insistentemente, la presencia de los hombres creadores que den luz a los constantes problemas; no puede, por tanto, el profesorado, permanecer al margen de esta realidad.
> El diagnóstico y el cultivo de la creatividad va a ser y es el objetivo capital de toda formación: se trata, sencillamente de que cada cual se exprese, produzca, invente y mejore su entorno, movilizando todas sus energías. (p. 7).

Son muchos los maestros y especialistas en educación que han deliberado sobre la necesidad de un cambio en la educación formal, como Hernández Sagrado (1995, p. 11):

> Por lo que trabajamos en última instancia profesores y alumnos en la Escuela […] es la búsqueda de la felicidad. Y esto históricamente se ha conseguido en el marco de actividades potentes, llenas de sentido (no únicamente de significado intelectual), donde puedan prosperar no sólo los conocimientos sino ante todo los sentimientos, las relaciones con los iguales y con los adultos, la transmisión de valores, la búsqueda de alternativas.

Con estos argumentos, a modo de ejemplo, consideramos justificado que en la educación formal se ha producido un cambio, un cambio que ha abarcado tanto a los fines, ahora buscamos una educación integral del alumno, como a los medios y métodos a utilizar. Y ahora vienen nuestras preguntas: ¿posibilitan los títeres la consecución de los objetivos últimos de la educación?, ¿fomentan el desarrollo de los cuatro pilares educativos?

Así autores como Hernández Sagrado (1988, p. 10) reflexionan:

> Un títere es un hecho cultural y lúdico y de ninguna manera debemos olvidarlo, si no queremos condenarlo al rechazo, podemos reflexionar sobre otros valores del títere que hacen necesaria su presencia en la escuela:
> -Como aspecto muy general, para todas las edades, mayores y pequeños disfrutan con el títere.
> -Los títeres ofrecen un canal de comunicación basado más en la expresión de sensaciones que en la expresión formal y, por ello, se adaptan a los estadios evolutivos del niño.
> -Dan pie a la creación de todo tipo de historias que desarrollan la imaginación y facilitan los juegos del lenguaje.
> -Con los títeres aprendemos a dialogar, respetar los turnos de palabra, tener en cuenta al compañero, etc.
> -Favorecen el trabajo en equipo.
> -Con su manejo se superan vergüenzas, timideces, protagonismos e inhibiciones.
> -Los títeres gozan de un merecido prestigio en el campo de la psicoterapia y […] podemos afirmar que los más retrasados cobran seguridad con su manejo.
> -Para los muy pequeños, además de lo dicho en general, constituyen un buen apoyo para el desarrollo de la motricidad fina, sobre todo si se trabaja con el títere de dedo.
> -La propia construcción del títere nos permite recorrer todo el camino de la expresión plástica. […]
> -[…] recalcar el valor socializante que tienen […].

En el artículo "Introducción Necesaria para el Teatro de Títeres" (2011, sección El títere en educación, párr. 1), se dan otras justificaciones, distintas, pero positivas de igual manera sobre la necesidad del títere en educación:

> El valor que posee como medio educativo es cada día más reconocido en el mundo. Es natural que así ocurra puesto que los estudios psicológicos paralelos a los adelantos de las otras ciencias han demostrado la efectividad de la enseñanza por los medios audiovisuales, basándose en que las imágenes visuales y auditivas permiten la fijación de conocimientos en forma más rápida, directa y persistente, que la asimilación de los mismos conocimientos por los métodos tradicionales de acumulación en forma teórica.

Por un lado hemos visto que hay autores que hacen hincapié en como el títere es un fin en sí mismo y otros que lo consideran un medio para la consecución de fines, este es el caso de Ruíz Modrego (1989, p.16) que afirma: "hemos encontrado en el títere una metodología nueva con capacidad de integrar, de manera armónica, todos los aspectos de la personalidad del niño", en esta misma obra, (p. 9) señala "[…] todas las posibilidades que el Títere encierra como expresión, creatividad y juego. De esta forma, el títere entró en nuestras aulas como un recurso didáctico primordial en la labor educativa."

Aunque también hace referencia a que dicho instrumento busca una formación integral:

> El títere, por su multiplicidad de aplicaciones en el ámbito de los espacios infantiles: social, intelectual, estético, psicomotriz, se convierte en un instrumento psicopedagógico valioso en la medida que contribuye a que las bases sobre las que se forma esa personalidad, se interioricen y construyan dentro de un clima gratificante y lúdico, respetuoso con los intereses infantiles y estimulador de sus necesidades de acción y libre expresión. (p. 13).

Sin olvidar ni menospreciar el concepto de trabajo en equipo al que se tiende en la elaboración completa de una obra, y los beneficios que aporta.

Con estas afirmaciones nos parece que queda suficientemente argumentada la necesaria, por un lado, y positiva, por otro, presencia de los títeres en la escuela.

Delpeux (1987, p. 11-14), hace un recorrido sobre cómo puede evolucionar la presencia del títere en el aula, pasaremos por alto el enfoque sexista con el que están planteados sus ejemplos ("la comida en casa de la marquesa para la niña" o "el ataque a la diligencia" para los niños, niñas y muñecas, niños y soldados), enfoque que no compartimos, y nos centraremos en las fases que presenta.

En primer lugar habla de las manifestaciones espontáneas, refiriéndose con éstas a cuando el infante juega con objetos a los que da voz y acción, seguidamente aparece el juego con objetos de figura humana a los que los niños y las niñas les dan vida, hablan con y por ellos y les mueven. Estas dos fases quedan recogidas en esta frase "en cualquier momento de su vida, el niño puede jugar totalmente solo con personajes en volumen o planos, prestar voz y movimiento, por un momento, a unos objetos que carecen de ellos." (p. 12).

Aunque estas dos fases se dan durante un tiempo, el maestro presenta ya un títere más sólido y da un paso más, convierte al títere en intermediario entre el adulto y el niño, el adulto no se oculta. Y el muñeco adquiere vida, independiente del adulto.

A partir de esta presencia, los niños y niñas quieren manejarlo, hacer uno propio e incluso crear un espectáculo o una representación.

Los educadores que han reflexionado sobre el papel de los títeres en la escuela, atribuyen dos funciones principales al profesorado, recogiendo las palabras de Hernández Sagrado (1995, p.17) "ir a ver espectáculos de títeres hechos por adultos para niños y la de crear los títeres y espectáculos".

Sobre el primer punto vamos a hacer especial hincapié ya que ¿cuándo acudimos a una obra de títeres con nuestros alumnos hemos preparado

previamente esta salida?, ¿sabemos cuáles son las características de la obra?, ¿qué valores promueve?, ¿con qué intención les llevamos?...

Todos estos aspectos nos deberían hacer reflexionar sobre nuestra práctica y poder entender hasta donde llega nuestra responsabilidad para con los alumnos y alumnas.

Es verdad que, lo que para uno puede ser una magnífica obra, para otro puede convertirse en un tiempo interminable, pero no debemos pensar en nosotros sino en nuestros niños y niñas y tener un poco de sentido común.

¿Con acercarles al teatro ya basta?, ¿hemos cumplido? Evidentemente no, Hernández Sagrado (1995, p.17-18) analiza algunos de los aspectos que deberían de tener estas obras:

> "[…] queremos reseñar algunas características que han de tener los espectáculos de títeres para niños y también algunos aspectos que debe tener en cuenta el maestro.
> En primer lugar, han de estar pensados para unos espectadores muy concretos, pues no se le puede ofrecer lo mismo a un niño de Preescolar que a un niño de Segunda Etapa. […]
> El espectáculo debe tener en cuenta las características psicológicas de los niños a los que va dirigido, el vocabulario de estas edades, etc.
> Otro aspecto importante digno de tener en cuenta sería el texto del espectáculo. […]
> Había que cuidar el tipo de participación, si es que la hay, que propone el espectáculo. […]
> En resumen, creemos que el maestro, debe ver la obra previamente y juzgar si reúne condiciones para que sus alumnos la vean.

Triguero (2006), nos presenta un documento en línea, en el que reflexiona sobre los espectáculos a los que acuden los niños y niñas y si todo es válido. Aunque el autor enfoca el tema desde el punto de vista de los padres, algunos ítems pueden ser extrapolables a nuestro estudio, y en concreto a este tema que estamos analizando:

> ¿Qué temas son adecuados para niños? En principio todos. Lo que importa es el tratamiento. Elegir una obra de teatro para niños requiere que pensemos en ellos. […] Desde los tres años podemos acercarnos a las funciones de teatro. El teatro de calle, el circo, y el de títeres son un buen comienzo. […]
> El niño se enfrenta a un elemento sonoro y visual. Y desde esta relación sensorial, el niño espectador, poco a poco, logra comprender y diferenciar; identifica valores, reflexiona y, sobre todo, aprende a conocerse experimentando sensaciones y pensamientos nuevos. La primera relación pues, es la emocional. […] (párr. 1 y 2).

A medida que vayamos acudiendo con los niños y niñas al teatro, se irán familiarizando con sus reglas, irán aprendiendo lo que los quieren mostrar e irán formándose una opinión propia previa al espíritu crítico:

> Pero no toda la oferta teatral es recomendable. Por mi parte, excluiría, –de manera general- las animaciones infantiles; sobre todo, aquéllas que incitan al crío a gritar hasta dejarse las cuerdas vocales, las que incluyen sorteos y las que sólo están compuestas por playbacks de canciones grabadas y adornadas con bailes inclasificables. Tampoco recomendaría el teatro obligatorio, aquél "obligatoriamente educativo", ese que puede servir para completar el programa formativo de la escuela. (Triguero, 2006, párr. 3).

Compartimos la opinión de que no todos los espectáculos son recomendables para el alumnado, pero discernimos en la rigidez y generalización con la que trata determinados espectáculos. Somos de la opinión de que cada espectáculo debería ser analizado como una unidad independiente y no ser descartado de antemano por pertenecer, supuestamente, a un grupo.

> El teatro que el niño ha de ver, es aquél hecho de verdad, un teatro sincero alejado de lo puramente educativo, recreativo o infantiloide. Es una tarea difícil,

> pero se trata simplemente de dirigirse a personas –de pocos años– que piensan, sienten y reaccionan. El niño, como espectador, necesita vivir un proceso de identificación con lo que ve, o con algunos aspectos de lo que está viviendo. (Triguero, 2006, párr. 4).

A veces olvidamos la capacidad que tienen los niños de pensar, de sentir, de emocionarse, y olvidando estas capacidades nos fijamos en lo externo, son personas pequeñas y como tales no se dan cuenta de lo que ven, les negamos la posibilidad de decidir sobre si les gusta o no. Al hilo de esta reflexión:

> ¿Por qué no llevarlos a algunos espectáculos para adultos? […] el asunto es que pensemos, sin prejuicios, si al niño le va a interesar. Pronto, él comenzará a demandar el tipo de espectáculos que quiere ver. […] Cada uno emprende un camino y recordemos que la relación con el espectáculo y con el teatro es siempre personal, única. (Triguero, 2006, párr. 6).

Pero para que el niño o niña pueda elegir e ir dando los primeros pasos en su relación personal con los títeres, debemos ofrecerles una variedad tanto en temas, sentimientos, valores, técnicas… que le abran un amplio abanico de posibilidades.

"Podíamos reflexionar sobre muchos más aspectos. Pero terminemos con otra cualidad que el texto potencia, el espíritu crítico. Tan bueno como tener sólidas convicciones es disponer de grandes dosis de flexibilidad moral." (Triguero, 2006, párr. 8). Y de fomentar el espíritu crítico somos responsables todos los encargados de su educación, para ello deben de ver, comparar, seleccionar y serán capaces de encontrar cualidades positivas en un espectáculo a priori intrascendente y viceversa.

Después de analizar la primera función del maestro de cara a la presencia de los títeres en la escuela: "ir a ver espectáculos de títeres hechos por adultos para niños." Vamos a hacer un recorrido sobre la segunda función, crear títeres en el propio aula. Como sabemos en la escuela todo tiene un objetivo, una justificación y sobre este punto, Angoloti (1990, p.137) se pregunta "Vamos a construir títeres. Sí,

pero para qué. ¿Qué hacemos con el títere? El títere es un medio de contar historias. Es un lenguaje. Es por tanto algo vivo que no puede ser reducido a un objeto decorativo."

Este mismo autor, páginas antes, (p. 134) nos recuerda que "Desde nuestra perspectiva de educadores, el aspecto que más nos interesa es el aspecto expresivo; el teatro como juego. […] Nos interesa, pues, el proceso, no el producto."

Aquí encontramos una diferencia con el teatro adulto en el que nuestro interés y crítica se enfoca al producto.

Todos los docentes o educadores interesados en la presencia del títere en el aula coinciden en la importancia del proceso (construcción del títere, decorado, texto, música, aprender el manejo del mismo…) más que en el resultado final. Pero, ¿a partir de qué edad es posible que el infante comience a ser partícipe del proceso?

Los maestros y maestras de Educación infantil han sido los primeros en llevar al aula los títeres. Esto puede ser debido a las características propias de esta etapa ya que en infantil encontramos el juego como principio metodológico, de manera que el títere encaja perfectamente. Ruíz Modrego (1989, p.8) afirma que "un clima de E/A basado en la comunicación, la participación, la libertad y la diversión, como respuesta al problema metodológico de la formación infantil".

De hecho en prácticamente todas las aulas de infantil hay un títere que forma parte de la clase, está con el alumnado en momentos como el cuento, explicaciones, e incluso a veces los niños y niñas se lo llevan a casa por turnos.

Bernardo (1972, p. 105) reflexiona sobre la presencia de este títere protagonista en el aula y sentencia:

> la relación directa que se establece en la trilogía maestro, muñeco y niño en donde el muñeco es el punto medio, el puente entre el punto de convergencia al cual llegan tanto el maestro como el niño.

Sobre este mismo tema, triángulo alumnado/profesorado/títere, Boto (2007, párr. 3 y 4) cita, en un artículo en línea, al pedagogo Crombé que sentencia:

> Cuando un personaje ya conocido por los alumnos aparece en la clase se crea una corriente emocional que está más allá de todos los problemas de autoridad y de respeto. El ambiente cambia inmediatamente. […]
> Al no ser el profesor el que resuelve las dudas –sino la marioneta-, los estudiantes se sienten más libres y se atreven a preguntar más cosas.

Además de la presencia del títere protagonista, encontraremos un rincón de títeres, con un teatrillo y un cesto de muñecos con los que el alumnado juega libremente.

Cuando ya el infante se ha familiarizado con los títeres y su manejo, podemos empezar a construir desde títeres planos con láminas o con sus propios dibujos hasta títeres de guante.

Si somos de la opinión de que el títere cumple una función primordial en el aula, el que el niño y la niña crezcan y pasen a niveles superiores no debería suponer la desaparición progresiva de los títeres. Seguimos buscando una educación integral y los títeres nos siguen ayudando. La sentencia de Hernández Sagrado (1995, p. 23) "Los niños que manejan los títeres son más ricos en creatividad, sensibilidad, facilidad de expresión, capacidad para el lenguaje, etc.", no nos deja dudas al respecto.

En Educación primaria y Educación secundaria obligatoria las posibilidades se amplían y podemos realizar desde títeres más complejos, elaborar un decorado y hacerse cargo de luces y sonido; hasta crear un guión conjuntamente, pasando por multitud de ejercicios que nos enseñarán a mover el títere, a hablar como él, y a hacerlo todo a la vez. En estas edades debemos hacer hincapié en el proceso, nunca forzar a los niños y niñas a la consecución de un buen final.

Para finalizar con las bondades que nos aporta un espectáculo de títeres de niños y niñas podemos hacer referencia a los valores

pedagógicos que García Fernández (1988, p.8-9) recoge en su libro. Un poder integrador, consistente en el enriquecimiento de la comunicación del niño y con ello una mejora en su integración social, un poder catártico que potencia el equilibrio emocional del alumno, un desarrollo de su autonomía y sentido crítico, ya que él ha formado parte del proceso creativo y ha podido expresarse libremente en un clima de juego, comunicación …, un desarrollo de la creatividad, espontaneidad y sentido de la responsabilidad, unido a lo anterior, ya que ha sido partícipe y no mero espectador. Un aprendizaje lingüístico, ya que trabajaremos vocabulario, dicción, entonación… y por último unos valores terapéuticos por que el niño y la niña se introducen en el papel, lo que servirá para ver una situación desde varios puntos de vista, descargar tensiones, etc…

El títere tiene muchos aspectos positivos como hemos visto, pero en función de nuestra formación e intención como educadores podemos convertir las bondades del títere en finalidades contraproducentes, de esto nos previene Hernández Sagrado (1988, p.13):

> Ha habido un uso negativo de los títeres como es el utilizarlos para decir a los niños qué cosa se debe hacer o no hacer, en señalarles algo que deben aprender, etc., […], los títeres tienen otras funciones como las de juego, comunicación, desinhibición, conocimiento del niño, etc. que deben primar.

3.- El estado de la cuestión

Al iniciar nuestra presente investigación, comenzamos haciendo una revisión bibliográfica sobre el tema que nos ocupaba, queríamos saber cuál era el estado de la cuestión.

Siguiendo a Esquivel (2013, p. 68), entendemos por el estado de la cuestión: “el análisis crítico de un acervo de conocimiento impelido especialmente por la investigación existente alrededor del objeto de estudio”. Gallardo (1995, p. 153) considera necesario elaborar el estado de la cuestión ya que:

> [...] me pone al día en cuánto y cómo ha sido tratado mi objeto de investigación. Me facilita así una posición crítica o madura frente a él, y sobre todo, evita que me ocupe en una investigación que ya se ha realizado o que siga una línea investigativa cuya esterilidad ya ha sido suficientemente probada.

Como afirma Oullet:

> La reseña de escritos constituye la piedra angular de la organización sistemática de una investigación. En efecto, ningún investigador serio no arriesgaría emprender una investigación sin tener, previamente, verificado el estado de la cuestión al nivel de los escritos sobre el tema investigado. La selección de un problema de investigación exige familiarizarse con los pasos efectuados sobre el tema de investigación (1982, p. 95)

La bibliografía sobre los títeres es muy extensa y variada. Además de ejemplares que tratan sólo de los títeres, hay docentes que se preocupan de cómo introducir los títeres en el aula y lo plasman en libros, pero fundamentalmente tratan de cómo construir títeres, es una vertiente más plástica.

Estudios sobre el títere había alguno, pero relacionado con la educación en nuestro país, no encontrábamos apenas documentos.

Continuamos, por tanto, buscando otras investigaciones y/o tesis que nos sirviesen como punto de partida para la nuestra.

La indagación siguió con una búsqueda en la Base de datos de Tesis Doctorales (TESEO). Introdujimos las palabras “títere” y “marioneta” en la búsqueda avanzada, con el fin de que nos aparecieran todas aquellas tesis registradas en las que o bien en el título o en su resumen aparecieran cualquiera de estos dos términos.

Las tesis que encontramos, que tuvieran alguna relación con nuestra investigación, fueron las siguientes:

- "Aspectos del teatro portugués. Acercamiento a sus estructuras ideológicas, sociales y culturales (con especial atención al teatro después del 25 de Abril de 1974)" (1989). Su autora M. Ángeles Sanz Juez describe el teatro en lengua portuguesa. En el segundo capítulo estudia diferentes tipos de teatro, entre los que se encuentra el Teatro infantil y de marionetas a partir de 1974 y posteriormente hace alusión a festivales y certámenes de teatro en este país. Esta tesis puede relacionarse con la nuestra ya que se ocupa en un capítulo de las marionetas.
- "La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX" (1999). Es una tesis perteneciente al departamento de historia del arte de la Universidad de Valencia (Estudi General), de manera que la relación con nuestro tema es muy limitada. Su autora M. Carmen Pinedo Herrero afronta otros contenidos, como las escenografías, géneros teatrales… aunque el tema de las marionetas se ha abordado desde el punto de vista mecánico: los autómatas.
- "Desarrollo de la competencia social en el Alumnado de Infantil como prevención del desarrollo de conductas de riesgo" (2010). Esta tesis pertenece al departamento de Psicología evolutiva y de la educación de la Universidad de Granada. Su autora, María Fernández Cabezas, nos describe un programa de prevención de conductas antisociales en una muestra de alumnado de 3 años de edad. En una de las partes de este programa se utilizan marionetas como transmisoras de los contenidos a trabajar. Esta tesis no tiene ninguna relación con nuestro estudio
- "Teatro marginal: Las representaciones de muñecos en el teatro portugués del siglo XVIII." (1993). Esta tesis está incluida en el departamento de Historia de la literatura de la Universidad de Salamanca. Su autor Julio Ferreira Montero Helder, comienza recogiendo los espectáculos de muñecos existentes hasta el S. XVI, para posteriormente comenzar a examinar las representaciones de muñecos en Portugal durante el S. XVIII. Y finaliza su investigación con el análisis de la obra del autor portugués José Da Silva, autor dedicado en su mayor parte a escribir para títeres. Este estudio, al estar centrado en Portugal, no tiene tampoco ninguna relación con nuestra tesis.

- "El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)." (1996). Su autor José Luis Plaza Chillón, hace una revisión de los montajes teatrales que realizó García Lorca, colaborando en algunas ocasiones con artistas plásticos. La idea central de este trabajo es la perfecta conjunción de las artes llegando al concepto de espectáculo total. No encontramos ninguna correspondencia entre éste y nuestro estudio.
- "Teatro y actividades afines en Ávila. (Siglos XVII, XVIII y XIX)." (1994). Tesis realizada por José Antonio Bernaldo de Quirós en la que se repasa toda la actividad dramática y parateatral (término con el que nombra el teatro de títeres) desde el siglo XVII hasta el XIX. De esta tesis nos puede interesar la evolución del títere en Ávila durante estos años, como reflejo de lo sucedido en España.
- "El teatro Infantil profesional en Egipto (1959-1985)". (1992). La tesis de Amer Aly se centra en dos puntos principales, del que nos puede interesar el referido al teatro de títeres durante estos años, relatando sus comienzos, sus obras principales y haciendo una especial mención a la obra, "Al- Layla A-Kobira" (La gran noche).
- "El teatro en la educación, médium para el desarrollo de la creatividad: El cubo como metapauta transdisciplinar" (2011). Esta tesis elaborada por Sergio Hervitz Sahai, puede tener un vínculo con la nuestra ya que busca unir arte teatral y educación. Aunque su objetivo más claro es el desarrollo de la creatividad y para ello utiliza el teatro en el aula.
- "Els titelles i l'educació: propostes per a la incorporació dels titelles valencians als itineraris d'educació literaria i intercultural", su traducción al castellano es "Los títeres y la educación: propuestas para la incorporación de los títeres valencianos a los itinerarios de educación literaria e intercultural" (2011). Esta tesis ha sido realizada por Miquel Ángel Oltra Albiach y pertenece a la Universidad de Valéncia al departamento de Didáctica de la lengua y la literatura. Es una tesis cercana a nuestro análisis, aunque con diferencias significativas en los objetivos y en la línea principal de investigación. En ella el autor busca incorporar la tradición valenciana de los títeres a la educación literaria de la

Educación infantil y primaria. Realiza un análisis de la presencia de los títeres en el currículo educativo valenciano desde el 1970, efectúa una recogida de información mediante encuestas a docentes y estudiantes de magisterio sobre el uso y expectativas del títere en el aula y finaliza con la propuesta de actividades que incorporan la tradición valenciana y elementos de otras tradiciones para potenciar la educación en valores: tolerancia, aceptación, valoración de la diversidad, etc. El aspecto que más nos interesa de esta tesis es el recorrido de la presencia de los títeres en el currículo valenciano. En nuestro estudio realizamos el análisis de la normativa referente a la Educación infantil en Castilla y León.

- "El muñeco y su representación en el arte de los siglos XX y XXI. Relaciones e implicaciones entre el muñeco y el artista" (2013), tesis perteneciente al departamento de Historia del arte de la Universidad de Salamanca, su autor Jorge Gil Rodrigálvarez investiga el muñeco empleado a modo de soporte artístico, haciendo hincapié en los maniquís, las marionetas, las figuras de juguete, los muñecos de ventrílocuo, los autómatas o los peluches y en la necesidad del ser humano de construir objetos artísticos similares a él. Esta tesis y la nuestra no tienen aspectos comunes de estudio.
- "El juego teatral como herramienta para el tratamiento educativo y psicopedagógico de algunas situaciones y necesidades especiales en la infancia" (2014), tesis perteneciente al departamento Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su autora Purificación Cruz Cruz pretende crear y aplicar un método de trabajo lúdico, atractivo y eficaz para el niño con necesidades educativas lingüísticas y conductuales de manera que desarrolle su potencial comunicativo utilizando el juego teatral como estrategia metodológica. Se han seleccionado veinte alumnos de Educación infantil y primaria y se han realizado actividades organizadas en bloques temáticos, entre los que se encontraban los títeres. De esta investigación podemos reseñar el gran potencial metodológico que tiene el juego teatral, se destacan los beneficios en los alumnos investigados y su incidencia en el desarrollo integral de los mismos. Es precisamente este último aspecto el que puede estar conectado con nuestra tesis,

ya que pretendemos explicar cómo los títeres pueden formar parte de nuestra metodología.

Cómo el término muñeco ha sustituido en algunas ocasiones a la palabra títere o marioneta, la siguiente búsqueda que hemos realizado en la página de TESEO ha sido con la palabra "muñeco", y hemos buscado las tesis que tanto en su título como en su resumen recogían esta palabra.

Hemos encontrado sólo la siguiente:

- "El juego y la relación de conflictos a través del Macarthur story stem battery estudio comparativo entre niños de 4 a 6 años normales y niños con retraso en el desarrollo" (2003), es una tesis dependiente de la Universidad autónoma de Barcelona y perteneciente al departamento de Psicología de la salud y Psicología Social, su autora Ana Lucía Pacurucu Pacurucu expone el método MacArthur story stem battery. Este instrumento utiliza los muñecos de la familia para la comprensión de las historias que se plantean. Por tanto en esta ocasión, no hablamos de títeres o marionetas en sí mismos y la relación con nuestro ámbito de estudio es nula.

La última búsqueda que llevamos a cabo en este portal es con las palabras "teatro" y "parateatral", ésta última la elegimos ya que en algunos textos se hace referencia a ella para denominar a lo referente al teatro, como títeres, danzas, etc. Con ésta búsqueda sólo encontramos una tesis que tenga algún punto en común con los títeres:

- "Teatro y parateatro en Burgos (1550-1752). Estudio y documentos" (1993), esta tesis pertenece a la Universidad de Valladolid y está escrita por Ignacio Javier de Miguel Gallo. Lo que nos interesa de ella son las manifestaciones teatrales del corpus y las parateatrales como gigantones, tarascas, etc. Como sabemos nuestro ámbito de estudio está muy relacionado con la religión y los actos religiosos, y es en este aspecto en el que podemos encontrar alguna conexión al abordar la evolución del títere.

Las tesis españolas expuestas, exceptuando las de Hervitz, Oltra y Cruz, no relacionan el títere con la educación. Por eso hemos buscado otras investigaciones que tengan esta relación como principal objetivo. Así podemos reseñar las siguientes:

- "El teatro de los niños: Un taller multidimensional" (2013). Trabajo fin de grado para optar al grado de Educación primaria en la Universidad de Cantabria. Su autora, Águeda María López Gómez, presenta la creación de un taller de teatro escolar para trabajar aspectos como los títeres, la música, la danza… ya que considera que los beneficios que aporta la dramatización y las artes en general son muy numerosos.
- "Enseñanza de las matemáticas a través del títere como recurso didáctico, en Educación infantil". (2014) Trabajo de fin de grado para optar al grado de Educación infantil en el campus público María Zambrano, Segovia, perteneciente a la Universidad de Valladolid. Su autora, Rosa María Alcaraz Espejo, pretende utilizar el títere como una herramienta didáctica motivadora e innovadora para el aprendizaje de las matemáticas en esta área. Mediante el títere propone trabajar aspectos como la geometría, las nociones espaciales básicas y el número natural.
- "La escuela en Titirimundi". (2014) Trabajo de fin de grado para optar al grado de Educación infantil en el campus público María Zambrano, Segovia, perteneciente a la Universidad de Valladolid. Su autora, Vanesa Villazán del Rey, basa su investigación en el estudio de una propuesta didáctica de dramatización en el tercer curso de Educación infantil, realizada para representarla en el Festival Internacional de Títeres Titirimundi.
- "La educación para la salud a través de los títeres". (2015). Trabajo de fin de grado para optar al grado de Educación primaria en el campus público María Zambrano de Segovia, perteneciente a la Universidad de Valladolid. Su autora, Lidia Criado Muñoz, diseña e implementa una propuesta didáctica que trabaja la Educación para la Salud a través de los títeres en lengua extranjera.

Otra de las búsquedas que hemos realizado es en el portal Dialnet. Hemos introducido dos palabras, "títeres" y "educación" y los

documentos que tienen relación con nuestra investigación son los siguientes:

- "La representación de títeres, su ámbito educativo desde el análisis de una experiencia" (1981). Este artículo aparece en la revista Aula abierta, su autora es María Asunción Prieto García-Tuñón y expone una experiencia educativa con títeres y los beneficios que puede aportar.
- "Els titelles, un recurs en la xarxa" (2011), su traducción es: "Los títeres, un recurso en la red". Su autor es Miquel Oltra Albiach y recoge una serie de páginas que pueden ser utilizadas por el docente para mejorar su práctica educativa con el títere. Este artículo lo encontramos en la revista Quaderns digital: Revista de Nuevas Tecnologías y Sociedad.
- "Cuando los muñecos curan: títeres, educación especial y terapia" (2013). También escrito por Miquel A. Oltra Albiach y recogido en la Revista de Educación Inclusiva, en él se hace un recorrido por los estudios y experiencias que unen el teatro de títeres y la educación especial con una finalidad terapéutica.
- "Los títeres como recurso en la Educación Artística" (2013), es un artículo de Ana María Marqués Ibánez en el que presenta una experiencia didáctica en el área de la expresión de plástica principalmente a través de la música y la interpretación teatral. Este artículo aparece publicado en la Revista de investigación EARI.

Estas tesis y el resto de investigaciones comentadas, atañen a las universidades españolas, pero fuera de nuestro país, aunque con nuestro mismo idioma, hay muchos estudios que tienen en el títere su protagonista principal. Vamos a hacer un repaso de los más importantes por orden cronológico:

- "Teatro de Títeres. Rito y Metáfora" (2008) de Paulina Guerra Guajardo, un trabajo perteneciente al departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. En él se analiza el teatro de títeres chileno, estudia esta manifestación artística como un reflejo de la sociedad y examina el discurso y el lenguaje utilizado en las obras.

- "Los títeres como recurso didáctico y el aprendizaje significativo de los niños/as del primer año de educación básica del jardín de infantes "Irene Caicedo" de Ambato en el año lectivo 2008-2009. Proyecto Enseñanza de las Matemáticas a través del títere como recurso didáctico en Educación Infantil." Esta es la tesis que Verónica Graciela Hidalgo Morocho presentó en 2009 previa a la obtención del título de Licenciatura en Ciencias de la Educación, en ella se propone al títere como recurso didáctico que le permite familiarizarse con su medio físico inmediato.
  En nuestro estudio hacemos referencia a la teoría expuesta por la autora sobre la necesidad de que se busquen posibilidades educativas para la utilización de los títeres.
- "Los títeres como recurso motivador para el proceso de enseñanza aprendizaje en los niños/as del primer año de Educación básica de la escuela "Zumbahua" de la comunidad Cochahuma, parroquia Zumbahua, Cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi". (2010-2011). Informe final del trabajo de graduación previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la educación. Su autora es Paola Soledad Calero Moreno y pretende mejorar el rendimiento académico del alumnado mediante la utilización de los títeres como recurso motivador. Elabora una guía didáctica para la utilización de los títeres que será utilizada por los docentes como apoyo en su práctica diaria.
- "El teatro infantil como ayuda pedagógica para el desarrollo del lenguaje oral de los niños y niñas del primer año de básica de la Unidad educativa Dr. Carlos Andrade Marín del recinto La Josefina, Parroquiea Guasaganda, Cantón La Maná, provincia de Cotopaxi" (2011). Informe final previo a la obtención del Título de Licenciada en Ciencias de la Educación. Su autora, María Elvira Guanotuña Pastuña, considera que gracias al teatro el niño mejorará el lenguaje oral y para ello propone la elaboración de un "taller pedagógico con los docentes para utilizar el teatro infantil". En este estudio dedica unas líneas al títere para utilizarlo de dos maneras como espectáculo al que infante asiste como espectador o como actividad formativa que ejecuta el niño o el adulto dentro de un aula clase.

- "El teatro infantil y su incidencia en el desarrollo del aprendizaje significativo de los niños y niñas de 4 a 5 años del C.D.I. "Blanca Martínez Mera" del Cantón Ambato, provincia de Tungurahua". (2012). Trabajo para la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Técnica de Ambato (Ecuador). En este trabajo, su autora Gloria Cecilia Tacuri Pagalo, promueve la utilización del teatro como recurso didáctico en el proceso educativo. Y cree necesaria la implementación de una guía teatral para ayudar al docente con las técnicas innovadoras para la incorporación del teatro infantil a la metodología del aula. Los títeres los utilizan como un área más dentro del teatro infantil.
- "El títere como recurso didáctico en el proceso de enseñanza de Educación primaria". (2012). Trabajo especial de grado para optar al título de Licenciado en Educación en la Universidad Central de Venezuela. Este trabajo tiene tres autoras: Petra Cabrera, Yolimar Hernández y Rosangela Rodríguez y expone la investigación realizada en la Escuela Primaria Nacional "Dr. José Tadeo Arreaza Calatrava" en la que se utiliza al títere como un recurso didáctico innovador para la enseñanza en la Educación primaria. En sus conclusiones recomiendan la necesidad que tienen los docentes de recibir información acerca de las implicaciones pedagógicas y beneficios del títere.
- "La utilización de los títeres como recurso didáctico y su incidencia en el desarrollo del lenguaje oral de las niñas de preparatoria, primer grado de educación general básica de la escuela fiscal de niñas "Ciudad de Loja" en la capital de la provincia de Loja, período lectivo 2012-2013." (2013) Tesis previa a la obtención del grado de Licenciada en Ciencias de la Educación. Su autora, Lorena Alcira Castillo Pinta, realiza un estudio acerca de cómo los títeres pueden beneficiar el desarrollo del lenguaje oral y para ello lleva a cabo varias técnicas, entre ellas una encuesta.

  De esta tesis podemos destacar, para nuestro estudio, como los títeres pueden ser utilizados por los docentes para desarrollar los objetivos curriculares de todas las áreas y favorecer, más concretamente, el desarrollo del lenguaje y la capacidad comunicativa.

- "El títere como recurso educativo en el desarrollo de la creatividad de los niños y niñas del primer año de básica "Lucía Franco de Castro", en la ciudad de Quito, y propuesta de una guía metodológica para la elaboración de títeres" (2013). Trabajo de investigación previo a la obtención del grado de Licenciatura en Ciencias de la educación en la Universidad central del Ecuador. Su autora, Lourdes Nataly Jaime Balseca, plantea la implementación del uso del títere como recurso didáctico para que esté presente en las aulas. Además propone una guía didáctica para que el docente fundamente su práctica.
- "Incidencia de la expresión dramática en el lenguaje expresivo y comprensivo, en los niños de 4 a 5 años de edad, en las Unidades Educativa "Saint Dominic School" y "Ángel Polibio Chaves", durante el año lectivo 2012-2013. Propuesta alternativa". (2013). Perfil de investigación previa a la obtención del título de Licenciada en ciencias de la educación mención: "Educación infantil" en la Escuela Politécnica del ejército. Sangolquí (Ecuador). Las autoras son Paulina Sanmartín y Karen Tashiguano y realizan un análisis estadístico porcentual que obtiene como resultado que la expresión dramática y el lenguaje expresivo y comprensivo se relacionan para lograr el desarrollo óptimo del alumnado, aunque el docente no saca todo el beneficio que puede conseguir de la expresión dramática.
- "La utilización de los títeres y su incidencia en el desarrollo socio-afectivo de las niñas y niños de primer año de educación general básica de la escuela fiscal "Cueva de los Tayos" del barrio Menfis, de la ciudad de Loja, período 2012-2013" (2013). Tesis previa a la obtención del grado de Licenciada en Ciencias de la Educación. La autora de esta tesis es Janet del Rocío Calderón Ramírez y en ella analiza la utilización de los títeres y cómo su utilización puede incidir en el desarrollo socio-afectivo de los niños de esta edad. Los títeres en los que centra su atención son fundamentalmente de dedo y de guante.
  De esta tesis hemos rescatado para nuestro estudio: las áreas que desarrolla la utilización de los títeres en el aula, los valores que podemos encontrar en las obras de títeres y cuál es la relación que mantiene el niño con el muñeco.

- "La utilización de títeres y su influencia en el desarrollo socio-afectivo de los niños y niñas de preparatoria, primer grado de educación general básica de la escuela "Teniente Maximiliano Rodríguez" del cantón Celica. Período lectivo 2012-2013". (2013). Tesis previa a la obtención del grado de Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de Loja (Ecuador). Su autora Astrid del Carmen Román Elizalde formula el objetivo de concienciar a los maestros y familias acerca de la importancia de la utilización de títeres en la jornada diaria del alumnado. En este centro, sus maestras eligieron predominantemente el títere de guante y dedo, y después el bocón.
- "Los títeres como estrategia para el desarrollo del hábito de cuidado personal en los niños (as) de primer grado paralelo "B" del centro educativo Cristóbal Vela Ortega de la parroquia Picaihua Cantón Ambato provincia de Tungurahua" (2013). Informe final del trabajo de graduación previo a la obtención del título de Licenciada en ciencias de la educación en la Universidad técnica de Ambato (Ecuador). Su autora, Sandra Verónica Chacha Amaguaña, confirma que hay un desconocimiento de los docentes en el tema de elaboración y manejo de títeres, y plantea una propuesta para que los docentes mejoren en este tema y los alumnos y alumnas perfeccionen en sus hábitos de cuidado personal.
- "Los títeres y su influencia en las relaciones interpersonales de los niños/as del primer grado del centro de Educación inicial "Travesuras" del cantón Tisaleo, provincia de Tungurahua." (2013) Informe final del trabajo de Grado titulación previa a la obtención del Título de Licenciada en Ciencias de la Educación en la Universidad Técnica de Ambato (Ecuador). Su autora Wilma Rosario Manotoa Paredes propone una guía didáctica para impulsar la utilización y manipulación del títere para mejorar las relaciones interpersonales del centro en el que se desarrolla la investigación.
- "El uso de los títeres y su incidencia en el desarrollo de destrezas de comprensión y expresión oral de los niños y niñas de preparatoria, primer grado de Educación General básica de la unidad educativa "Santa Teresita", provincia de Santa Elena. Período lectivo 2013-2014". (2014). Tesis previa a la obtención del grado de licenciada en Ciencias de la Educación

por la Universidad de Loja (Ecuador). Su autora, Andrea del Carmen Ortiz Proaño, tiene por objetivo concienciar a las maestras de la importancia que tiene el uso de los títeres y su incidencia en el desarrollo de destrezas de comprensión y expresión oral. Según los resultados que han obtenido, todas las maestras emplean los títeres en su jornada de trabajo como recurso didáctico.

- "Los títeres y el desarrollo socio-afectivo de los niños y niñas de inicial 2 del centro de educación inicial "Master Dei" de la ciudad de Loja. Período lectivo 2013-2014". (2014). Tesis previa a la obtención del grado de licenciada en Ciencias de la educación. Su autora es Elsa Alexandra Esparza Guamán, aplicó una encuesta a las docentes para averiguar qué tipo de títeres utilizaban y concluyó que los más utilizados eran guante, dedo, bocón y cabezudo. Seguidamente aplicó el test de Ebeel León Gross para analizar el desarrollo socio-afectivo de los niños y niñas.
- "La importancia de los títeres en el proceso de enseñanza-aprendizaje y su incidencia en el desarrollo del lenguaje oral de los niños de 4 a 5 años del centro de educación inicial "Luis Cordero" del cantón Cuenca durante el año lectivo 2014-2015". (2015). Tesis previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Politécnica salesiana, con sede en Cuenca (Ecuador). Su autora, Mónica Maribel Verdugo Cuesta, afirma en el presente trabajo cómo los títeres son un recurso didáctico a través del cual los niños y niñas desarrollan su creatividad, dialogan e interactúan enriqueciendo su vocabulario. Cree necesario que las maestras utilicen los títeres y también las familias en sus casas.

Una vez analizadas las investigaciones de Latinoamérica, podemos concluir que son muchos los estudiantes de educación que eligen el títere como objeto de estudio para sus primeras indagaciones. Hay un aspecto que nos llama la atención, y es que, pese a que el mundo profesional del títere es predominantemente masculino, todas estas investigaciones son llevadas a cabo por mujeres, ya que el mundo de la educación, al contrario que el del títere, es predominantemente femenino.

CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Nadie me dijo que los títeres pueden ser nobles... que se pueden hablar de las cosas reales en tiempo real para gente real... que pueden ser una voz cuando se silencian las voces... o una voz en la oscuridad y decir "aquí está la luz"... o que las voces estúpidas que realizo mientras animo los muñecos pueden hablar de lo que está realmente en mi corazón, o lo que está pasando en mi comunidad, mi país, el mundo... nadie me lo dijo... ¡Me lo dijeron los títeres..!

Tito Díaz

En el siguiente capítulo vamos a exponer la metodología de nuestra investigación. Para ello vamos a justificar la elección de una metodología cualitativa y a describir los aspectos metodológicos, técnicas e instrumentos para la recogida de datos y su posterior examen. Y finalizaremos con el análisis del rigor del estudio que permitirá que nuestra investigación pueda ser validada por la comunidad científica.

1. Elección de una metodología cualitativa educativa

Una vez realizada la revisión bibliográfica y de estudios, llegamos a la conclusión de que disponíamos de libros, artículos… que nos permitían verificar y enmarcar nuestros argumentos y premisas teóricas acerca del origen del títere, su evolución, etc., pero en cuanto a una de las partes prácticas de nuestro estudio, en la que íbamos a analizar algunas de las obras del Festival Titirimundi, no disponíamos de técnicas ni instrumentos probados.

Por un lado esto nos producía inseguridad al tener que partir casi de cero, al no tener un punto establecido y demostrado desde el que poder comenzar nuestro estudio; pero por otro lado era un reto, nosotros podíamos marcar nuestra propia línea de estudio, nuestros pasos serían los primeros dados sobre de este asunto.

Partiendo de esta base, decidimos que nuestra investigación iba a seguir una metodología cualitativa.

Siguiendo la definición de Pérez Serrano (1990, p.29) que cita a Anguera podemos definir este tipo de investigación como:

> […] una estrategia de investigación fundamentada en una depurada y rigurosa descripción contextual del evento, conducta o situación que garantice la máxima objetividad en la captación de la realidad, siempre compleja, y presa de la espontánea continuidad temporal que es inherente, con el fin de que la correspondiente recogida sistemática de datos, categóricos por naturaleza, y con independencia de su orientación preferentemente ideográfica y procesual, posibilite un análisis (exploratorio, de reducción de datos, de toma de decisiones, evaluativo, etc.) que dé lugar a la obtención del conocimiento válido con suficiente potencia explicativa, acorde en cualquier caso, con el objetivo planteado y los descriptores e indicando a los que se tuviera acceso.

Uno de nuestros objetivos era analizar y describir algunas de las obras llevadas a cabo en el Festival Titirimundi. No nos importaba tanto el saber cuántas obras se iban a presentar, el número de veces que se representaría cada una… sino captar la realidad, hacer una minuciosa descripción de cada obra para posteriormente analizar estos datos y obtener un conocimiento válido acerca de qué nos transmiten y qué aprendemos de ellas. Nuestro objetivo, por tanto, se conseguiría con una metodología cualitativa.

Así lo recalca Martínez (2000, p.8):

> Esta metodología enfatiza la importancia del contexto, la función y el significado de los actos humanos. Este enfoque estima la importancia de la realidad, tal y como es vivida por el hombre, sus ideas, sentimientos y motivaciones; intenta identificar, analizar, interpretar y comprender la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones.

Al fin y al cabo, lo que tratamos de estudiar son manifestaciones artísticas y éstas no requieren una medición cuantitativa. El enfoque que proponemos es de carácter descriptivo, para lo que necesitaremos técnicas e instrumentos de recogida de datos que permitan dar una perspectiva global de la realidad, necesitamos describir y analizar para posteriormente comprender.

2.- Técnicas e instrumentos para el análisis de las obras del Titirimundi: la observación y el análisis de contenido

Después de haber elegido el tipo de investigación que necesitamos para nuestro trabajo, debíamos buscar las técnicas e instrumentos que nos fueran útiles. Martínez (2000, p. 29) también reflexiona sobre este aspecto: "La investigación cualitativa encierra una serie de dificultades desde la perspectiva metodológica, porque los datos deben ofrecer la necesaria consistencia y emerger de una descripción y registro cuidadosos", de ahí que para que nuestra investigación fuera correcta, debíamos ser objetivos y hacer un análisis adecuado y fiable.

2.1.- La observación no participante

Nos inclinamos por la realización de una observación, teníamos claro que practicaríamos una observación cualitativa, en palabras de Peña Acuña (2011, p.33):

> […] en el enfoque de la observación sistemática los resultados se registran en términos numéricos o cuantitativos en forma de porcentajes o medias, y por eso puede formar la base de análisis estadístico. En cambio en el enfoque de observación cualitativa en las que el observador intenta llegar a una comprensión del significado de las relaciones y los procesos sociales por medio de apuntes y comentarios textuales.

Con nuestra observación aspiramos, siguiendo a Mejía y Sandoval (2003, p. 126) a:

> La investigación cualitativa pretende dar cuenta de significados, actividades e interacciones cotidianas de distintos sujetos; observados éstos en un contexto específico o en un ámbito de dicho contexto. Así, la perspectiva cualitativa no está interesada en contar y medir cosas, ni convertir observaciones en números, se interesa por preguntar, interpretar y relacionar lo observado, es decir, por construir un sentido sobre la problemática que nos condujo al campo de la observación.

Según la rejilla de la participación y el conocimiento que plantea Santos Guerra (1990, p. 91), nosotros nos situaríamos en el no participante desconocido, ya que estamos en la acción pero no intervenimos en la misma y los participantes desconocen nuestra identidad como observadores. No porque estemos camuflados, como añade el autor, sino porque realizamos la observación situados entre el público del festival.

La observación de las obras se ha realizado durante el transcurso del Titirimundi, Festival de Títeres de Segovia. El Titirimundi comprende entre 5 y 6 días de duración y durante este tiempo hemos realizado

nuestra observación. El primer festival en el que observamos obras fue el del año 2008 y desde éste hasta el 2014 hemos asistido a todos y cada uno para observar obras de diferentes tipos, de las cuales hemos seleccionado diez para elaborar nuestro análisis de contenido.

2.2.- Análisis de contenido

Vinculada con la metodología descriptiva que precisamos y en pro de conseguir nuestros objetivos, exponemos otra de las técnicas que utilizaremos en nuestra investigación: el análisis de contenido.

Siguiendo el estudio de Holsti (1969) sobre esta técnica, quedaría definida como "Cualquier técnica de investigación que sirva para hacer inferencias mediante la identificación sistemática y objetiva de las características específicas dentro de un texto".

Así, otro autor de renombre, Krippendorff (1990, p.28) nos deja su definición del análisis de contenido: "Una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos comunicativos, inferencias reproducibles y válidas que se puedan aplicar en su contexto".

Estos dos autores, y tantos otros como Baéz (2007), Pérez Serrano (1990), etc., nos informan de la importancia de esta técnica en la investigación cualitativa, pero todos ellos señalan el documento escrito como la única fuente de análisis. Éste no era nuestro caso, no partíamos de una obra de títeres escrita, de un libro, de un texto, queríamos analizar un espectáculo, una obra artística, nuestro análisis de contenido, por tanto, sería heterodoxo.

Por otro lado, Piñuela (2002, p. 7) considera que análisis de contenido debe incluir los siguientes pasos:

- Selección de la comunicación que será estudiada;
- Selección de las categorías que se utilizarán;
- Selección de las unidades de análisis, y
- Selección del sistema de recuento o de medida.

En nuestro estudio no procede un sistema de recuento, ya que cómo hemos manifestado con anterioridad no nos encontramos ante el

análisis de un documento escrito, y por estas razones no podemos seguir las reglas de un análisis de contenido ortodoxo.

2.3.- Nuestro análisis de contenido. Algunas matizaciones

Como hemos explicado, nuestro interés se basa en analizar una serie de obras del Titirimundi, de ahí que, no sólo profundizaremos en las características del texto, sino también en la estética, en la técnica… por tanto nuestro estudio se verá ampliado. Pero la finalidad que busca el análisis de contenido de establecer inferencias, también es la nuestra.

Es decir, de nuestro estudio obtendremos unos resultados, con los resultados llegaremos a unas conclusiones y con éstas se podrán realizar inferencias, tanto de los mensajes explícitos como de los latentes u ocultos, pero no partiremos de un texto escrito, sino de una obra de títeres.

Para realizar este análisis tenemos un estudio precedente que nos ha guiado y es el realizado por Gutiérrez Martín (2000). En su tesis doctoral propone un modelo de análisis para la propuesta comunicativa en las aplicaciones multimedia. El autor pretende realizar un análisis de contenido de algunos programas multimedia y las relaciones que se establecen entre el programa y el profesor, el programa y alumno y el profesor y el alumno. De este estudio nos interesan las dimensiones que sugiere para analizar el modelo comunicativo de cada aplicación, y nos interesa porque utiliza un modelo, en el que basándose en otros autores, detiene su mirada en diferentes aspectos de aplicaciones multimedia. De esas aplicaciones se centra únicamente en la propuesta comunicativa. Y eso coincide con nuestro interés, porque una obra de títeres, al fin y al cabo, también puede verse como una propuesta comunicativa.

Las dimensiones que él propone son: técnica, estética, interactiva, didáctica e ideológica. Después de estudiar sus dimensiones, decidimos que, para nuestro estudio podemos seleccionar la dimensión técnica y estética, que hemos unido, y la dimensión ideológica. El resto de las dimensiones las hemos sustituido por otras que, en nuestro caso, parecen más adecuadas: datos informativos, tema e historia, los destinatarios, el actor titiritero, la potencialidad

educativa y otros aspectos de interés. Dimensiones que serán explicadas detalladamente en el apartado siguiente.

Por tanto, como hemos fundamentado, nosotros también realizaríamos un análisis de contenido pero con matizaciones.

2.4.- Procedimiento para el análisis de las obras de títeres

Para que los resultados obtenidos utilizando esta técnica, respondan a los criterios de validez y fiabilidad, deberemos ser rigurosos en su aplicación, por ello haremos uso de las fases a seguir que propone Boronat (1993):

- Delimitación de los objetivos de la investigación.
- Elección de la muestra: selección de los documentos.
- Determinación de las unidades de análisis.
- Delimitación de las categorías. Elaboración de una guía.
- Análisis e interpretación de los datos.
- Elaboración de los resultados y conclusiones.

Los objetivos de la investigación ya han quedado delimitados en el capítulo primero.

Nuestra muestra responde a la selección de diez obras del Festival del Titirimundi. Pero, ¿cómo se han escogido estas diez obras?

Para explicar cómo se llegó a la selección de estas diez obras, vamos a definir qué entendemos por muestra en la investigación cualitativa.

Según Mejía (2000, p. 166) "la muestra cualitativa es una parte de un colectivo o población elegida mediante criterios de representación socioestructural, que se somete a investigación científica social con el propósito de obtener resultados válidos para el universo". Por tanto debíamos elegir estas diez obras siguiendo el criterio básico de representatividad, según este mismo autor: "la representatividad posibilita a la muestra cualitativa reproducir las características principales del universo, es decir, ser un reflejo del universo, de tal modo que estudie, describa y explique al objeto de estudio" (2000, p. 167). Nuestro objeto de estudio es el Titirimundi, de ahí que las obras seleccionadas deberían reflejar todas las características del festival.

Hay varias teorías acerca de los diferentes tipos existentes de muestreo, por ejemplo, este mismo autor (2000, p.169-170) expone tres tipos de muestreo: por conveniencia, por juicio y por contextos:

- La muestra por **conveniencia** es el procedimiento que consiste en la selección de las unidades de la muestra en forma arbitraria, las que se representan al investigador sin criterio alguno que lo defina. Las unidades de la muestra se autoseleccionan o se eligen de acuerdo a su fácil disponibilidad. […]
- El muestreo por **juicio**. Este tipo de muestreo es un procedimiento que consiste en la selección de las unidades a partir sólo de criterios conceptuales, de acuerdo a los principios de la representatividad estructural, es decir, las variables que delimitan la composición estructural de la muestra son definidas de manera teórica por el investigador. […]
- El muestreo por **contextos** es una variedad del método por juicio, consiste en la aproximación cuantitativa al universo de análisis, mediante el uso de censos, padrones, encuestas por cuestionario o cualquier forma de material estadístico (Pujadas, 1992, p.60).

Nosotros nos decantamos por el muestreo por juicio, seguiríamos por tanto los siguientes pasos metodológicos diseñados por Mejía (2000, p. 167):

- Señalar las características fundamentales que delimitan los niveles estructurales del objeto de estudio. Se definen los criterios teóricos.
- Elegir los informantes según los tipos o niveles estructurales de la muestra.

Los criterios teóricos que definimos para hacer la posterior elección de las obras del Titirimundi fueron los siguientes:

- Duración: las obras de títeres tienen una duración muy diversa, hay espectáculos que duran cinco minutos y algunos más de una hora.

- Destinatarios: encontramos obras que están destinadas a todos los públicos y otras que van dirigidas a edades muy concretas, bien sea a público infantil o a público adulto.
- Lugar de realización: los espectáculos se realizan en diferentes lugares de la ciudad. Estos pueden ser espacios abiertos como calles o plazas, o lugares cerrados como patios, teatros, etc.
- Hora de realización: hay obras que están anunciadas previamente para una hora concreta, bien sea mañana o tarde. Pero hay algunas obras que, al ser pasacalles, no se anuncia la hora, sólo el lugar y pueden pasar a cualquier hora del día.
- Día de realización: el festival suele tener entre cinco y seis días de duración, de ahí que las obras puedan realizarse en días entre semana o el fin de semana: sábado y domingo.
- Tipo de títere: muchas son las técnicas que podemos encontrar; marioneta, sombra, teatro de objeto, títere de hilo, etc.
- Coste: los espectáculos se dividen en tres tipos; los que son gratuitos, los que se realizan en patios y tienen un precio asequible que oscila entre uno y tres euros, y los que se realizan en teatros que pueden costar entre diez y quince euros.
- Los titiriteros: las obras están realizadas, en su gran mayoría, por titiriteros profesionales, pero existe un apartado del Festival, "El titiricole", en el que son los niños y niñas los que representan la obra. También dentro de este apartado encontraremos obras que sólo tienen un titiritero y otras que son dos o más.

Estas son las ocho variables que hemos definido para seleccionar las obras. Hemos intentado recoger en ellas todas las posibilidades que plantea el Festival de manera que obtengamos una muestra representativa del mismo.

Las obras seleccionadas han sido las siguientes:

- "El mundo desconocido del señor Ottfriedt"
  - Duración: 5 minutos.
  - Destinatarios: Todos los públicos.
  - Lugar de realización: Diferentes calles. Es un pasacalle. Espacio abierto.
  - Hora de realización: No tiene hora anunciada.

- Día de realización: Viernes.
- Tipo de títere: Títere movido por hilos.
- Coste: Gratuito.
- Los titiriteros: Un titiritero profesional.

- "Hotel Crab"
- Duración: 50 minutos.
- Destinatarios: Todos los públicos.
- Lugar de realización: Una plaza. Espacio abierto.
- Hora de realización: 19,00 horas.
- Día de realización: Sábado.
- Tipo de títere: Técnica mixta. Los titiriteros prestan su cara y manos a unas siluetas con un fondo negro en el que tienen unidas los cuerpos y pies de los personajes.
- Coste: Gratuito.
- Los titiriteros: Varios titiriteros profesionales.

- "Circus in the strings"
- Duración: 40 minutos.
- Destinatarios: Todos los públicos.
- Lugar de realización: Museo. Espacio cerrado.
- Hora de realización: 18,00 horas.
- Día de realización: Martes.
- Tipo de títere: Títere de hilos.
- Coste: 11 euros.
- Los titiriteros: Un titiritero profesional.

- "Richard, le polichineur d'escritors"
- Duración: 70 minutos.
- Destinatarios: Mayores de 8 años.
- Lugar de realización: Museo. Espacio cerrado.
- Hora de realización: 23,00 horas.
- Día de realización: Viernes.
- Tipo de títere: Teatro de objetos.
- Coste: 11 euros.
- Los titiriteros: Un titiritero profesional.

- "Cabaret de hilos"
- Duración: 45 minutos.
- Destinatarios: Todos los públicos.

- Lugar de realización: Plaza. Espacio abierto.
- Hora de realización: 13,30 horas.
- Día de realización: Sábado.
- Tipo de títere: Títere de hilos, títere movido por varillas y títere mimado.
- Coste: Gratuito.
- Los titiriteros: Varios titiriteros profesionales.

- "Punch & Judy"
- Duración: 50 minutos.
- Destinatarios: Todos los públicos.
- Lugar de realización: Paseo. Espacio abierto.
- Hora de realización: 20,00 horas.
- Día de realización: Sábado.
- Tipo de títere: Marioneta de guante.
- Coste: Gratuito.
- Los titiriteros: Un titiritero profesional.

- "Mirando al pajarito"
- Duración: 25 minutos.
- Destinatarios: Todos los públicos, adecuado para niños y niñas menores de 3 y 4 años.
- Lugar de realización: Patio. Espacio cerrado.
- Hora de realización: 18,00 horas.
- Día de realización: Martes.
- Tipo de títere: Finger puppet y títere de manipulación directa.
- Coste: 3 Euros.
- Los titiriteros: Un titiritero profesional.

- "Monkey Bizness"
- Duración: 20 minutos.
- Destinatarios: Todos los públicos.
- Lugar de realización: Plaza. Espacio abierto.
- Hora de realización: 18,00 horas.
- Día de realización: Viernes.
- Tipo de títere: Técnica mixta. Media máscara y marotte.
- Coste: Gratuito.
- Los titiriteros: Dos titiriteros profesionales: un hombre y una mujer.

- "La princesa que no sabía estornudar"
  - Duración: 15 minutos.
  - Destinatarios: Todos los públicos. Especialmente destinado a escolares.
  - Lugar de realización: Patio. Espacio cerrado.
  - Hora de realización: 12,30 horas.
  - Día de realización: Viernes
  - Tipo de títere: Títere manejado con varillas.
  - Coste: Gratuito.
  - Los titiriteros: Espectáculo perteneciente al titiricole. Son seis niños de Educación primaria.

- "El circo de las pulgas"
  - Duración: 20 minutos.
  - Destinatarios: Todos los públicos. Niños a partir de 4 años.
  - Lugar de realización: Patio. Espacio cerrado.
  - Hora de realización: 17,30 horas.
  - Día de realización: Viernes.
  - Tipo de títere: Títere u objeto inexistente.
  - Coste: 3 Euros.
  - Los titiriteros: Un titiritero profesional.

Además de estos criterios, hay algunas obras que hemos seleccionado por su relevancia en el Festival. Este es el caso de "Punch & Judy" y del "Circo de las pulgas". Estas dos obras acompañan a Titirimundi casi desde su inicio y no se podría entender el Festival sin su presencia, se han convertido en clásicos. Un clásico, el "Circo de las pulgas", que en este año, 2015, ha cumplido 5000 representaciones en Titirimundi. Era obligado realizar el análisis de estas dos obras.

Siguiendo con las fases expuestas anteriormente por Boronat, nos encontramos con el principal problema, hay que determinar las unidades de análisis, delimitar las categorías y elaborar una guía. ¿Qué instrumento nos serviría para recoger los datos, tomar notas, realizar un registro simple en el lugar de la observación?

Como señala Herrero (1997, p.3) en la recogida de datos de la observación hay que ser rigurosos, lo que implica un registro y una codificación correcta de los mismos que anotaremos en una hoja de registro construida con un sistema de categorías.

Nosotros no contábamos con ese instrumento, no existía, debíamos crearlo. Como afirmaban Taylor y Bogdan (1986), la investigación cualitativa debe estar conducida con procedimientos rigurosos, aunque no necesariamente estandarizados… y Kvale (2011, p. 13) matiza que si los métodos que existen no encajan con nuestro problema, habrá que adaptar o desarrollar nuevos métodos. Así que creamos el nuestro propio.
Para ello consideramos que la forma más práctica era realizar una tabla, que pudiéramos llevar con nosotros en la observación de las obras, que fuera fácil de completar al tiempo que observamos y que nos permitiera abordar y recoger los puntos fundamentales que nos interesaban.

La confección de la tabla la comenzamos en octubre de 2007 y empezamos a seleccionar los aspectos de mayor relevancia.

Primero seleccionaríamos unas dimensiones: datos informativos, dimensión técnica y estética, tema e historia, los destinatarios, el actor titiritero, dimensión ideológica, potencialidad educativa y otros aspectos de interés. Algunas de estas dimensiones, como ya hemos explicado, estarían relacionadas con el estudio, expuesto con anterioridad, de Gutiérrez Martín (2000).

A continuación dentro de cada dimensión habría una serie de variables, a modo de ejemplo dentro de la dimensión técnica y estética encontraremos variables como la música, el sonido, los colores… y en cada variable habrá una serie de categorías que analizar. Dentro de la variable colores estudiaremos categorías como: color neutro-vivo, color predominante, etc…

De esta manera pasaremos a desgranar cada dimensión, con sus variables y categorías, para comentar qué podemos analizar y tener en cuenta dentro de cada aspecto. Y posteriormente nos centraremos en analizar cómo cada una de estas dimensiones puede favorecer o dificultar la relación entre los títeres y la educación.

En primer lugar quisimos recoger una serie de datos identificativos referentes a cuestiones cuantitativas, necesarias para obtener información de la obra. De esta manera incluimos en primer lugar nociones como: el título de la obra, la compañía que la ponía en

escena, una breve reseña acerca de dicha compañía, unas líneas sobre el argumento (normalmente estas líneas son ofrecidas por la misma compañía), el tipo de títere que lo iba a representar, la duración, la fecha y el lugar de representación, así como los destinatarios a los que, a priori, iba destinada esta función. Por último nos pareció conveniente, introducir alguna foto que ilustrara la obra o algún momento clave de la misma.

Después de los datos informativos, necesitábamos seleccionar unas dimensiones de análisis, que pese a que estudiaríamos de forma independiente por criterios metodológicos, están todas interrelacionadas y hay datos que podrían aparecer en una o varias de estas categorías.

Aspectos técnicos y estéticos: Realmente, la belleza, la elegancia, el buen gusto, son temas muy personales y subjetivos, pero creemos que sí que hay un acuerdo básico sobre aspectos estéticos y elementos que ayudan a que sea así. Una obra de títeres nos llega casi por todos los sentidos, y es lo que queremos analizar en este apartado. Así nos fijaremos en:

- La música: Si la música introduce o refuerza situaciones de alegría, terror…, si sirve por sí sola para la interpretación de un personaje, es decir, si es protagonista o acompañamiento y apoyo para momentos de tensión o risa.
- Sonidos: Qué sonidos hay y que situaciones indican, por ejemplo el canto de un pájaro…
- Luces: ¿qué expresan?, ¿ayudan a comprender el contenido?, ¿ilumina a algún personaje?
- Escenario: Analizaremos los elementos del mismo que no son títeres. Si el escenario es realista o no, si el decorado cambia o es fijo, si está dividido en 3 ó 4 zonas donde realizar cada acción o no hay decorado y se juega con las voces.
- Colores: Analizaremos la buena apariencia exterior de la obra, qué colores predominan más, vivos, neutros, ¿hay algún fin?…
- Lugar: ¿en dónde se realiza la obra?, ¿está delimitado el espacio de actuación?, ¿hay un ocultamiento de los manipuladores?, ¿la manipulación se realiza desde arriba o desde abajo?

Análisis del tema o la historia: La compañía nos suele ofrecer unas líneas a modo de resumen sobre el argumento de la obra, pero

nosotros queremos realizar un análisis más exhaustivo, de esta manera recogeremos datos referentes a:

-La historia que cuenta: ¿de qué trata?, ¿se entiende bien?, ¿es entretenida?

-Los diálogos: ¿cómo son?: simples, cortos, explicativos… ¿todos los personajes tienen texto?

-El lenguaje, ¿cómo es? directo, dinámico, expresivo, infantil… ¿se comprende? ¿o no?.

-El ambiente recreado, que puede ser fantástico, realista…

-Ritmo de la representación: evitar una constante agitación, ausencia de personajes en escena, silencios indebidos…

-Personajes: ¿Cómo son?, humanos, inanimados, mitológicos…

-¿Contiene elementos de verdadera fascinación?, ¿elementos de humor, de terror, de emoción, misterio…?

Análisis de los destinatarios: La compañía o la organización, señala una edad adecuada para el público que debería asistir a la obra, pero esto no siempre se cumple. Por otro lado, queremos saber qué personas acuden normalmente a este tipo de espectáculo, de qué nivel social, económico, cultural, si existen diferencias de público entre espectáculos al aire libre o en espacios cerrados. De esta manera nos fijaremos en estos aspectos:

-Edad y número aproximado: Analizaremos si la obra está pensada para esa edad, si es un espectáculo plástico que puede ser contemplado a cualquier edad, si se ha tenido en cuenta las características psicológicas de los niños y niñas, el vocabulario, qué formas de expresión tienen los personajes, si hay participación o no se permite.

- Tiempo de duración: ya sabemos que el tiempo de atención de los niños y niñas es muy limitado. La atención depende de dos variables fundamentalmente: la duración y el grado de participación. De ahí que controlaremos el tiempo de duración de la obra, que aproximadamente se encuentra entre 15 ó 20 minutos o 40 ó 45 minutos si hay más participación

- ¿Ha habido un disfrute?, ¿es diferente el público si es en la calle o teatro? (En edad, nivel social, económico).

Análisis del actor titiritero: El titiritero es un actor, es el artífice de toda la obra, esté o no visible, toda la representación depende de él, de

ahí que sea totalmente imprescindible dedicar un apartado a su análisis.

- La voz. Analizaremos si evita monotonía y uniformidad, su volumen, timbre, tono, melodía. Qué tipo de dicción posee, su proyección y articulación, si concierta a tiempo palabra con movimiento.

- ¿Qué expresa con la voz? Si es capaz de expresar alegría, tristeza, temblor, miedo…

- Observaremos si ha habido alguna improvisación para adaptarse al público o a sus reacciones.

Aspectos ideológicos: Ya hemos hablado con anterioridad de la educación y cómo somos conscientes de que las obras de títeres enseñan. De ahí que debamos analizar estos aspectos y no sólo los valores implícitos y explícitos que muestran, sino lo que no aparece y porqué. Desde el análisis de esta dimensión trataremos de dar respuesta a estas preguntas:

-¿Qué valores e ideas transmite el guión?, ¿y los personajes?, ¿hace que aprendan a pensar o forzosamente son pensadores correctos? ¿Hay ideas irracionales fomentadas? ¿Cultiva su sensibilidad?, ¿agudiza su sentido artístico?, ¿critica alguna situación?, ¿mediante que mecanismo? (Adulación, ironía, sarcasmo…)

-¿Quién ha elegido la obra?, (padre, madre, maestro, maestra), ¿con qué intención?

- ¿Desarrolla la imaginación?, ¿desarrolla el sentido estético?, ¿las características físicas del títere, voz y movimientos comprenden o expresan su carácter o moral?

-¿Cómo queda representada la realidad?, ¿fomenta estereotipos?

Análisis de la potencialidad educativa: Aunque somos conscientes de que el titiritero puede no buscar los mismos fines que nosotros con su obra, (de hecho es probable que no creara su espectáculo con un fin didáctico), nosotros como docentes debemos observar y recoger lo que una obra puede ofrecernos desde el punto de vista del aprendizaje.
Indudablemente, ya el uso de este recurso, el títere, hace que los niños y niñas aprendan de otra manera que con un libro o un Dvd, pero además reflexionaremos acerca de qué ideología muestra (aspecto interrelacionado con el anterior), el tema del que trata…

En definitiva es revisar todos los aspectos que hemos analizado ya en busca de la potencialidad educativa de la obra.

Análisis de otros aspectos de interés: La tabla que hemos creado no queremos que se convierta en un instrumento cerrado, por eso hemos añadido este apartado en el que podemos incluir cualquier aspecto surgido en la obra que no habíamos previsto pero que nos parece digno de referencia.

De esta manera nuestro instrumento de recogida de datos de la observación y de análisis de contenido quedaría así:

TÍTULO DE LA OBRA:
FOTO:
COMPAÑÍA:
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA:
ARGUMENTO:
TIPO DE TÍTERE:
DURACIÓN:
LUGAR DE REALIZACIÓN:
FECHA:
DESTINATARIOS:

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:

-Música: Si la música introduce o refuerza situaciones de alegría, terror…, si sirve por sí sola para la interpretación de un personaje, es decir, si es protagonista o acompañamiento y apoyo para momentos de tensión o risa.

-Sonidos: Qué sonidos hay y que situaciones indican, por ejemplo el canto de un pájaro…

-Luces: ¿qué expresan?, ¿ayudan a comprender el contenido?, ¿ilumina a algún personaje?

-Escenario: Analizaremos los elementos del mismo que no son títeres.

Si el escenario es realista o no, si el decorado cambia o es fijo y está dividido en 3 ó 4 zonas donde realizar cada acción o no hay decorado y se juega con las voces. -Colores: Analizaremos la buena apariencia exterior de la obra… -Lugar: ¿en dónde se realiza la obra?, ¿está delimitado el espacio de actuación?, ¿hay un ocultamiento de los manipuladores?, ¿la manipulación se realiza desde arriba o desde abajo?
ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA: -Historia que cuenta: ¿de qué trata?, ¿se entiende bien?, ¿es entretenida? -Diálogos: ¿cómo son?: simples, cortos, explicativos… -Lenguaje: directo, dinámico, expresivo, infantil… si se comprende o no. -Ambiente: fantástico, realista… -Ritmo de la representación: evitar una constante agitación, ausencia de personajes en escena, silencios indebidos… -Personajes: humanos, inanimados, mitológicos… -¿Contiene elementos de verdadera fascinación?, ¿elementos de humor, de terror, de emoción, misterio…?
ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS: -Edad y número aproximado: Analizaremos si está pensada para esa edad, si es un espectáculo plástico que puede ser contemplado sin contar la edad, ¿se ha tenido en cuenta las características psicológicas

de los niños y niñas?, ¿vocabulario?, ¿qué formas de expresión tienen los personajes?, ¿hay participación? ¿se permite?

¿El tiempo de duración excede del tiempo de atención de los niños y niñas? (15 ó 20 minutos o 40 ó 45 minutos si hay más participación). La atención depende de dos variables fundamentalmente: duración y grado de participación.

¿Ha habido un disfrute?, ¿es diferente el público si es en la calle o teatro? (En edad, nivel social, económico).

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:

-Voz: evita monotonía y uniformidad, volumen, tono, timbre, melodía, dicción clara y precisa, proyección y articulación, si concierta a tiempo palabra con movimientos.

¿Qué expresa con la voz?: asombro, temblor, alegría…

-¿Ha habido alguna improvisación para adaptarse al público o sus reacciones?

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:

¿Qué valores e ideas transmiten el guión?, ¿y los personajes?, ¿hace que aprendan a pensar o forzosamente son pensadores correctos?

¿Hay ideas irracionales fomentadas?

¿Cultiva su sensibilidad?, ¿agudiza su sentido artístico?, ¿critica alguna situación?, ¿mediante que mecanismo? (Adulación, ironía, sarcasmo…)

¿Quién ha elegido la obra?, (padre, madre, maestro) ,¿con qué intención? ¿Desarrolla la imaginación?, ¿desarrolla el sentido estético?, ¿las características físicas del títere, voz y movimientos comprenden o expresan su carácter o moral?
ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:

Una vez realizada la tabla, en mayo de 2008 la pusimos en práctica con las primeras obras del Titirimundi.

En el momento de la observación realizamos un registro simple y este registro era ampliado al terminar la obra con detalles que no habíamos podido anotar.

Necesitábamos un apoyo visual y utilizamos una cámara de vídeo para grabar partes de la obra y/o la obra completa. Esto nos permitiría analizar la obra cuando no la tuviéramos delante. También realizamos fotografías que nos ayudarían en el análisis posterior de algunos aspectos.

Ayudados por esta técnica complementaria y la tabla de recogida de información, realizamos el análisis de contenido de las obras seleccionadas.

2.5. Grabaciones en vídeo, fotografías y otros documentos

Como ya hemos mencionado en el punto anterior, decidimos que íbamos a grabar en vídeo todas las obras de títeres a las que asistimos,

bien en su totalidad, o alguna parte importante de las mismas, en los Festivales que transcurren desde el año 2008 hasta el 2014. De manera que disponemos de bastantes archivos que nos permiten acceder a las obras cuando no las tenemos delante. Como afirman algunos autores como Del Rincón et al. (1995) o Dorio, Sabariego, y Massot (2004), podemos utilizar sistemas audiovisuales como fotografías, vídeos o grabaciones que nos servirán de apoyo al registro narrativo.
También hemos realizado fotografías a los distintos espectáculos, fotografías que nos permitirán revisar algunos aspectos posteriores del análisis como el decorado, el escenario, los colores, etc…
Por último también hemos recogido los programas de mano de los distintos Titirimundi, en los que aparece el lugar, la hora, el precio… de las distintas obras. Así como los dosieres de prensa que el Titirimundi expone en su página web y que nos informan, sobre todo, de las diferentes compañías y sus características, además de ofrecer un resumen detallado de la obra en cuestión.

3.- La entrevista como instrumento de obtención de información

> *"Quiero entender el mundo desde su punto de vista. Quiero conocer lo que usted conoce en la forma en que usted conoce. Quiero entender el significado de su experiencia, ponerme en su piel, sentir las cosas como usted las siente, explicar las cosas como usted las explica. ¿Se convertirá usted en mi maestro y me ayudará a entender?"*
> *(Spradley, 1979, pág. 34)*

Con la observación y el análisis de contenido realizado conseguíamos acercarnos a una parte de los objetivos de la investigación, pero necesitábamos otro instrumento, acorde con el tipo de investigación cualitativa elegida, que nos ayudara a lograr el resto de los objetivos propuestos.

Como señala Kvale (2011, p. 12-13), con nuestra investigación queríamos acercarnos al mundo de "ahí fuera", del títere, y entender y

describir qué relación tiene con la educación "desde el interior". Para ello nos habíamos propuesto analizar las obras de títeres, como una huella de la experiencia pero queríamos analizar también las interacciones y experiencias de los titiriteros, queríamos conocer cuál era el sentimiento de estos artífices de las obras de títeres, cuáles eran sus intenciones al realizar la obra, si entre sus objetivos se encontraba el educativo… tanto era el conocimiento que queríamos obtener de ellos, que necesitábamos un nuevo instrumento.

Tres son las técnicas de recolección de datos más utilizadas, según Krause (1995, p.30), en la investigación cualitativa: la observación, las entrevistas y la revisión de documentos. Ya habíamos utilizado la observación y habíamos hecho una revisión de la normativa educativa. Para alcanzar los objetivos que nos faltaban pensamos que nuestra mejor "arma" era la entrevista. Realizaríamos entrevistas a los titiriteros.

La entrevista ha ido ganando terreno en la investigación cualitativa y son muchos los autores que la han utilizado en sus estudios. Por este motivo creemos necesario hacer un repaso por las diferentes concepciones que tienen los teóricos sobre la entrevista.

Denzin y Lincoln (2005, p. 643) definen la entrevista de manera muy sencilla, es "una conversación, es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas".

Kvale (2011) da un paso más e introduce una intencionalidad en la conversación por parte de uno de los miembros, y un propósito, construir conocimiento:

> La entrevista es una conversación que tiene una estructura y un propósito determinados por una parte: el entrevistador. Es una interacción profesional que va más allá del intercambio espontáneo de ideas como en la conversación cotidiana y se convierte en un acercamiento basado en el interrogatorio cuidadoso y la escucha con el propósito de obtener conocimiento meticulosamente comprobado. La entrevista de investigación cualitativa es un lugar donde se construye conocimiento.

Sprandely (1979, p.67-68) hace hincapié en que es una relación asimétrica, ya que el entrevistador es el que realiza las preguntas y la persona interrogada responde. No es una conversación habitual.

Deslauriers (2004, p. 33-34) citando a Kahn y Canell (1957, p. 16) y a Denzin (1978, p. 113-116), también hace referencia a esta condición desigual entre entrevistador y entrevistado, pero además añade otro aspecto diferenciador y es la necesidad de que el tema de conversación esté bien definido:

> La entrevista de investigación es una interacción limitada y especializada, conducida con un fin específico y centrada sobre un tema particular. La entrevista aparece como una especie de conversación y comparte varias características con los intercambios verbales informales; sin embargo, se distingue por varios puntos. En primer lugar, simula una situación donde una de las partes es considerada más experta que la otra, y donde las convenciones y las reglas de conducta son más bien imprecisas. El entrevistador y el entrevistado se comportan como si fueran de igual status, pero los hechos desmienten esta pretensión; aún si el investigador depende del entrevistado para obtener las informaciones, la mayor parte del tiempo, él posee como sea mayor poder.

3.1.-Tipo de entrevista: la entrevista no estructurada

Una vez seleccionada la entrevista como instrumento de recogida de información debíamos elegir qué tipo de entrevista íbamos a llevar a cabo. Son muchos los autores que reflexionan sobre este tema, Taylor y Bogdan (1986), referentes en investigación cualitativa, dividen las entrevistas en dos tipos: estructuradas y cualitativas. La entrevista estructurada tiene una escala que se mueve desde las más estructuradas, aplicadas en términos exactos en las que el entrevistador se limita a recoger datos, hasta algunas más abiertas. Por otro lado las entrevistas cualitativas se caracterizan por su flexibilidad, dinamismo y apertura, no son directivas ni están estructuradas.

Vargas Jiménez (2012, p. 125-126) después de revisar las teorías de varios autores, nos presenta la siguiente clasificación en función de las

tácticas que se utilicen para el acercamiento y la situación en la que se desarrolle: entrevista estructurada, no estructurada y grupal.

> En la entrevista estructurada todas las preguntas son respondidas por la misma serie de preguntas preestablecidas con un límite de categorías por respuestas. Así, en este tipo de entrevista las preguntas se elaboran con anticipación y se plantean a las personas participantes con cierta rigidez o sistematización. […] Se elabora un protocolo de preguntas y respuestas prefijado que se sigue con rigidez, las interrogantes pueden ser cerradas, que proporcionen al individuo las alternativas de respuesta que debe seleccionar, ordenar, o expresar sobre el grado de acuerdo o desacuerdo.

Taylor y Bogdan (1986) encuentran como ventaja en este tipo de entrevista, que todos los entrevistados responden a las mismas preguntas, en orden y forma, de manera que es más fácil la clasificación y el análisis de las mismas.

Siguiendo con la clasificación de Vargas Jiménez, definimos la entrevista no estructurada como aquella entrevista en el que ni el esquema ni la secuencias de preguntas está prefijada:

> las preguntas pueden ser de carácter abierto y el entrevistado tiene que construir la respuesta; son flexibles y permiten mayor adaptación a las necesidades de la investigación y a las características de los sujetos, aunque requiere de más preparación por parte de la persona entrevistadora, la información es más difícil de analizar y requiere de más tiempo. (p. 126-127)

En este tipo de entrevista, la autora considera importante que las preguntas se formulen con claridad, sean abiertas y simples y que impliquen una idea principal que refleje el tema central del estudio.

Por último encontramos las entrevistas grupales, también denominadas grupos de discusión por algunos investigadores. En

realidad esta denominación genera una confusión, tal y como señala Rosaline Barbour (2013), quien se hace eco de que se utilicen como expresiones intercambiables "entrevista grupal". "entrevista de grupo de discusión" y "debates de grupos de discusión". Barbour subraya que lo esencial en los grupos de discusión es fomentar la interacción entre los participantes y de atender a la dinámica que se genera entre ellos, rasgos claramente diferenciadores de esta herramienta con respecto a las entrevistas grupales. Vargas Jiménez define, siguiendo a Patton, a las entrevistas grupales de la siguiente manera:

> es la realizada con un pequeño grupo de personas sobre un tema específico, los grupos son normalmente de seis a ocho personas que participan en la entrevista durante una hora y media a dos horas. […] Es una técnica de recolección de datos cualitativa sumamente eficiente que proporciona algunos controles de calidad sobre la recogida de los datos. (Vargas Jiménez, 2012, p. 126 y ss)

Para nuestro estudio nos interesaba la relación entre el entrevistado y el entrevistador, queríamos que el sujeto de estudio construyera la respuesta, su respuesta, y que nosotros, como entrevistadores, tuviéramos el poder de elaborar, modificar y adaptar las preguntas en función de las situaciones y características de los interlocutores. Estábamos más cerca de la entrevista no estructurada.

López y Sandoval (2006, p. 12) consideran que la entrevista no estructurada, a su vez, puede diferenciarse en tres tipos: la entrevista en profundidad, la entrevista enfocada y la entrevista focalizada.

De estos tres tipos de entrevista, la que más se aproxima a nuestro objeto de estudio es la entrevista enfocada ya que puede ser considerada como una entrevista en profundidad pero dirigida a situaciones concretas. La diferencia principal que tiene con ésta última es que no revive toda la vida del sujeto, sino que reconstruye una experiencia personal concreta: "va dirigida a un individuo concreto, caracterizado y señalado previamente por haber tomado parte de la situación o experiencia definida".

De los tipos de entrevista que plantea Vallés (2002, p. 27) nos quedamos con la entrevista estandarizada no programada, ya que exige al entrevistador adaptar tanto la formulación como el orden de las preguntas a cada interlocutor.

Una vez que hemos seleccionado que el tipo de entrevista más acorde con nuestra investigación sea la no estructurada o estandarizada no programada (en función del autor), vamos a detenernos en las ventajas e inconvenientes que tiene este tipo de entrevista para poder estructurar nuestro trabajo.

López y Sandoval lo recogen de la siguiente manera:

> Entre las ventajas de este tipo de entrevista se tienen:
> - Es adaptable y susceptible de aplicarse a toda clase de sujetos en situaciones diversas.
> - Permite profundizar en temas de interés.
> - Orienta posibles hipótesis y variables cuando se exploran áreas nuevas.
>
> Entre sus desventajas se mencionan:
> - Se requiere de mayor tiempo.
> - Es más costoso por la inversión de tiempo de los entrevistadores.
> - Se dificulta la tabulación de los datos.
> - Se requiere mucha habilidad técnica para obtener la información y mayor conocimiento del tema. (2006, p.12)

De los inconvenientes lo que más nos preocupaba era no saber si disponíamos de esta habilidad técnica para poder obtener la información que necesitábamos de los entrevistadores, pero aun así decidimos intentarlo y asumir este riesgo.

Hay algunos autores como Deslauriers (2004, p.37) que aconsejan la realización de una entrevista previa más amplia que nos servirá para aproximarnos al objeto de estudio y una vez efectuada y analizada podíamos realizar las siguientes de manera más estructurada, con preguntas más ajustadas al tema de estudio, ya que como investigadores estaríamos más al tanto del mismo.

Nosotros, ante esta propuesta teníamos un problema, la situación laboral de los entrevistados. Nuestros interlocutores son titiriteros y su trabajo no es fijo en un lugar y en un tiempo, se mueven por todo el país (incluso por otros países) y permanecen en cada escenario el tiempo que requiere la presentación de su obra. Disponíamos de un breve período de tiempo, los cinco días que duraba el Festival Titirimundi, en los que estarían reunidos en la ciudad de Segovia. Y teníamos que aprovechar esos días para realizar todas las entrevistas, por este motivo no contábamos con tiempo para realizar una entrevista previa menos directiva para estudiar la cuestión interrogada.

En su investigación Manzano (2012) propone ocho fases en el proceso de realización de una entrevista, estas fases nos parece que pueden fundamentar la óptima realización de nuestro trabajo:

> 1.- Definición clara del objetivo de la entrevista, que se deriva del objetivo de investigación. Como ya se ha expuesto, el objetivo principal de nuestras entrevistas es el de descubrir las opiniones que tienen los titiriteros acerca de las relaciones que pueden existir entre sus obras y algunos aspectos educativos, así como considerar las distintas funciones que puede cumplir dicho espectáculo.
>
> 2.- Definición clara del perfil o de los perfiles de la parte entrevistada, es decir, de las características que debe cumplir, mostrar o reunir, también derivadas del objetivo de investigación. El perfil de las personas entrevistadas se explicita en el apartado siguiente.
>
> 3.- Selección o generación de los indicadores que apuntan al constructo o a los constructos que configuran el objetivo. Algunos de los indicadores de nuestro estudio son: datos generales, funciones de las obras de títeres: social, comunicativa, ideológica…, a quién, cómo y con qué fin educan las obras, temas presentes en las obras y su adaptación al público y la evolución y futuro del títere, entre otras.
>
> 4.- Preparación de una guía de entrevista. Puede tratarse de una descripción de fases gruesas o de una tabla de contenidos donde se vaya anotando en qué medida se están consiguiendo

los objetivos de entrevista conforme transcurre esta. La configuración concreta de la guía depende del formato de entrevista. En nuestro caso se optó por elaborar un guión y no una tabla de contenidos para anotar el grado de consecución de los objetivos. Este guión nos aportaba seguridad en nuestra primera inmersión entrevistadora.

5.- Contacto con la parte entrevistada. Esta fase suele implicar muchas veces la intermediación de otras personas, mediadores que permiten no solo la comunicación entre ambas partes sino que pueden realizar buena parte del trabajo de selección. Una buena selección se consigue mediante un buen conocimiento previo acerca del grupo, la comunidad o el sector poblacional diana. La parte entrevistadora tal vez domine con cierta precisión el tema de estudio pero no el conocimiento sobre esa realidad social, antropológica, psicológica o educativa. En nuestro caso no hubo intermediación de otras personas, con todas contactamos a través de una llamada telefónica o en contactos informales al terminar su espectáculo de títeres.

6.- El contacto inicial finaliza con un acuerdo sobre cuándo, dónde y cómo se va a desarrollar la entrevista. Una vez expuestos los objetivos de nuestra investigación y la necesidad de la realización de la entrevista, llegamos a un acuerdo sobre los aspectos principales de desarrollo de la misma.

7.- Realización de la entrevista. Es importante dejar constancia del transcurso de la entrevista en un soporte que permita registrar la información relevante. El verbo quedará inserto en una cinta de audio, un grabador de voz u otro mecanismo electrónico o informático. La información no verbal puede registrarse sobre la marcha (lo que aconseja la presencia de más de una persona en la parte entrevistadora) o bien quedar plasmada en una cinta de vídeo u otro soporte electrónico o informático que guarde imágenes en movimiento. Por lo general, los participantes suelen ser más reacios a ser grabados en vídeo que en audio. En nuestro caso, grabamos las entrevistas en audio y en el guión íbamos anotando los aspectos que nos parecían relevantes. Sólo grabamos en vídeo

la primera entrevista, pero al no aportarnos más información relevante, en el resto grabamos sólo la voz.

8.- Análisis de la información recogida. Establecimiento de conclusiones. Este apartado le explicamos detenidamente en el apartado 3.6. en el que nos detendremos en la codificación, establecimiento de categorías y análisis del discurso.

Y siguiendo estas fases comenzamos, en el apartado siguiente con el proceso de selección de la muestra.

3.2.-Selección de la muestra

Ya hemos explicado el término de muestra en la metodología cualitativa cuando nos detuvimos en la selección de obras de Titirimundi que íbamos a analizar. Ante la elección de interlocutores para la realización de las entrevistas nos encontrábamos con el mismo problema, seleccionar una serie de titiriteros que pudieran aportarnos la información que necesitábamos y que fuera una muestra representativa.

Sabariego y Bisquerra (2004) establecen dos tipos de muestreo, el muestreo probabilístico y el no probabilístico. El primero se caracteriza por la selección de la muestra al azar, es decir, todas las personas de la población tienen las mismas posibilidades de formar parte de la misma. En cuanto al muestreo no probabilístico la selección se realiza en base a una serie de criterios relacionados con la investigación o con el investigador, no depende de la probabilidad.

En función de las características de nuestro estudio, nos centraríamos en un muestreo no probabilístico, para asegurarnos que los informantes cumplieran una serie de requisitos, es una selección intencional.

Deslauriers (2004, p. 58) citando a Patton (1980: p.100-105) distingue seis tipos de muestreo intencionales:

-la muestra de casos extremos o desviados que permiten obtener informaciones sobre ciertos casos no habituales.

-la muestra de casos típicos que ofrecen información a partir de algunos casos juzgados representativos del conjunto.
-la muestra multifacética que da información por el análisis de las variaciones que ha conocido un caso adaptándose a diferentes condiciones.
-la muestra de casos críticos que resaltan algunos que se revelan verdaderos, ilustrarían el conjunto.
-la muestra de casos políticamente importantes que llaman la atención sobre los casos no acostumbrados y que tienen influencia sobre el conjunto.
-la muestra más cercana que ofrece informaciones a partir de algunos casos más fácilmente accesibles.

Además de lo expuesto anteriormente nos hemos basado en los criterios maestros del muestreo cualitativo, en adelante CMMC, que presenta Vallés (2002) y que define así:

CMMC1: Competencia narrativa atribuida.
CMMC2: Muestreo secuencial conceptualmente conducido.
Hacer una selección de los entrevistados orientada a controlar la heterogeneidad de la muestra, en variables consideradas analíticamente relevantes. Dos palabras definen este criterio: heterogeneidad y economía.
¿A quién y a cuantos entrevistar?
CMMC3: Criterios muestrales de naturaleza práctica.
Se trata de "al menos cuatro preguntas criterio básicas que deben responderse en la selección de entrevistados", según Raymond L. Gorden (1975, p. 196 y ss). Estas preguntas criterio o condiciones de selección son:
a) ¿Quiénes tienen la información relevante?
b) ¿Quiénes son más accesibles física y socialmente? (entre los informados)
c) ¿Quiénes están más dispuestos a informar? (entre los informados y accesibles)
d) ¿Quiénes son más capaces de comunicar la información con precisión? (entre los informados, accesibles y dispuestos).

> CMMC 4: Muestreo fuera del control del diseño: muestreo indígena, del entrevistado y del entrevistador.
> CMMC5: Sobre la duración y repetición de las entrevistas.
> (Valles, 2002, p. 66-77).

Tomando como referencia estos criterios maestros generales y basándonos en las preguntas de orden más práctico, seleccionamos a seis personas que iban a ser objeto de nuestro estudio.

Los criterios que tomamos en consideración para la selección de los informantes fueron los siguientes:

Criterio 1: Los sujetos seleccionados debían ser titiriteros en activo.

Criterio 2: Características personales y laborales de los entrevistados. Dentro de este criterio tendríamos en cuenta:

- Formación académica previa.
- Años de experiencia como titiriteros.

Criterio 3: Relación con el Festival Titirimundi.

- Asistencia a distintos festivales.
- Asistencia previa al Festival Titirimundi y conocimiento del mismo.

Criterio 4: Participación en el Festival Titirimundi durante el año 2012.

Criterio 5: Representatividad nacional e internacional de los sujetos. Dentro de este criterio nos importaba que, si los informantes eran extranjeros, dominaran el idioma castellano.

Criterio 6: Representatividad de hombres y mujeres en la muestra.

Criterio 7: Disponibilidad para realizar la entrevista y aceptación de las líneas metodológicas de la investigación.

Con el criterio que tuvimos más problemas fue con el sexto ya que el mundo profesional del títere es predominantemente masculino y nuestra muestra así lo manifiesta. Sólo entrevistamos a una titiritera que forma parte de una compañía junto a su pareja.

Una vez seleccionados los interlocutores debíamos pedirles colaboración para participar en el estudio. Para ello iniciamos el contacto. A algunos de los sujetos les contactamos a través del teléfono que venía indicado en su página web y una vez explicado el motivo de la llamada, si su respuesta era afirmativa ya se pasaba a un segundo contacto que tenía lugar en la representación de su obra de títeres en el Titirimundi. En este segundo contacto informal ya quedábamos para la fecha, hora y lugar de realización de la entrevista. En otros casos en los que no disponíamos de teléfono, el primer contacto se realizaba al terminar la obra de teatro de títeres que estaban representando y a través de una conversación informal se les informaba del estudio que estábamos llevando a cabo y de la necesidad de entrevistarles. Todos los entrevistados aceptaron la propuesta, sin ninguna duda, desde el primer momento.

3.3.-El guión de la entrevista

Uno de los puntos fundamentales que nos asegurarían parte del éxito de nuestra entrevista, es según Patton (1980, p. 200-201), la realización de una buena guía que incluya una serie de preguntas que sirvan como grandes puntos de orientación, preguntas que permitan que el titiritero profundice en los temas de interés. Debido a nuestra escasa experiencia necesitábamos un guión que, como su nombre indica, hiciera que no nos perdiéramos en esta primera vivencia como entrevistadores y nos asegurara la obtención de observaciones sobre los mismos temas de los distintos sujetos interrogados.

Deslauriers (2004, p. 37) citando a Patton (1980, p. 210-211):

> sugiere comenzar la entrevista por cuestiones sobre la experiencia y las actividades actuales. Este tipo de preguntas no se presta a controversias, no exige interpretaciones y se pueden traducir por simples descripciones. A continuación, una vez establecido el contexto, se puede pasar a las opiniones, a las

interpretaciones y sentimientos relacionados con estos acontecimientos.

Siguiendo este consejo establecimos cinco bloques y dentro de cada uno incluiríamos las preguntas que estuvieran relacionadas con el mismo, respetando que serían una guía a partir de la que se pudieran comentar otros aspectos y que podían ser modificadas o incluso algunas eliminadas, en función de las características del interlocutor.

El primer bloque es un bloque de preguntas generales, que oscila desde qué entiende el sujeto por el títere, haciendo un recorrido por su experiencia personal como titiritero, su formación y las características que considera debe tener un buen titiritero.

En el segundo bloque, que lleva por título, "Funciones de una obra de títeres", ya ahondamos en uno de los principales temas de nuestro estudio y recogemos las preguntas que hacen referencia a las funciones que podemos atribuir al teatro de títeres: función social, comunicativa… etc. y cómo puede ser transmisora de ideología.

El tercer bloque, "Relación de los títeres con la educación", es otro de los puntos fuertes de nuestra investigación. En él hacemos un recorrido por esta relación analizando si los títeres educan, a quién, cómo y con qué fin. También reunimos las opiniones que tienen sobre los títeres como transmisores de valores. Y reflexionamos sobre el Titiricole.

En el bloque cuarto, "Temas presentes en las obras y adaptación al público", captamos las apreciaciones de los titiriteros sobre los temas de sus obras, si tienen en cuenta el público ante el que van a ser representadas, qué tipo de títere es el más utilizado por ellos, etc.

Y el último bloque, bajo el nombre "Evolución y futuro del títere" se acerca al sentir de los titiriteros sobre el Festival Titirimundi, situación del espectáculo de títeres en España y cómo consideran que evolucionará el títere en un futuro.

De esta manera, el guión de la entrevista a los titiriteros quedó como se muestra seguidamente:

Bloque 1: General.

- Hay muchas definiciones del títere y es difícil llegar a un consenso entre todas, ¿cuál sería su definición personal del títere?

- ¿Qué formación posee? ¿Alguna específica, ya sea personal, técnica… para ser titiritero?

- ¿Cómo empezó a ser titiritero?

- Desde su experiencia, ¿qué piensa que es necesario para ser un buen titiritero? ¿Una formación determinada, una sensibilidad especial, capacidades técnicas…?

- ¿Qué necesita un titiritero para trabajar?

Bloque 2: Funciones de una obra de títeres.

- ¿Qué función cumplen en la sociedad hoy en día las obras de títeres?, ¿tiene sentido su representación en el momento actual?

- Son muchas las funciones que podemos adjudicar al teatro de títeres, ¿cree que entre ellas está una función social?

- Entre las funciones que podemos atribuir al teatro de títeres encontramos una que lo destaca como elemento de comunicación, ¿piensa que transmite información?, ¿desarrolla la memoria y la atención?

- Desde su punto de vista, ¿las obras de títeres transmiten ideología?

- ¿Usted en sus obras utiliza mecanismos críticos: ironía, adulación…?

- ¿Qué valor tiene en sí misma una obra de títeres?

Bloque 3: Relación de los títeres con la educación.

- ¿Cree que los títeres educan? ¿Por qué? (En caso afirmativo)
- ¿Qué es lo que educan? ¿Qué mecanismos utilizan para hacerlo?
- ¿A quién educan? ¿Educan a los niños y niñas?, ¿pueden educar a los adultos o al menos a la parte más desprejuiciada e infantil que tenemos los adultos?
- ¿Esta capacidad educadora es valorada por los adultos: madres, padres…? ¿y por los docentes? ¿Cómo lo percibe?
- Ya que dice que los títeres son recursos educativos, ¿cómo valora su eficacia como recurso educativo?, ¿son útiles en esa función?, ¿por qué?
- ¿Cree que los títeres tienen sentido en la educación formal, dentro del colegio? ¿Cómo se deberían utilizar? ¿Por quién tendrían que ser utilizados: por el niño y niña o maestro y maestra) ¿Con qué fin se utilizarían?
- En el festival del Titirimundi hay una actividad denominada Titiricole, consistente en que los niños y niñas realicen sus propios títeres, escenografía, obra… ¿qué opinión le merece dicha actividad?
- De entre estos aspectos que hemos elegido como principales valores que pueden transmitir los títeres, ¿cuáles considera más importantes?: creatividad, imaginación, sensibilidad, belleza, desarrollo estético…
- ¿Qué se puede aprender asistiendo a una obra de títeres?
- Personalmente, ¿qué le han enseñado a usted los títeres?

Bloque 4: Temas presentes en las obras y adaptación al público.

- ¿Cuál es su fuente de inspiración a la hora de crear o elegir las obras?, ¿de qué fuentes culturales bebe?
- ¿De qué temas hablan sus obras principalmente?, ¿hay temas recurrentes en sus obras?
- Cuándo elige el tema y la obra, ¿tiene en cuenta el público que la va a ver? (Adultos, niños, ambos…). ¿Le condiciona, del mismo modo, el lugar dónde se va a representar la obra? (al aire libre, en un teatro…)
- ¿Hay algún tema que les haya presentado limitaciones, o que no se hayan atrevido a contar?
- ¿Cuál es el tipo de títere más presente en su obra?, ¿marioneta, sombras…?

Bloque 5: Evolución y futuro del títere.

- ¿Qué opinión tiene acerca del Festival Titirimundi?
- Viajan por distintos países, con formas de vida distintas… ¿con la misma obra hay reacciones distintas en función del lugar?
- En los últimos años, ¿han cambiado las obras de títeres? ¿y la reacción del público?
- ¿Cuál es la situación actual del espectáculo de títeres en España?, ¿cómo piensa qué está la salud del títere y los titiriteros?
- Esta era tecnológica que nos invade, ¿ha influido en el títere y en su desarrollo?
- ¿Cómo evolucionará el mundo de los títeres en los próximos años?
- ¿Cómo se imagina sus obras y su trabajo en un futuro?

Una vez elaborado el guión de la entrevista, el siguiente paso sería validar el mismo para comprobar si con él conseguiríamos los objetivos que pretendíamos. La situación ideal hubiera sido mostrar el guión a un grupo de expertos y utilizarlo de manera piloto con alguno de los titiriteros. En nuestro caso se sometió a discusión con el director de la tesis y se aplicó con el primer entrevistado, Geris, para su posterior evaluación. Somos conscientes de la limitación que supone no haber hecho una validación ideal, pero, como comentaremos seguidamente, la entrevista quedó validada en la primera entrevista.

3.4.-Realización de las entrevistas: cronología y desarrollo

Aspectos como la fecha, la hora y el lugar de la entrevista también determinan los resultados de la misma. Los teóricos de la metodología cualitativa han realizado estudios sobre el condicionamiento del lugar, así Vallés (2002, p.90) delibera sobre nuestro papel como investigadores y nuestro deber de procurar que dicho condicionamiento sea lo más favorable a los intereses de estudio: "consiste en ejercer un talante flexible respecto de las preferencias del entrevistado en cuanto a fecha y lugar de la entrevista".

En la selección de estos aspectos no tuvimos mucha capacidad de elección. Como hemos comentado ya, debíamos realizar todas las entrevistas en el transcurso del Festival, exactamente entre el 10 y el 15 de mayo de 2012. Cada titiritero representaba bien varias obras o la misma obra varias veces en distintos días, de modo que el tiempo libre con el que contaban no era mucho. Nosotros nos teníamos que adaptar tanto al día como a la hora que ellos nos proponían. En cuanto al lugar Vallés aconseja que "se han de procurar unas mínimas condiciones de privacidad y tranquilidad, pues de ello también depende la calidad de la entrevista" (2002, p.90), pero en este aspecto tampoco teníamos mucha capacidad de elección. En dos de los casos, con el titiritero Chris Geris y con la compañía Escarlata Circus, nos acercamos al lugar en dónde ellos estaban trabajando, para que les priváramos del menor tiempo posible y ellos pudieran continuar con su ocupación al finalizar la entrevista. El resto de entrevistas también se realizaron en el lugar que los entrevistados eligieron. Muchos investigadores sugieren que el mejor lugar para celebrar una entrevista es la casa del sujeto entrevistado. Los titiriteros no tenían casa cercana, pero

curiosamente eligieron como lugar para mantener la conversación, la terraza del restaurante José, que es el sitio en dónde ellos realizan todas las comidas durante el transcurso del Festival, era por tanto, su medio en Segovia, dónde ellos se sentían cómodos. Por supuesto, como podemos intuir, la terraza de un bar, en plena plaza Mayor, no era el lugar más idóneo para efectuar una entrevista, ya que no cumplía las condiciones de privacidad, tranquilidad, etc. pero nos interesaba más que ellos se sintieran a gusto y relajados y un titiritero dónde mejor se siente es en la calle. Tenemos que decir en su favor, que todas las entrevistas tuvieron un resultado óptimo y los interlocutores, a pesar del ruido de la calle, estuvieron muy centrados evitando distracciones.

Otra de las decisiones que debíamos tomar, a la hora de mantener la entrevista, era si íbamos a utilizar o no medios tecnológicos que nos ayudaran a registrar la información. Bisquerra (2004) los define así:

> A diferencia de los instrumentos, los medios audiovisuales, como una cámara de vídeo, una cámara de fotos, una casete, registran la información que el investigador selecciona o enfoca. A los registros realizados con este tipo de medios se les denominan registros tecnológicos: grabaciones audio, grabaciones vídeo, fotografías o diapositivas. Se trata de grabaciones en vivo de conductas, acontecimientos, situaciones y acciones con formatos diversos (visual, verbal, gestual) que garantizan información de calidad sobre los acontecimientos objeto de estudio. (p. 151)

Hay opiniones diferenciadas sobre si se debe grabar o no la entrevista, Deslauriers (2004, p. 67) aconseja que se espere a que la relación entre investigador y sujeto interrogado esté bien establecida para utilizar la grabadora, pero esta situación ideal no era posible en nuestro caso, no disponíamos de tiempo para afianzar la relación.

Nosotros teníamos claro que, si el interlocutor lo permitía, debíamos utilizar un medio tecnológico que nos sirviera como ayuda en el registro de la información. Como hemos comentado anteriormente, éramos “novatos” en esta experiencia y nos preocupaba poder concentrarnos más en lo que decía nuestro entrevistado que en retener

los detalles de la conversación. Además, como recoge Deslauriers (2004, p. 68), el utilizar una grabadora nos permite conservar la entrevista y volver a ella tantas veces como lo necesitemos. El análisis posterior resultaría más sencillo.

Vallés (2002, p. 81) afirma que "en cuanto al registro de las entrevistas, la grabación magnetofónica es indudablemente el medio más utilizado por los investigadores sociales."

Para la primera entrevista, no sólo utilizamos la grabadora, también recurrimos a una cámara de fotos para hacer un vídeo, pero fue básicamente por inseguridad, por miedo a que la grabadora se parara, no se oyera bien, etc. El vídeo no nos aportaba ninguna información relevante, así que el resto de entrevistas las realizamos sólo con grabadora, ya que todos los titiriteros interrogados nos dieron permiso.

La primera entrevista se mantuvo con Chris Geris, de la compañía Plansjet. Se realizó el 9 de mayo, un día antes de que comenzara el Festival, en la Casa de los Picos, lugar en dónde estaba preparando un taller sobre construcción de títeres que iba a impartir en los días siguientes. La tranquilidad, serenidad y entusiasmo que Geris aportó a la conversación fueron la tónica dominante de toda la entrevista. En ella solamente tuvimos un problema y fue que el titiritero belga, pese a que se comunicaba bien en castellano tenía expresiones que no dominaba y en las que pedía ayuda, pero el contenido se entendía a la perfección. La sensación de los dos, al terminar la entrevista, fue muy positiva. Nosotros consideramos que el guión de la entrevista había sido probado con resultado satisfactorio y no hicimos ningún cambio en él.

La segunda entrevista, realizada el 10 de mayo en la terraza del restaurante José, se mantuvo con Pepe Luna. Ya habíamos tenido una experiencia positiva y sabíamos que nuestra labor era escuchar pero no olvidar cuáles eran los puntos fuertes a los que teníamos que dirigir la conversación. El guión de la entrevista nos resultaba muy útil. Y la entrevista tuvo un resultado satisfactorio. El interlocutor también manifestó su conformidad.

La tercera entrevista tuvo lugar el 12 de mayo, también en la terraza del mismo restaurante, lugar en el que ellos se sentían como en casa.

La persona interrogada fue Jaime Santos, de la compañía La Chana. Titiritero agradecido porque hubiera gente que se preocupara por su trabajo y con una visión muy especial del teatro de títeres. El clima fue favorable y pese a que había ruido y otras distracciones, Santos se mantuvo concentrado en su discurso.

La cuarta entrevista, realizada también el 12 de mayo, fue la única que se realizó con dos titiriteros al tiempo, Bet Miralta y Jordi Aspa, que forman la compañía Escarlata Circus. Esta entrevista era muy importante ya que además de ser dos sujetos los entrevistados, contábamos con la opinión de la primera y única mujer en nuestro estudio. Mantuvimos la conversación en el jardín de San Juan de los Caballeros que era dónde ellos tenían la carpa en la que representaban su espectáculo. La entrevista aconteció en un tono muy agradable, con mucho entusiasmo y una gran complicidad entre ellos.

La quinta entrevista fue la más larga, realizada a Paco Paricio, de la compañía Los titiriteros de Binéfar, y tuvo lugar el 14 de mayo en la terraza del restaurante. También fue una buena entrevista, en la que resaltamos la importancia que dio el interlocutor a nuestra investigación al finalizar su intervención:

> Sí, me gusta mucho que hagas esta tesis, me gusta que la universidad, o los educadores que estáis allí, veáis que en los títeres hay más de lo que parece, en realidad es como una búsqueda, hay algo fundamental en los títeres […] Y porque creo que hemos estado en compartimentos muy estancos los educadores, la universidad, los titiriteros, entonces cualquier camino, cualquier puente es bueno, ojalá no haya compartimentos tan estancos. (E5, p. 23)

La última entrevista fue a Eduardo Guerrero de la compañía Muñecos Animados y se mantuvo el mismo día y en el mismo lugar que la anterior. El clima conseguido fue favorable y el entrevistador pudo responder libremente a todas las cuestiones tomándose el tiempo necesario para ello.

Si hay algo que podemos destacar de todas las entrevistas es cómo los titiriteros muestran en su discurso emoción, ilusión y pasión por su trabajo, y el hablar del mismo les resultaba muy satisfactorio.

3.5.-Transcripción de la entrevista

Una vez que contábamos con las grabaciones de las entrevistas, teníamos ante nosotros una ardua tarea, convertir esas grabaciones en textos, textos a partir de los cuales realizaríamos el análisis del discurso. Teníamos, por tanto, que afrontar la transcripción de la entrevista.

Deslauriers (2004, p. 67-68) propone dos tipos de transcripciones, la parcial en la que el investigador escucha las cintas y transcribe los fragmentos que considera fundamentales, o bien tras escuchar las cintas, toma notas y realiza un resumen de la intervención. Y la transcripción completa o verbatim, que consiste en transcribir toda la entrevista de manera íntegra.

Nosotros nos decidimos por una transcripción verbatim ya que, aunque el tiempo que tendríamos que emplear fuera mayor, no queríamos perder ni un punto, ni una coma y ser lo más fieles posibles al discurso de los titiriteros.

El haber realizado las entrevistas en un periodo de tiempo tan corto, propició que tuviéramos las seis grabaciones al tiempo por transcribir. La transcripción nos ocupó un período largo en nuestra investigación.

3.6.- Codificación, establecimiento de categorías y análisis del discurso

Para llegar a poder realizar el análisis del discurso, el primer paso que debíamos dar era la codificación de los datos obtenidos. Krause (1995, p. 30) define la codificación como:

> todas las operaciones a través de las cuales los datos son fragmentados, conceptualizados y luego articulados analíticamente de un modo nuevo. Los conceptos y categorías generados a través de la codificación tienen

> el carácter de hipótesis que son contrastadas en momentos posteriores del análisis.

Deslauriers (2004, p. 70) detalla que este proceso consiste en la deconstrucción de datos, partimos de un elemento de información, lo desglosamos, lo aislamos y lo clasificamos con otros del mismo tipo.

La codificación de datos es un proceso complejo, y nosotros nos servimos de una codificación manual y tecnológica. En primer lugar, con la transcripción impresa de las entrevistas fuimos analizando los datos. Una vez que consideramos que todos los datos que nos interesaban ya estaban conceptualizados, pasamos a la agrupación de los mismos en función de su afinidad. Esto último ya lo realizamos con el ordenador, utilizando diferentes archivos para cada uno.

El siguiente paso que teníamos ante nosotros era el establecimiento de categorías. Deslauriers (2004, p. 72) citando a Strauss (1984, p. 36) nos propone un modelo abierto en el que:

> las categorías no existen en el momento de partida, pero se inducen progresivamente. Se les determina a partir del material acumulado basándose en las similitudes entre los datos. En la medida que el investigador compila sus observaciones y hace sus entrevistas, constatará que los datos se aglutinan; emergiendo entonces las categorías centrales que formarán el esqueleto del análisis. Las categorías centrales se pueden reconocer con los siguientes criterios:
>
> . son centrales en el sentido que están asociadas a otras más;
> . aparecen frecuentemente en los datos;
> . se relacionan fácilmente con otras categorías;
> . tienen una incidencia sobre las teorías más general;
> . incluyen variaciones.

Podíamos por tanto seleccionar los datos y después vendrían las categorías o seleccionar de antemano las categorías y la investigadora clasificaría los enunciados en uno u otro de estos agrupamientos. En

nuestro caso primero vino la selección de datos y después el establecimiento de las categorías, seguimos el modelo abierto de Strauss.

En un primer momento, las categorías seleccionadas fueron las siguientes:

- El Festival Internacional de títeres de Segovia: Titirimundi.
- El proyecto educativo del Titirimundi: El Titiricole.
- Formación del titiritero.
- La educación, los títeres y los adultos.
- La educación, los títeres y los maestros y maestras.
- La educación, los títeres y los niños y niñas.
- Los títeres y la educación formal.
- Función social, estética y creativa de las obras de títeres.
- Desarrollo de la atención y la memoria.
- Transmisión de ideas, pensamientos y valores.

Estas diez categorías se tornaron siete cuando comenzamos el análisis y comprobamos que algunos datos estaban en más de una categoría, es más, que algunas categorías podían ser incluidas en otras, de manera que las categorías de análisis finales fueron:

- El Festival Internacional de títeres de Segovia: Titirimundi.
- El proyecto educativo del Titirimundi: El Titiricole.
- Formación del titiritero.
- La educación, los títeres y los adultos.
- La educación, los títeres y los maestros y maestras.
- La educación, los títeres y los niños y niñas.
- Transmisión de ideas, pensamientos y valores.

A continuación vamos a definir cada categoría a través de las preguntas que dan sentido a los datos y contenidos que incluye cada una.

<u>El Festival Internacional de títeres de Segovia: Titirimundi:</u>

- ¿Qué es Titirimundi? ¿Cómo fue su nacimiento? ¿Y su evolución?

- ¿Qué conexión tiene el Festival con la ciudad de Segovia?
- ¿Qué beneficios consideran que tiene este Festival?
- ¿Qué significado tiene para los titiriteros que asisten a él?
- ¿Es un lugar de encuentro y convivencia entre los titiriteros? ¿Este encuentro posibilita el crecimiento creativo?
- ¿Favorece la relación entre titiriteros y público en general?
- ¿Qué actitud muestra el público?

El proyecto educativo del Titirimundi: El Titiricole:

- ¿En qué consiste el Titiricole? ¿Cuál es su principal objetivo?
- ¿Qué opinión tienen los titiriteros de esta experiencia?
- ¿Qué beneficios tiene la representación pública por parte de los niños y niñas? ¿y en el proceso previo: construcción de la marioneta, escenografía, etc.?
- ¿Qué beneficios hay en el trabajo en grupo?
- ¿Existe una relación entre la participación en el Titiricole y la formación como espectadores?
- ¿Es necesaria la relación entre los educadores y los titiriteros para la óptima realización de la experiencia?

Formación del titiritero:

- ¿Qué formación previa tienen los titiriteros? ¿Han tenido una formación reglada en base al títere? ¿Son autodidactas?
- ¿Es necesaria una educación formal para el titiritero?
- ¿Cuáles son los elementos formativos necesarios para la constitución de un buen titiritero?
- ¿En dónde pueden recibir esa formación académica? ¿Qué lugares existen en España? ¿Y en el extranjero?
- ¿Qué importancia tiene la tradición en la formación actual?
- ¿Consideran el trabajo diario como otra manera de aprender?

La educación, los títeres y los adultos:

- ¿Qué relación mantienen los adultos con los títeres? ¿Esta relación es diferente en función del género: hombres y mujeres?

- ¿Educan los títeres a los adultos? ¿O sólo a los adultos libres de prejuicios? ¿Ante la obra de títeres es necesario que el adulto conecte con su parte más infantil?
- ¿Qué función cumplen estas obras?
- ¿Qué beneficios presentan los títeres para los adultos?
- ¿Los títeres para adultos son iguales en todos los países? ¿Cuál es la situación del teatro de títeres para adultos en España?

La educación, los títeres y los maestros y maestras:

- ¿Qué relación mantienen los adultos con los títeres?
- ¿Qué beneficios presentan los títeres para los docentes?
- ¿Es necesario el uso de títeres en la escuela?
- ¿Con qué finalidad utilizan los docentes el títere?
- ¿La utilización del títere en el aula mejorará la relación y comunicación entre alumnado y profesor?
- ¿Existe un rincón de títeres en el aula? ¿En qué consiste? ¿Con qué finalidad está concebido? ¿Qué opinión les merece a los titiriteros?
- ¿Acuden los docentes con su alumnado a ver espectáculos de títeres? ¿Con qué finalidad?
- ¿Qué disposición tiene él ante la obra?
- ¿Qué opinión tienen los titiriteros sobre la utilización de los títeres por los maestros y maestras?
- ¿Qué relación mantienen los titiriteros y el profesorado? ¿Habría que fomentar y apoyar esta relación?
- ¿Es necesaria una formación del profesorado en el mundo del títere? ¿Existe esa formación?

La educación, los títeres y los niños y niñas:

- ¿Qué relación mantienen los niños y niñas con los títeres? ¿es fundamental o necesaria esta relación?
- ¿Educan los títeres al niño y a la niña? ¿O sólo es un elemento de diversión? Y si es así, ¿qué mecanismos utiliza?
- ¿Se puede utilizar el títere como terapia?
- ¿Qué beneficios obtienen al asistir a espectáculos de títeres? ¿Qué aprenden? ¿Están los niños y niñas educados como espectadores?

- ¿Qué les motiva a los niños y niñas actualmente?
- ¿Hay espectáculos destinados sólo para ellos? O bien ¿los niños pueden asistir a todo tipo de espectáculos?
- ¿Es siempre necesaria la compañía de un adulto? ¿Y un diálogo o reflexión posterior?
- ¿Qué relación tienen los títeres con el mundo de la televisión?

Transmisión de ideas, pensamientos y valores:

- ¿Los títeres transmiten una ideología? Sí es así, ¿es una transmisión consciente o inconsciente por parte del titiritero?
- ¿Qué reacción manifiesta el público ante esta transmisión?
- ¿Qué intención tienen los titiriteros cuando representan un espectáculo?
- ¿Tiene el titiritero alguna responsabilidad al exponer su obra?
- ¿Tiene el títere una función religiosa? ¿y social?, en caso afirmativo ¿el títere expresa los problemas del pueblo? ¿tiene una función cultural? O ¿incluso política?
- ¿Qué representa el títere solo con su apariencia?
- ¿El títere transmite valores? ¿qué tipo de valores?

Una vez teníamos establecidas las categorías y subcategorías existentes, necesitábamos codificar la información de que disponíamos de manera que pudiéramos categorizar esos diferentes trozos de texto para encontrar rápidamente, extraer y agrupar los segmentos relacionados a las preguntas de investigación, hipótesis, etc. Para ello utilizamos un sistema de colores en el que asignamos un color a cada una de las categorías. Una vez separados los grupos de texto por categorías, los agrupamos en archivos informáticos, lo que sentaría las bases para elaborar nuestro análisis del discurso titiritero.

El último paso es integrar la información, consistente, siguiendo a Fernández (2006) en relacionar las categorías obtenidas en el paso anterior entre sí y con los fundamentos teóricos de la investigación.

4.- Análisis del rigor del estudio

En este apartado vamos a analizar los criterios que aportan calidad a nuestra investigación educativa, criterios determinados por la validez, fiabilidad y objetividad, relacionados todos ellos con el término credibilidad.

En la investigación cualitativa se ha puesto en duda este rigor científico y ha tenido que luchar más por el reconocimiento de su legitimidad que por abrir espacios de indagación y reflexión que admitieran otras formas de acercamiento a la realidad; tal y como señala Sandín (2000, p. 224) los criterios de validez en la investigación cualitativa han estado y siguen estando en contaste revisión.

Santos (1990, p. 162) afirma que:

> al intentar reconstruir una realidad, desentrañar sus redes de significado y, en definitiva, comprenderla en toda su profundidad, nos hacen falta indicadores de credibilidad: "¿Es esa la realidad? ¿Está quizás deformada por los instrumentos que se han empleado, por la prisa con que se ha trabajado, por la subjetividad de los informantes, por la arbitrariedad de la información…?"

Los criterios de rigor deben referirse tanto al diseño de la investigación, como a la recolección de datos, al análisis de los mismos y a la elaboración y presentación de los resultados, como aconseja Krause (1995, p.33).

Vamos entonces en búsqueda de estos indicadores que permitan que el conocimiento generado por nuestra investigación sea aceptado por la comunidad científica.

4.1.-Los criterios de credibilidad

Uno de los autores que más se ha preocupado por el tema de la credibilidad ha sido Guba (1983), sus estudios han sido recogidos en

España por Gimeno y Pérez (1989), los cuales describen cuatro inquietudes principales relacionadas con la credibilidad:

> - Valor de verdad: ¿Cómo establecer confianza en la verdad de los descubrimientos de una investigación particular para los sujetos y el contexto con los que se llevó a cabo la investigación?
> - Aplicabilidad: ¿Cómo determinar el grado en que pueden aplicarse los descubrimientos de una investigación particular, a otro contexto o con otros sujetos?
> - Consistencia: ¿Cómo determinar si los descubrimientos de una investigación se repetirían de modo consistente si se replicase la investigación con los mismos (o similares) sujetos, en el mismo (o similar) contexto?
> - Neutralidad: ¿Cómo establecer el grado en el que los descubrimientos de una investigación sólo son función de los sujetos investigados y condiciones de la investigación, y no de las inclinaciones, motivaciones, intereses, perspectivas, etc., del investigador? (Gimeno y Pérez, 1989, p. 152)

Guba y Lincoln proponen la traslación de dichos términos al paradigma naturalista, traslación que podemos observar la siguiente tabla:

Aspecto	**Término científico**	**Término naturalista**
Valor de verdad	Validez interna	Credibilidad
Aplicabilidad	Validez externa	Transferibilidad
Consistencia	Generalizabilidad	Dependencia
Neutralidad	Objetividad	Confirmabilidad

Tabla de elaboración propia basada en la Tabla 1: Términos Racionalistas y Naturalistas, apropiados para los cuatro aspectos de credibilidad. (Gimeno y Pérez, 1989, p. 153)

Basándonos en estos aspectos: credibilidad, transferibilidad, dependencia y confirmabilidad, vamos a intentar demostrar el rigor y la calidad de nuestra investigación.

4.1.1.- Credibilidad

La credibilidad hace referencia al criterio de verdad, de coherencia con los métodos utilizados y las necesidades del estudio, de aceptabilidad de los resultados de la investigación y de veracidad de la información. Una de las preocupaciones de este criterio es contrastar la credibilidad de las creencias e interpretaciones del investigador con las fuentes de obtención de los datos. Es intentar responder a la pregunta que plantea Mayan (2001, p.27): ¿Conseguimos la historia correcta?

Para asegurar la veracidad de la información de nuestra investigación, hemos utilizado las siguientes estrategias metodológicas:

- Trabajo prolongado: El trabajo de observación de las obras del Festival de Titirimundi se ha desarrollado durante siete años. En nuestro caso, nuestra presencia no producía distorsiones ya que nos situábamos entre los espectadores para asistir a las representaciones, la observadora era parte del público por lo que no incidía en la obra.

- Observación persistente: Este procedimiento trata de evitar juicios precipitados, e identificar cualidades perseverantes y características atípicas de la situación o contexto. Como ya hemos mencionado, nuestra observación tuvo lugar desde el Festival que se llevó a cabo en el año 2008, hasta el del año 2014. Durante este tiempo hemos estado observando las obras que acontecían estos cinco o seis días de mayo que duraba el evento.

- Triangulación: La intención de este procedimiento es contrastar los datos e interpretaciones utilizando una variedad de fuentes, métodos, investigadores, etc. Denzin e Lincoln (1998) proponen cuatro tipos de triangulación:
    - Triangulación de datos: utilización de diversas fuentes de datos en el estudio.

- Triangulación de investigadores: utilización de diferentes evaluadores o investigadores.
- Triangulación de teorías: utilizar múltiples perspectivas para interpretar un mismo grupo de datos.
- Triangulación metodológica: la utilización de diferentes métodos para estudiar un mismo problema.

En nuestro caso hemos utilizado una triangulación de datos, ya que las investigaciones se han realizado en distintos tiempos (durante siete años) y espacios (diferentes lugares de la ciudad de Segovia, con espacios abiertos –patios, calles, plazas- y cerrados –teatros, edificios-). Y una triangulación metodológica puesto que hemos empleado métodos diferentes como la revisión de la normativa vigente, el análisis de las obras de títeres, la observación y las entrevistas a diferentes titiriteros. Siguiendo a Trend (1979), la triangulación implica reunir una variedad de datos y métodos para referirlos al mismo problema y eso es lo que hemos hecho en nuestra investigación.

- Recogida de material de adecuación referencial: con esta práctica lo que se pretende es poder contrastar los descubrimientos e interpretaciones con documentos de vídeo o de audio, "pedazos de vida" como señala Eisner, (1979). Nosotros tenemos recogidos y almacenados "pedazos del Festival Titirimundi", ya que hemos grabado en vídeo obras o trocitos de obras de dicho Festival.

- Comprobaciones con los participantes: es quizás, en palabras de Guba "la acción aislada más importante que los investigadores pueden realizar, porque va al corazón del criterio mismo de credibilidad". Una vez realizadas las transcripciones de las entrevistas, hicimos llegar mediante correo electrónico, una copia a cada uno de los sujetos entrevistados, con el objeto de que realizaran alguna modificación, puntualización o aportación, si lo consideraban oportuno. Sus respuestas han sido diferentes, ha habido titiriteros como Geris que han confirmado todo lo transcrito, otros como Santos que han realizado matizaciones de transcripción (eliminar duplicidades, expresiones malsonantes,

etc…) y otros como Escarlata Circus que han recompuesto partes de su entrevista.
Como aclaran Dorio, Sabariego y Massot (2004), es fundamental en esta investigación, poder contrastar la credibilidad de las interpretaciones y creencias de la persona que investiga con la información proporcionada por los participantes.
Pero también existen voces críticas en este aspecto, citadas por Sandín (2000, p. 238), (Bloor, 1999; Cutcliffe y McKenna, 1999; Smith, 1984; Swanborn, 1996), que consideran que los investigadores modifican la realidad a validar al facilitar una explicación de la misma a los sujetos que intervinieron en la investigación, ya que pueden reinterpretar su pasado y presente influidos por la misma. Y se llegaría entonces no a la verdad, sino a un acuerdo (Eisner, 1998, p. 76)

-Comprobación de la coherencia estructural: debemos comprobar cada dato y la interpretación con todos los otros. Para asegurarnos este procedimiento hemos leído y releído tanto las transcripciones como los análisis, con la intención de confirmar que entre datos e interpretaciones no existen contradicciones.

4.1.2.- Transferibilidad

Este principio nos indica si la información y los resultados que hemos obtenido son apreciables en el contexto en el que se han llevado a cabo. Y pretende establecer transferencias entre dos contextos como consecuencia de ciertas similitudes esenciales entre ellos o bien que puedan servir de orientación para investigaciones que se enfrenten a situaciones parecidas.

Sobre este criterio hay bastantes opiniones encontradas, así autores como Martín Crespo y Salamanca (2007) consideran que la generalización no tiene por qué ser un objetivo fundamental de la investigación cualitativa. Por eso, en investigación cualitativa (Deslauriers, 2004) se sostiene que es imposible generalizar a partir de una muestra, debemos pensar en términos de transferibilidad.

Dos son los procedimientos que hemos aplicado que nos aseguran conseguir una buena transferibilidad: la descripción minuciosa del contexto y la triangulación de espacios, momentos y personas.

- Descripción minuciosa del contexto: Esta estrategia tiene como finalidad proporcionar una narración substantiva con información clara sobre el tema estudiado y su contexto (Mayan, 2001) para poder relacionar éste con otros posibles. También es fundamental describir exhaustivamente a los sujetos participantes (Noreña et al. 2012, p. 267). En nuestro caso hemos descrito minuciosamente las obras como se explica en el apartado 2.3., y a los participantes en las entrevistas, recogido en el apartado 3.2.

- Triangulación: Como ya hemos mencionado con anterioridad hemos realizado una triangulación de métodos, de espacios y tiempos y, podríamos añadir, de personas. Aunque los individuos que han participado en nuestra investigación comparten todos el mismo oficio, son titiriteros, su experiencia personal y profesional, hace que nos encontremos ante sujetos totalmente diferentes con los que es posible realizar una triangulación de informantes.

4.1.3.- Dependencia

El criterio de dependencia o consistencia, nos indica la estabilidad de la información (del instrumento o instrumentos que hemos utilizado) y del investigador. Con este aspecto hacemos referencia a la posibilidad de demostrar que si otros investigadores realizaran el mismo estudio que el nuestro, en nuestras mismas condiciones, el resultado debería ser muy similar o incluso igual. De cualquier manera debemos tener presentes que el tiempo transcurrido o los acontecimientos ocurridos en la realidad social que vivimos pudieran afectar los resultados (Goetz y LeCompte, 1988). Debemos aceptar, por tanto, las aparentes inestabilidades que puedan plantearse, bien como consecuencia de que manipulemos realidades diferentes o como consecuencia de los cambios instrumentales.

Los procedimientos que hemos utilizado en pro de conseguir una adecuada dependencia son:

- Métodos solapados: los resultados obtenidos han sido contrastados con varios métodos: fundamentalmente análisis de contenido, observación y entrevistas, métodos que son complementarios entre sí; y con distintas personas, para comprobar su dependencia.

- Datos registrados automáticamente: Hemos realizado grabaciones de las entrevistas realizadas y hemos conservado dichos documentos para el análisis posterior.

- Análisis compartido de valoración y significados: Hemos realizado un análisis de la valoración de la investigación con nuestro director de tesis y hemos escuchado atentamente sus apreciaciones. Por otro lado la estimación realizada con los entrevistadores ha sido menor de la deseada debido a que sus agendas y compromisos profesionales no les dejaban apenas tiempo para participar en la investigación.

4.1.4.- Confirmabilidad

Este criterio intenta demostrar la intersubjetividad de los datos e informaciones obtenidos (Guba, 1983) siempre aceptando cierto grado de subjetividad en todo investigador. Además tratamos de demostrar la independencia de los datos respecto del investigador que las obtiene, de manera que estas informaciones y datos podrían ser confirmados por otras personas y vías.

Las estrategias que hemos utilizado para favorecer esta confirmabilidad son:

- Triangulación: Ya hemos hablado de ella en apartados anteriores, recordamos que ha habido una triangulación de momentos, ya que los datos han sido recogidos durante los siete años que ha durado la investigación, de métodos utilizando la revisión de la legislación vigente, la observación no participante, el análisis de las obras y las entrevistas; y de personas.

- Ejercicio de reflexión: manifestando los supuestos epistemológicos que nos han llevado a hacer la investigación de la manera en que la hemos desarrollado.

- Inclusión de pruebas documentales y de transcripciones en los anexos, de manera que puedan ser consultadas.

4.1.5.- Otras estrategias que nos aseguran el rigor en la investigación

Aunque para analizar el rigor de nuestra investigación nos hemos hecho eco de los criterios que proponen Guba y Lincoln, hay otros autores que proponen otra serie de estrategias metodológicas que nos parecen interesantes reseñar:

-Muestreo conveniente y saturación: A pesar de que la investigación cualitativa no le presta importancia a los números, hay un momento en la investigación en el que ya se ha recogido suficiente información, por tanto podemos definir la saturación, en palabras de Arias y Giraldo (2011), como el criterio que da por finalizada la recolección de datos y el trabajo de campo. Los autores definen tres condiciones que debe cumplir el estudio para que la saturación se haya alcanzado:

- Que no haya datos nuevos.
- Que las categorías estén bien desarrolladas
- Que las relaciones estén bien establecidas y validadas.

Nuestra investigación ha cuidado al máximo este aspecto y cada categoría o subcategoría debería aparecer varias veces para poder ser aceptada. En cuanto a las categorías, hacemos referencia a su desarrollo en el apartado 3.6.

Cornejo y Salas (2011) hablan de la necesidad de realizar una óptima selección de un muestreo apropiado, eligiendo a los participantes que mejor representen o conozcan el tema. Para asegurar esta buena selección podemos fijarnos en el punto 3.2. de la tesis.

-Rigor en el trabajo de campo y en el posterior análisis: A este criterio hacen referencia autores como Noreña et al (2012) y

Arias y Giraldo (2011) y refieren la necesidad de una descripción detallada del proceso de recogida, análisis e interpretación de los datos, de manera que podamos asegurar la dependencia y el rigor en cada etapa del proceso de la investigación. En el capítulo IV dedicado a la metodología, hacemos un recorrido por todo el proceso.

- Mirada sobre la propia investigación: Este criterio lo expone Torrego (2014) y consiste en reflexionar de manera crítica sobre el propio investigador, analizar las intenciones de nuestra práctica, no solamente desde el rigor y la calidad de las estrategias y los métodos seleccionados, sino desde nuestra práctica que se debe construir a sí misma en un proceso abierto y crítico.

CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE LA PROPUESTA EDUCATIVA Y ARTÍSTICA DE OBRAS DEL TITIRIMUNDI

"Cada función es también un viaje sin retorno, sin posibilidad de volver al principio."
Pilar Amorós y Paco Paricio

1.- Introducción

En el presente capítulo vamos a mostrar el análisis de la propuesta educativa y artística de diez obras del Festival Titirimundi, cuyo criterio de selección hemos explicado en el capítulo destinado a la metodología. Para el estudio de las obras nos hemos valido de la tabla confeccionada a tal efecto.

Hemos elegido el Festival Titirimundi para la extracción de obras por varios motivos; en primer lugar estamos hablando de un Festival consolidado, en su última edición ha cumplido 29 años, cristalizándose como uno de los mejores festivales de títeres del

mundo y con mayor prestigio. Por otro lado, es un Festival que no sólo está dirigido a un público infantil, sino que hay obras para todo los públicos y podemos disfrutar tanto adultos como infantes. Otro motivo que tuvimos en cuenta es que, pese a que se trata de un Festival al aire libre, se realizan actuaciones aprovechando todos los rincones de la ciudad; desde plazas, iglesias, teatros, patios… de ahí que haya también representaciones en lugares cerrados, más recogidos y que permiten una función más íntima, con menor número de espectadores. Y por último, somos segovianos, y como tal nos satisface tener en nuestra ciudad un festival de este calibre.

Estos son los motivos fundamentales que nos han llevado a elegir el Festival Titirimundi como fuente de las obras que seguidamente vamos a analizar.

TÍTULO DE LA OBRA: "El mundo desconocido del Señor Ottfriedt"
COMPAÑÍA: Stef Vetters
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Bélgica
ARGUMENTO: En la primera era de un tiempo lejano, inmensos bosques de Dracaena Draco (árboles de sangre de dragón) dominaban los campos cultivados de Dracunculus Vulgaris y de Dracocephalum Forrestii, uvas de dragón y plantas de cabeza de dragón. Una dinastía de nobles e ilustres maestros pastores de dragón se encarga de velar por la cría y continuación de la especie, en peligro de extinción. Uno de ellos es el Señor Ottfriedt, que comienza un largo camino cruzando ciudades con su propia camada. El último pastor de dragón se encamina a la búsqueda de un paraíso desconocido. Pero todo lo que encuentra pertenece a ese mundo desconocido del Señor Ottfriedt que pronto descubriremos…
DURACIÓN: 5 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Pasacalles. Plaza Mayor. (Al ser un pasacalle también se realizó en el Azoguejo, en la calle Fernández Ladreda…)
FECHA: 9 de Mayo de 2008.
DESTINATARIOS: Todos los públicos.
TIPO DE TÍTERE: Títere movido por hilos.
FOTO: Imagen 26: El mundo desconocido del Señor Ottfriedt.

Fuente: http://www.flickr.com/photos/gersonveenstra/2638846828/

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:

-Música: No hay música.

-Sonidos: El titiritero toca un cuerno que indica que la actuación va a comenzar, es el único sonido que se escucha en toda la obra. Con el cuerno convoca a la gente que hay alrededor, que poco a poco se va colocando alrededor del "pastor".

-Luces: No hay luces, solamente dos bombillas que están encendidas en todo momento.

-Escenario: El escenario consiste en un carromato de madera con tres ruedas que permite desplazarlo a otro lugar al finalizar la obra, tiene además unas escaleras.

Es bastante alto y encima de él se sitúa el dragón.

Tiene dos bombillas y dos antorchas de las que se vale el titiritero para

que el dragón escupa fuego.
Se ve en todo momento el mecanismo del títere que consiste en hilos y dispositivos que mueven esos hilos.
-Colores: Los colores que predominan en esta obra son los marrones en todas sus tonalidades, desde el beis que contrasta con el color rojo del fuego, pasando por ocres y amarillos.
El escenario es de madera y el dragón es un esqueleto.
Como todos los colores son neutros, llama la atención por encima de cualquier color, el fuego.
-Lugar: La obra se realiza al aire libre en un espacio que no está delimitado, lo delimitan las mismas personas al situarse alrededor para verla.
El titiritero tiene su propio papel, es el pastor, está disfrazado pero aparece manipulando al títere en todo momento, no está oculto. Se mueve con zancos. La manipulación es desde arriba y atrás con un mecanismo de hilos.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
La historia trata de un pastor. Éste tiene un dragón, el cual está dormido, le despierta, el dragón comienza a moverse, a levantarse despacio y cuando ya está erguido se mueve de un lado a otro hasta que escupe fuego varias veces, después vuelve a dormir.
Es una historia curiosa ya que el pastor tiene un "animal" a su cargo que se trata de un personaje que pertenece a los cuentos y leyendas. Es un animal mítico, el último dragón que queda y que tenemos la suerte de disfrutar en Segovia.
Su pastor le trata con cariño y avisa a los demás, tocando un cuerno, de que va a despertar, no deben perdérselo, es una criatura única, y la vamos a disfrutar durante unos momentos.
No hay diálogos.
La obra se mueve en un ambiente fantástico, en dónde sólo hay dos personajes, el pastor del dragón y el dragón mismo. El pastor va disfrazado como un ser mitológico y a la obra le envuelve un ambiente de misterio e intriga sobre cómo se va a mover ese dragón y qué va a hacer.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
La obra en un principio contempla la posibilidad de ser vista por cualquier edad, de hecho se realiza en la calle con lo que esto conlleva. En la calle no se puede prever quién la va a ver. Ha sido vista por un público que paseaba por la zona.
Esta función no tenía una hora destinada para ella, es un pasacalle que se va moviendo por la ciudad y se sitúa dónde y cuándo quiere, de esta manera y en esta ocasión ha sido vista por unas 50 personas que en este momento pasaban por ahí.
La gente no participa activamente en la obra pero ha disfrutado, lo que se podía observar en sus caras de fascinación y gritos en los momentos en los que el dragón escupe fuego, ya que es algo bastante espectacular y que la primera vez te sorprende. Esta acción era solicitada por el público una y otra vez.
Algún niño pequeño se ha asustado y ha llorado por ver el fuego saliendo de la boca del dragón, acción acompañada por las risas de los adultos al ver esta reacción.
La obra tiene una duración muy corta lo que permite que todos los espectadores interrumpan sus actividades y esperen hasta que termine la misma.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
El titiritero va disfrazado y llama la atención del público con el sonido de un cuerno. El público al volverse hacia el escenario cuando oía el cuerno, se quedaba impresionado ante la altura del titiritero, altura que le conferían unos altos zancos. Cuando ha tocado varias veces el cuerno y la gente se va congregando a su alrededor, comienza la obra.
Mira a la multitud, se pasea alrededor del dragón mirando al público.
Trata al dragón con mucha suavidad, con movimientos muy estudiados y tranquilos, se relaciona con él como si de un animal se tratara, con mucho mimo y cuidado.
No habla, sólo saluda al final señalando como protagonista al dragón, el protagonista no es él, lo deja claro en todo momento.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:
Es un espectáculo que nadie elige previamente, el público pasa por allí

y se detiene ante la obra.
El titiritero muestra un gran cariño al animal acariciándole en numerosas ocasiones, lo despierta con cuidado.
De ahí que los valores principales que puede trasmitir son el gusto por el trabajo bien hecho, ya que el pastor (un oficio olvidado en muchas ocasiones) trata al animal con afecto y ternura. Los valores del cuidado de los animales y los seres que te rodean también quedan reflejados en ella.
Es un espectáculo bonito que trasmite serenidad salpicada con dosis de sorpresa cuando el dragón escupe fuego.
El títere se mueve con gracia, despacio, cultiva la sensibilidad del espectador.
Por eso, desde mi punto de vista, otro valor fundamental es el estético, es una obra que tanto el escenario, el títere y el titiritero, como la obra en sí, trasmite buen gusto y una estética espectacular.
Y todo lo consigue sin la emisión de una palabra.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
En primer lugar, hay un aspecto bastante interesante para tratar desde el punto de vista educativo. El oficio de pastor es noble, es ilustre… es un oficio que actualmente no se tiene en demasiada consideración, a pesar de la dureza y necesidad del mismo, y esta obra le devuelve la importancia que tiene.
El dragón depende totalmente de su dueño, el pastor, él vela por la cría, le protege y cuida de él.
A partir de esta obra podemos reflexionar sobre una serie de oficios tradicionales por los que, en ocasiones, se ha perdido el respeto.
Otro punto importante, que ya hemos comentado en el punto anterior, es el cuidado, el mimo y el cariño que hay que tener con los animales (ya que pese a que es un personaje mitológico, un dragón, en la historia se le trata como un ser vivo). Esta historia nos da buena muestra de ello.
Y por último como rito, nos resulta curioso reseñar como el pastor tiene una ceremonia, toca un cuerno para que la gente se acerque. Esto nos transporta al pasado, cuando no existían teléfonos fijos ni móviles, aspecto que para los niños y niñas puede resultar casi imposible de creer, y se necesitaban otras maneras para comunicarse.
Esta obra nos hace mirar con nostalgia a un pasado de respeto y

tradición.
ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS

TÍTULO DE LA OBRA: "Hotel Crab"
FOTO: Imagen 27: Hotel Crab.

Fuente: http://www.trukitrek.net/web/hotel%20crab/hcFotosEs.html

COMPAÑÍA: Trukitrek.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: España. En 1998 los integrantes de esta formación catalana se unen para formar la compañía TrukiTrek, proviniendo de diferentes mundos artísticos.
En los inicios la compañía crea espectáculos con marionetas clásicas de hilos, pero poco a poco van cediendo a sus personajes partes de su propio cuerpo. Manos, pies y brazos hasta aceptar finalmente dar la cara por sus personajes.
Los espectáculos de la compañía proponen una puesta en escena cómica y sin palabras donde el lenguaje mímico y la manipulación de objetos permiten despertar la imaginación del público. El trabajo de los actores en sincronía con la música crea situaciones absurdas y

sorprendentes que cautivan al espectador.
ARGUMENTO: Es la historia de un hotel donde nunca pasa nada, pero también la historia de la nueva huésped que acaba de llegar.
Un acontecimiento inesperado romperá la monotonía de este lugar tan curioso: un robo cometido a medianoche cogerá a todos por sorpresa, y el rumbo de cada personaje cambiará a partir de este momento.
TIPO DE TÍTERE: Los titiriteros prestan su cara y manos a unas siluetas con un fondo negro en el que tienen unidos los cuerpos y pies de los personajes. Es una técnica mixta.
DURACIÓN: 50 minutos
LUGAR DE REALIZACIÓN: Plaza de San Esteban.
FECHA: 10 de Mayo de 2008. 19,00 horas.
DESTINATARIOS: Todos los públicos

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:
-Música: La música acompaña en todo momento la obra, refuerza la historia ya que no hay voz, de ahí que podamos concluir que es una de las protagonistas de la obra.
Escuchamos música tranquila cuando lo requiere la historia y trepidante y rápida en diversas situaciones como persecuciones.
Los personajes cantan (en otro idioma) en diferentes ocasiones como por ejemplo cuando está en la cárcel.
La música nos lleva a otros tiempos, y tanto la música como los sonidos nos acercan al cine mudo con el que creo que esta obra tiene muchas cosas en común.
-Sonidos: La obra cuenta con muchos sonidos que van acompañando acciones: un coche que derrapa, sirenas de policía, ambulancia… Nos ayudan a ir comprendiendo la historia.
-Luces: Las luces iluminan el escenario por igual y permanecen inmóviles durante toda la función.
-Escenario: El escenario consta de tres ventanas que se van abriendo y cerrando con unas persianas, en función del argumento pueden estar abiertas o cerradas a la vez, una abierta dos cerradas…
En ocasiones hay movimiento desde la primera ventana a la última. (Un coche que hace el recorrido por las tres ventanas).
Parte del escenario fijo consiste en un hotel, por otro lado hay elementos móviles como coches de cartón sobre los que se sientan. O coches pequeños que van moviendo con las manos.

Imagen 28: Escenario Hotel Crab.

Fuente: http://www.trukitrek.net/web/hotel%20crab/hcFotosEs.html

-Colores: Hay colores muy vistosos, ventanas en azul que contrastan con el negro del fondo.
Además de los colores del escenario podemos reseñar el color que aportan todos los personajes; sus pelos amarillos chillones, verdes, las caras muy maquilladas… Es una obra con mucho color lo que colabora con la locura de la historia.
-Lugar: La obra se realiza en la calle, la gente se va situando en frente del escenario y ellos mismos van delimitando la zona.
Los titiriteros se encuentran manipulando desde detrás, vemos su cuerpo a pesar de ir vestidos todo de negro. La cara y manos de los títeres son suyas.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
La obra relata la historia ocurrida en un hotel en el que sucede de

todo: hay un robo, viene la policía a interrogar, hay detenidos, van a la cárcel…
La historia trascurre a un ritmo rápido, cambian rápidamente de suceso y pasaje. Un adulto entiende bien el argumento pero dudo que un niño logre comprender todo el relato. Sí pueden entender cada pasaje de manera individual, cuando viene la ambulancia… pero luego llegar a conectar unas partes con otras y hacer un todo, no lo aseguro.
Tiene un ritmo casi frenético al que ayuda la música.
Los personajes imitan a seres humanos tratados de manera esperpéntica y exagerada ya que están muy maquillados y con pelucas muy grandes.
Predomina el color en todas sus manifestaciones.
Como no hay diálogos, las caras expresan todos sus sentimientos ante los acontecimientos que van trascurriendo. Cuando los personajes "hablan" es a través de canciones, chillan, ríen… y siempre con una música al fondo.
Es un relato exagerado de una historia que puede ser real.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
La obra estaba anunciada para un lugar y tiempo concreto, de ahí que la gente que estaba interesada en la misma habrá acudido allí. También puede haberse dado el caso de que habría quien pasara por la zona, se encontró con la obra y se quedó a la función.
El público era muy diverso, encontramos a todo tipo de personas y edades, en mi opinión era un espectáculo más para adultos, los niños han disfrutado con la música, la expresividad de los personajes, su colorido, pero quizás la historia no la han sabido entender. De hecho la compañía califica esta obra como "un espectáculo para adultos pero apto para los niños".
Por otro lado, tiene una duración larga lo que ha propiciado que algunas personas no la hayan visto entera ya que estaban de pie, con niños cogidos y no se veía bien porque todos los espectadores estaban al mismo nivel. La duración larga también ha desencadenado en que no se guardara silencio en gran parte del espectáculo.
En esta obra no hay participación del público, eso no impide que la gente exprese su acuerdo o desacuerdo con lo que va pasando en la obra mediante risas, jaleo, comentarios…

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
Son cuatro titiriteros vestidos de negro como el fondo del escenario y manipulan los personajes desde atrás. Cómo les prestan su cara y manos les proporcionan con ellos toda la expresividad de sus gestos.
Mueven la boca imitando una conversación que nunca se oirá. Con sus gestos exagerados expresan todo lo que se puede articular con la voz: alegría, asombro, miedo…
Tienen movimientos muy rápidos que impiden que pierdas la tensión sobre el qué va a pasar ahora.
Están muy maquillados y hay hombres que hacen el papel de mujeres.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:
Esta obra trasmite valores que podemos considerar negativos ya que hay personajes malos, situaciones de juego con dinero, un robo, un personaje inocente en la cárcel, disparos producidos por haber perdido en una partida de cartas, una persecución policial, un accidente de coche, incluso al final "la mala" se escapa mostrándonos cómo cometió el delito (antifaz, guantes…)
Aunque los valores no son, quizás, lo positivos que nos gustaría, la obra no refuerza ideas irracionales como "que la vida es justa", "que todos los malos tendrán su merecido"… es una obra que muestra un relato que puede suceder en el momento de corrupción en el que nos encontramos.
Por otro lado quizás la exageración por parte de los actores, el ritmo frenético… permiten un distanciamiento con la realidad.
Hay alguna situación que roza lo sexual, por ejemplo cuando la señora rica mantiene relaciones con el botones, no es una escena muy explícita pero aparecen los dos en ropa interior.

Imagen 29: Actores Hotel Crab.

Fuente: http://www.trukitrek.net/web/hotel%20crab/hcFotosEs.html

Esta circunstancia también refuerza la idea de señora rica, que como tiene dinero hace lo que quiere y cuando quiere. ¿El dinero lo puede todo?

Este razonamiento puede hacerlo un adulto, y del flirteo apenas se dieron cuenta los niños y niñas, sólo les hizo gracia que aparecieran en ropa interior. ¿Pero queda algo de todos estos valores aunque pensemos que no se han dado cuenta?

La obra ha sido elegida por las familias, ya que estaba anunciada en horario de tarde viernes, sábado y domingo. Quizás el motivo de la elección sea el lugar y la hora, ya que es un espectáculo gratuito.

Dudo que el argumento o el conocimiento de la compañía sea uno de los motivos que lleven a los espectadores a acudir a la misma.
En cuanto al aspecto estético recrean una visión exagerada y cómica del ser humano, lo que puede llegar a apartar un poco la sensación de que la historia no se trata de nosotros, sino de otros personajes esperpénticos que nos imitan.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
Esta obra es muy válida para potenciar la reflexión en el alumnado si queremos llevarla a nuestro terreno educativo.
En primer lugar nos conducirá a realizar un análisis de la realidad, de la vida, intentando que los niños respondan a estas preguntas:
¿Las personas que realizan actos inmorales, dañinos, perjudiciales para otras personas, o incluso cometen delitos… pagarán por ello?, ¿existe la justicia?, ¿todos "los malos" tienen su merecido?, ¿el dinero todo lo puede?...
A partir de este tipo de preguntas podemos llegar a un razonamiento sobre la justicia en la vida y probar que el que la vida sea justa es una idea irracional que debemos desechar.
Además de este análisis, que estaría destinado a un alumnado a partir del segundo ciclo de primaria, (aunque también se puede reflexionar con niños de menor edad adecuando el tema a ellos), nos parece muy interesante la similitud que tiene este espectáculo con las películas de cine mudo. Nuestros niños y niñas están acostumbrados a que tanto las películas, los videojuegos, la televisión les dé todo pensado y sólo se sientan a recibir. Con esta obra, tienen que estar atentos a la acción, a la música y a las expresiones de las caras de los actores, porque todo lo que tengan que contar lo harán con estos medios, no existe la palabra. Esto trasladado al aula puede servirnos para multitud de actividades y potenciar su manera de expresarse eludiendo la palabra.
Por último, en este espectáculo hay hombres que hacen el papel de mujeres, explicaremos como en el teatro vale todo, son actores y cómo antiguamente la mujer no podía actuar y todos los papeles eran realizados por sujetos masculinos.

ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:
Esta obra ha recibido los siguientes premios:
2009- Premio al Mejor Espectáculo. World Festival of Puppet Art. Praga (República Checa.)
2009- Premio al Mejor Espectáculo. Wander Theater Festival. Radebeul (Alemania).
2010- Mención Especial del Jurado. Luglio Bambino Festival. Campi Bisenzio (Italia).

TÍTULO DE LA OBRA: "Circus in the strings". "Circo en los hilos".
FOTO: Imagen 30. Circo en los hilos.

Fuente: http://www.pasaia.net/es/html/7/1337.shtml

COMPAÑÍA: Víctor Antonov.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Víctor Antonov, nacido en San Petersburgo, es una de las figuras principales de Rusia y un maestro de las marionetas o títeres de hilos. Su compañía es una de las pocas compañías de Títeres y Teatro independientes del país, se caracteriza por la belleza y ejecución de sus números y la destreza del solista.
ARGUMENTO: Se trata de números de circo que tienen como hilo conductor a un simpático payaso que presenta algún número, mezclando la destreza de la manipulación con el humor y la ternura de los personajes.
TIPO DE TÍTERE: Marionetas de hilos.
DURACIÓN: 40 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Museo Esteban Vicente.
FECHA: 13 de Mayo de 2008. 18:00 h.
DESTINATARIOS: Todos los públicos.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:
-Música: Yo señalaría la música como una de las protagonistas de la obra. Comienza saliendo el payaso, éste dirige una orquesta, la música que suena.
Hay un tipo distinto de música acompañando a cada número circense. Esta música puede ser lenta cuando la que actúa es una trapecista o incluso pararse cuando el "forzudo" debe concentrarse para levantar las pesas, pasando por música árabe en la actuación del dromedario y acompañando a la bailarina.
Esta obra sin música no se entendería igual y perdería tanto en calidad estética, en comprensión del argumento y en ritmo escénico.
-Sonidos: El payaso, que es el primer personaje en escena, tiene en la nariz un pájaro. El payaso canta aunque no entendemos la letra porque no lo hace en castellano y el pájaro canta a su vez.
Cuando desaparece la música con el forzudo, hay dos sonidos importantes, al dejar caer las pesas éstas producen sonido y antes de volverlo a intentar suena un redoble de tambor. Al conseguir levantar las pesas comienza de nuevo la música.
Otro sonido que nos llama la atención son las sonajas que adornan el

vestuario del dromedario, ya que al moverse suenan.
-Luces: Hay un punto de luz sobre el escenario, la alfombra roja. Ese punto de luz deja a oscuras el resto, sólo importa lo que hay sobre el escenario, en este caso el actor o actores del circo, y el punto de luz se va moviendo siguiendo la actuación del protagonista que se encuentra en escena.
En alguna ocasión música y luz se unen colaborando ante un fin, destacar la actuación del artista.
En función de lo que realizan los protagonistas, puede ser más o menos difícil seguirlos con la luz. Por ejemplo, cuando el dromedario comienza a volar, hay momentos en los que sale de la luz y no se le aprecia.
-Escenario: Antes de que comience la actuación, el titiritero coloca una tela circular. Es una tela roja, ribeteada con triángulos amarillos.
Es un escenario realista ya que representa la pista del circo sobre la que se van a realizar todas las actuaciones. Es un escenario fijo, no cambia nada, sólo se van añadiendo los objetos necesarios para las actuaciones. Por ejemplo el dromedario necesita una vela que está colocada en el centro de la pista y el encantador y la bailarina necesitan una alfombra. Estos objetos los va colocando el titiritero.

Imagen 31: Escenario circo en los hilos.

Fuente: http://www.gazete35.com/kategori/cigli.html

-Colores: En un espectáculo circense los colores juegan un papel fundamental. La pista como hemos señalado tiene dos colores muy llamativos, el rojo y el amarillo.
Cada personaje va vestido como requiere su número, el payaso viste de blanco y verde, en cambio el mago con su capa y chistera negra irradia solemnidad y concentración. Vestuario que contrasta con sus

grandes ojos azules y pajarita blanca.
La familia de los gorilas no tiene vestuario (son animales), en cambio ofrecen una píldora de humor ya que el bebé gorila lleva un pañal.
Al aparecer los malabaristas montados en monociclos, los colores nos llaman mucho la atención, hombre y mujer van vestidos a rayas rojas y doradas. Dorados son también los objetos que utilizan para sus malabares.
La trapecista, como lo requiere su número, es mucho más delicada, con lazos morados.
El forzudo luce camisa blanca y chaleco rojo, al igual que su cara que se vuelve roja del esfuerzo que realiza.
El faquir hace su aparición con un vestuario típico de su tierra y cultura: una túnica azul y turbante blanco.
El dromedario, a pesar de ser un animal, va muy adornado, como ocurre con la mayor parte de los animales del circo. Y por último la bailarina de la danza del vientre lleva un sugerente vestuario característico de este baile, de cintura para arriba va desnuda, y lleva adornos dorados en el pecho. Todos sus ornamentos son dorados: pulseras…
La obra tiene una apariencia muy cuidada y el color juega un papel fundamental en ello.
-Lugar: La obra se realiza en una sala que se encuentra en el museo Esteban Vicente. El espacio de actuación está delimitado por el mismo escenario, en él se encuentran titiritero y títeres y en la platea las sillas con los espectadores.
El titiritero realiza una manipulación desde arriba, pero no se oculta en ningún momento, va vestido todo de negro pero realmente su presencia pasa inadvertida ya que la atención de los espectadores está en los títeres y rara vez se sube la mirada para ver cómo mueve el titiritero sus muñecos, lo que ves son sus zapatos, de los que te olvidas rápidamente.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
La historia que cuenta se entiende muy bien ya que es un espectáculo de circo: tenemos al director de orquesta, el payaso, que además de hacer de maestro de ceremonias también es equilibrista, ya que mantiene un pájaro en su nariz, y cantante. Después aparece el mago, la familia de gorilas equilibristas, los malabaristas sobre monociclos, la trapecista, el forzudo, el faquir, el dromedario, la pareja en la que

ella baila sobre la cabeza de él y este toca y cierra la actuación el payaso.
Es una obra entretenida porque, a pesar de su larga duración, en cada momento hay actuaciones distintas.
No existe ningún diálogo en toda la actuación, a pesar de ello, la música y los movimientos hacen que se entienda todo a la perfección.
No hay lenguaje verbal, podemos hablar de otro tipo de lenguaje como es el musical, el gestual de los títeres (que cambian el semblante según las circunstancias…) a pesar de la no existencia de un lenguaje verbal, reitero que es una historia que se comprende perfectamente y que por este motivo puede ser universal, es independiente en que espacio del mundo se represente, en todos se entenderá por igual.
El ambiente que se desprende de esta obra es totalmente mágico, es un espectáculo de circo en el que todo puede pasar y volvemos a nuestra niñez para creernos y estar dispuestos a todo.
Es una situación realista, ya que los espectáculos de circo existen y a menudo acompañamos a los niños a verlos, pero debemos estar preparados para situaciones fantásticas, e irreales que sólo pueden darse en estos escenarios mágicos de una representación circense como cuando el bebé gorila puede sostener a toda su familia sobre sus hombros o como cuando el mago cambia su cara que queda convertida en flor.
La obra se lleva a cabo en un ritmo continuo, en todo momento hay personajes en el escenario, pero a pesar de ello tampoco existe un ritmo frenético. Todo ocurre a su debido tiempo.
Los personajes de esta obra son los que pueden aparecer en cualquier representación de un circo. Por un lado están los personajes humanos: el payaso, los trapecistas, el mago… y por otro lado están los animales: la familia de gorilas, el dromedario, el pájaro…
Esta obra consigue que en todo momento el espectador mantenga la emoción, ya que no sabemos quién es el personaje que va a salir a continuación ni que va a hacer.
Cada personaje provoca sentimientos distintos, así el payaso nos estimula la sonrisa, y la carcajada viene cuando nos enseña el ombligo y baila moviéndolo. El mago y sus movimientos están envueltos en un halo de misterio. La familia de monos nos incita a la risa, ya que además de hacer equilibrios, los hacen con gracia. La pareja de malabaristas nos producen fascinación porque realizan movimientos imposibles (como cuando la mujer gira de cintura para abajo sin

mover la parte superior). Por otro lado la trapecista es toda delicadeza y sus movimientos están meditados para esta función. Con el forzudo la risa está asegurada, su físico, su ropa, el calentamiento antes de su número… todo tiene mucho humor y expectación sobre si será capaz de mover las pesas ante el primer fracaso. El faquir en un principio es misterioso, la música ayuda a ello, pero termina en algazara cuando se traga el sable y… lo mastica. El dromedario hace una actuación estelar, consigue una tensión en el espectador y un alboroto ante el resultado.

Por último la pareja de bailarines de la danza del vientre complementa muy bien el humor con la fascinación ante un baile desconocido.

Esta obra contiene toda clase de elementos y el espectador pasa por todo tipo de sentimientos.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:

El lugar estaba lleno, es una sala en la que aproximadamente cabrían unas 75 personas, y había personas de todas las edades. A este espectáculo han acudido muchos infantes acompañados de adultos. Las personas que han asistido han elegido el espectáculo ya que es una obra de pago. Por este motivo, las personas que han ido se puede decir que están más interesadas en los títeres, ya que han elegido entre varias obras ésta. El motivo ha podido ser que conocieran la compañía o bien que la temática les pareciera la adecuada para llevar a sus niños y niñas.

A pesar de que la duración de la obra ha sido larga, 40 minutos, los niños han mantenido la atención, ya que era una materia que les gustaba. En algunos momentos había alboroto ya que algunos adultos explicaban a los niños que era lo que estaba sucediendo en ese momento: "Este es un faquir…"

No se pedía la participación del público, aunque como he comentado, éste señalaba su conformidad con aplausos y ovaciones. En alguna ocasión el auditorio aplaudía al ritmo de la música.

Ha habido disfrute de los espectadores, tanto de los niños como de los adultos, esto se ha comprobado tanto en las conversaciones y reacciones durante la obra como en las realizadas al terminar la misma.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
El titiritero, como hemos señalado antes, va todo vestido de negro y aparece durante la actuación ya que es el que mueve las marionetas. Aunque está presente, pasa a un segundo plano porque desde el primer momento la vista recae sobre los protagonistas, los artistas del circo.
El número no ha variado, no ha habido ninguna improvisación. Es un número muy estudiado.

Imagen 32: Víctor Antonov.

Fuente:
https://picasaweb.google.com/107413868148270734760/IIIFestivalInternacionalAlSur

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:
Esta obra trata sobre el circo, el circo es un espectáculo artístico, normalmente itinerante, que puede incluir actuaciones de acróbatas, payasos, magos e incluso adiestradores de animales. En este caso, animales que no necesitan del hombre para hacer su número. El tema

elegido para el espectáculo es muy revelador, ya que el circo es arte muy antiguo y que se represente mediante títeres significa una aproximación de artes y un homenaje que el titiritero le ha querido hacer.

Normalmente el adulto acude al circo para acompañar a algún niño, pero en este caso hay adultos que han acudido solos a ver este espectáculo. ¿Es más lícito ver un espectáculo de títeres sólo que un número de circo?

El titiritero ha tratado con deferencia este arte, un arte que requiere mucho esfuerzo y sacrificio, la de una vida itinerante muy semejante a la de los titiriteros. Esto queda reflejado en la dificultad de los números.

La obra transmite todas estas ideas: esfuerzo, tesón… para lograr la ejecución de un número perfecto. También nos comunica la idea de que si una cosa no nos sale a la primera, debemos volver a intentarla. Como le ocurre al forzudo que intenta levantar las pesas de nuevo aunque no lo consiguió la primera vez. Estos valores me parecen fundamentales hoy en día, ya que los valores del esfuerzo para conseguir algo y del trabajo, están muy denostados y qué mejor transmisión que desde una obra de títeres a la que acudes para entretenerte.

La obra también expresa algunas ideas irreales, cosas imposibles de realizar, como cuando el pequeño gorila sostiene a toda la familia. Sucesos increíbles pero que bien pueden acontecer dentro de la magia que envuelve el circo. En el mundo del circo y de los títeres todo es posible.

La obra también refuerza algunos estereotipos de género, por ejemplo la trapecista es una mujer delicada y bella, y el forzudo es un hombre tosco. ¿Cabría la posibilidad de cambiar los papeles?, ¿el titiritero busca reforzar estos tópicos o es algo inconsciente?, ¿nos damos cuenta de ello o lo asumimos como lo normal?

Otro valor fundamental que desde nuestro punto de vista refleja esta obra es el respeto a diversas culturas y como todas ellas pueden convivir bajo una misma forma de vida, la carpa de un circo. Así en esta función encontramos música árabe, vestimenta de cada país, bailes típicos…

Por último nos parece interesante comentar como todos los aspectos estéticos están muy cuidados, esto se transmite con los colores, con la delicadeza de los detalles… es una obra muy bonita y sensible y eso se traslada al espectador.

Es una obra que refleja valores muy importantes hoy en día, pero de la que deberíamos hacer un análisis posterior sobre qué papel interpreta cada uno, el porqué y la posibilidad de que fuera interpretado por otro.
ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA: Como hemos analizado en el punto anterior, el tema principal de la obra es el circo. Es un arte tradicional, que lleva consigo una vida itinerante, dura y llena de sacrificio. Este asunto puede ser tratado con los alumnos, ya que actualmente estos valores no se prodigan entre los "jóvenes". Por otro lado también nos parece digno de reflexión el que bajo la carpa del circo conviven distintas culturas, es un ejemplo de convivencia y respeto. Y esto lo podemos analizar desde el punto de vista educativo, ¿lo damos alguna importancia?, ¿respetamos a nuestros compañeros de aula que son de otras nacionalidades?, ¿vivimos juntos compartiendo y respetando o simplemente estamos uno al lado del otro? Por último, nos gustaría observar si los niños y niñas presentes se han dado cuenta de los estereotipos de género que la obra estaba reforzando. Potencialmente, este espectáculo puede llevarnos a una reflexión sobre si es posible que una mujer sea faquir y levante pesas, y un hombre baile la danza del vientre y sea trapecista. ¿Podemos hacer cualquier papel independientemente de nuestro sexo?
ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:

TÍTULO DE LA OBRA: "Richard, le Polichineur d'éscritoirs."
FOTO: Imagen 33. Richard.

Fuente: www.archipel-fouesnant.fr

COMPAÑÍA: La Compagnie des Chemins de Terre.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: La Compagnie des Chemins De Terre, se fundó en 1988 por Stéphane Georis y Geneviève Cabodi, expertos en teatro, danza y técnicas de circo, explora sobre todo el concepto de máscara. Su página web es: www.cdcterre.be.
ARGUMENTO: Richard es un profesor de literatura que, en el propio delirio que en sí lleva el mundo de los títeres y el teatro de objetos, juega stricto sensu con Shakespeare: a Hamlet con papel desgarrado, a Romeo y Julieta con ropas, a Ricardo III con un trozo de carne sobre el rostro.
TIPO DE TÍTERE: Teatro de objetos. Marionetas de manipulación directa. Todo puede ser un títere.
DURACIÓN: 70 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Museo Esteban Vicente.
FECHA: 9 de Mayo de 2009. 23'00 h.
DESTINATARIOS: Mayores de 8 años.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:
-Música: No hay mucha música en esta obra. Aparece en momentos muy puntuales, como por ejemplo cuando hace de superhéroe y coge una motocicleta o cuando se van a casar Romeo y Julieta y suena la marcha nupcial. En el primer caso, la música acompaña al personaje que es un superhéroe reforzando que es muy torpe.
-Sonidos: Sonidos hay muy pocos, un chillido a lo lejos, que hace que el superhéroe acuda al rescate y el sonido de un beso.
Todos los demás sonidos los produce el titiritero.
-Luces: Durante todo el espectáculo la luz es la misma, su única función es que se vea la obra, ilumina todo por igual y no cambia ni de tono ni de intensidad en ningún momento. La luz, en este espectáculo no tiene un papel prioritario.
-Escenario: El escenario consiste en un mueble con dos caras, la cara que ve el público es una librería con libros, y por el lado del titiritero es un lugar en el que guarda las cosas que va necesitando durante el desarrollo de la misma.
Al lado de la librería está un carrito de la compra con el que entra el actor.
Encima del mueble encontramos objetos tan curiosos como una

máquina de triturar carne.
El escenario no se modifica, sólo va añadiendo objetos que necesita para la historia.
-Colores: La obra estéticamente no tiene una apariencia bonita o que se pueda destacar, no cuida los detalles ornamentales, e incluso en ocasiones parece que todo tiene que dar la apariencia de ser tosco y vulgar.
-Lugar: La obra se realiza dentro del museo Esteban Vicente, en la parte que era la Iglesia. El titiritero se pone en el altar y los espectadores en sillas colocadas en la planta.
Como el actor utiliza cualquier objeto cotidiano para darle vida o hacer de él un títere, aparece en todo momento. Es el único que aparece en la obra y es el que representa todos los papeles.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
La historia trata de un profesor de literatura que nos cuenta relatos de Shakespeare. Se centra fundamentalmente en tres: Hamlet, Romeo y Julieta y Ricardo III.
Según la compañía este montaje forma parte de un trilogía ya iniciada en la que los "actores" habían sido reclutados en una tienda de ultramarinos en la obra "Polichineur du tiroirs".
Richard, el profesor, trata de explicar el carácter de cada uno de los personajes interpretándolos de la mejor manera que sabe y con los objetos que tiene.
Es una obra que desde mi punto de vista no se entiende bien, tiene bastante dificultad tanto por el tema escogido como por la manera en que se ha decidido contarla. No encontramos, por otro lado, que sea divertida, ni siquiera entretenida.
La historia de Hamlet la cuenta con papeles y mezclada con la de un superhéroe, más bien torpe, que acude a las llamadas de socorro.
Para la historia de Romeo y Julieta utiliza ropas, se vale de dos guantes rojos, que incluso son casados por un zapato.
Y el relato de Ricardo III es literalmente una carnicería en la que el "titiritero" termina con una máscara de carne, con una tabla y cuchillo de carnicero.
En lugar de contar historias, en nuestra opinión, se dedica a destrozarlas.
Los diálogos se podrían calificar de monólogos del actor. Él se dedica a hablar, a explicar a su modo las historias, a veces utiliza palabras

cortas y otras veces enreda las explicaciones.
No se entiende, el público pierde el hilo de sus intervenciones.
Realmente se podría decir que hay un problema en el lenguaje. El actor no habla castellano, pero intenta decir algunas palabras y explicar las historias, a veces introduce alguna palabra en inglés o en francés, incluso mezcla todo: "This is the pica-carne".
Al inicio de la obra pregunta al público quién sabe inglés, que levante la mano, ante la respuesta pregunta, ¿quién sabe español? el mismo se responde: "no entiendo nada".
Creo que esta mezcla de idiomas y expresiones dificulta aún más la comprensión de la obra.
En ocasiones repite alguna expresión varias veces, como cuando hace de superhéroe: "pero, pero, pero… ¿qué oigo? Caramba, vamos". Pero la verdad es que no ha tenido mucho seguimiento por parte del público.
Si el lenguaje que utiliza es difícil de entender por parte de un adulto, pienso que más complicado será por parte de un niño o niña.
El ambiente en que transcurre la historia se puede definir como surrealista, ya que utiliza una serie de objetos cotidianos pero de maneras totalmente distintas, una cafetera, por ejemplo nos habla, o unas pinzas de la ropa hacen el papel de pelo.
El ritmo de la representación es muy variable, en algunos momentos no hay ningún personaje en escena, es sólo el actor el que habla, y en otros momentos son varios "títeres" a los que va poniendo voces distintas.
El ritmo se rompe cuando el "titiritero" busca una palabra o una expresión y le cuesta comunicar lo que él quiere.
En cuanto a los personajes que representa son todos humanos, humanos personificados mediante ropa, papel, carne…
No se puede decir que esta obra contenga elementos fascinantes, los elementos de humor que pueden aparecer suelen ser de humor negro (no entendible por los niños) y en muchas ocasiones, desde mi punto de vista, son elementos de mal gusto, antiestéticos y amorales.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
El número de personas que ha asistido a esta representación ha sido de aproximadamente unas 150 personas, un público mayoritariamente adulto, pero también había algún niño.

Como ya he reflejado con anterioridad, esta obra está recomendada para niños y niñas mayores de 8 años, pero en nuestra opinión y después de analizada la misma, creo que no está pensada para ellos y que debería aumentarse la edad a la que puede recomendarse.
No cuida su vocabulario, no considera las características de los niños y niñas de esta edad e incluso hay adultos que han sentido dañada su sensibilidad ante determinadas expresiones.
El titiritero ha intentado en algunas ocasiones hacer partícipe al público, por ejemplo cuando explica el relato de "Romeo y Julieta" pregunta a una señora su nombre y a partir de ese momento cualquier referencia hacia una mujer la hace con su nombre y con un guiño hacia esta persona.
Al representar la boda pide al público que griten "Vivan los novios", pide que le recojan los libros, da comida (de la que usa en el espectáculo) a la gente e incluso dice en alguna ocasión: "muchas gracias por vuestra espontaneidad", ya que prácticamente nadie del público le sigue.
La duración, ha sido excesiva, y así lo ha reflejado el murmullo de la gente, las miradas… También ha habido gente que se ha marchado, pero ha sido normalmente después de algún comentario grosero o "inadecuado".
Muchas personas se han sentido incómodas, no querían participar, y han respetado la obra hasta el final por dos motivos, por educación y porque habían pagado una entrada.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
El "titiritero" llamémosle así, aunque para mí esta palabra tiene una categoría y un arte que esta persona no ha reflejado en su obra, ha entrado interpretando un personaje torpe, tartamudo y que apenas hablaba nuestro idioma.
Cuando el profesor se convertía en uno de sus personajes, cambiaba el tono de voz y desaparecía la tartamudez.
El actor, ha representado muchos registros, cambiaba el volumen, el timbre, la melodía… imita sonidos continuamente y asocia estos sonidos a personajes distintos. En algunas ocasiones estos sonidos se hacían irritantes y las voces agudas podían molestar, así como los gritos que no se asociaban con ninguna parte de la obra.
El actor ha realizado alguna improvisación como al colocarse la peluca de pinzas dice: "Loreal porque yo lo merezco" haciendo un

guiño a un anuncio de publicidad. Y ha adaptado algunos ejemplos a España como cuando habla de la guerra de Montesco y Capuleto comparándola con la disputa entre catalanes y castellanos y entre el Madrid y el Barcelona.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:

Es cierto que esta obra trata unos temas que no son muy adecuados para la infancia como Hamlet, Romeo y Julieta, Ricardo III, pero de ahí a contarlos de una manera que no sean ni adecuadas al público adulto…

Sus actuaciones él las califica como trasgresoras, y pensamos que transmiten muchos valores negativos, que quizás sea lo que busca para hacer hincapié en ellos y que no los aceptemos y rechacemos, realmente no sabemos cuál es su intención. Pensamos que ha utilizado la exposición por negativo, intentando criticar lo que en apariencia se afirmaba, pero esta técnica requiere que el actor se gane la complicidad del público, le haga partícipe de su intencionalidad, y creemos que no lo ha logrado.

Nosotros podemos valorar las consecuencias.

Cuando interpreta al profesor es tímido, tartamudea y como eso no le gusta dice al público que se vaya.

Habla mucho sobre el tema de la muerte, intenta matarse, hace comentarios sobre cómo matarse, que la vida no vale nada, que se matan por el poder o por nada… habla de tal manera sobre la muerte que al final algunas personas terminan riéndose porque mata y "remata" de cualquier manera, con cuchillo, con la máquina trituradora, con descargas eléctricas simuladas…

Con el tema de Romeo y Julieta se plantean muchas cuestiones, algunas de ellas bastantes machistas. Comenta que los 16 años es una buena edad para encontrar un hombre, le pregunta a una persona del público "¿cuánto quiere tu padre por ti? ¿Un jamón ibérico?", señala que no es bueno beber alcohol pero la mujer no puede sólo por ser mujer y cuando comienza a matar personajes, se cuestiona porqué matar a una mujer, si no vale nada.

O comentarios como que tiene un gran coche porque tiene una pequeña…

Habla de la homosexualidad haciéndose el inculto, con preguntas como: "¿se puede una boda entre Julieta y Eliseta?", "¿qué prefieres chicos o chicas?, ¿se puede no?". Desde su supuesta ignorancia valora

si es o no moral, pero más adelante uno de los personajes dice explícitamente: "Es maricón, tiene el sida, esperamos para que se muera" o "George es homosexual, qué más da, es su vida privada, ¿no?".
Sus personajes hacen críticas incluso sobre la política, lo que queda reflejado en expresiones como: "Le mato por ecologista, comunista, minusválido, socialista…"
Creemos que toda esta obra tiene que estar estudiada para un fin y que todo lo que los personajes transmiten lo hace con ironía y para buscar una reacción en el público. Lo que no sabemos es si lo consigue.
Por otra parte no pensamos que este espectáculo desarrolle el sentido estético, más bien produce, según en qué momentos una animadversión a lo que se ve en escena.
Los adultos que han elegido la obra y han llevado a sus hijos no han salido para nada satisfechos de su elección. Y otros adultos que han acudido solos tampoco.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
Como hemos comentado en las anteriores dimensiones, es difícil llegar a un acuerdo sobre esta obra. Aunque la intencionalidad del actor pudiera ser realizar una crítica de la realidad mediante exageraciones, pensamos que no se ha llegado a comprender.
Aun así, esta obra nos sirve para estudiar la utilización del lenguaje en la exposición por negativo. Es fácil que el alumnado no sepa de qué estamos hablando y sea necesaria una explicación.
Reflexionaremos sobre los aspectos principales de la obra: la muerte, el machismo, la homosexualidad… y comprobaremos las opiniones que tienen al respecto. La temática de la obra es dura y requiere de un comentario a posteriori.

ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:
Como hemos comentado, el espacio en el que se ha representado la obra es una antigua iglesia, aspecto que no ha tenido en cuenta el actor que tiró un trozo de carne a sus espaldas quedando dicho trozo pegado a la pared del antiguo altar y resbalando poco a poco. Acción que dejó petrificado al público que se preguntaba, ¿no debería respetar el actor el lugar en el que se encuentra?

TÍTULO DE LA OBRA: "Cabaret de hilos"
FOTO: Imagen 34: Cantantes.

Fuente: http://www.pocketguia.es/guia/2009/07/xii-verbena-con-titeres-en-la-huerta-de-san-vicente/

COMPAÑÍA: The fith Wheel.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: The Fifth Wheel es una compañía alemana con raíces rusas fundada por graduados de las academias de teatro de San Petersburgo y Siberia del este que combinan la educación titiritera clásica rusa con el estilo europeo. La formación se llama a sí misma "Cabaret Teatro", porque la mayoría de sus espectáculos de marionetas están centrados en el género de "títeres de variedades", breves comedias o números con marionetas complicadas y técnicamente perfectas.
The Fifth Wheel existe como compañía independiente desde el año 2004. En sus inicios, el grupo trabajó exclusivamente el teatro de marionetas -de hilo-, creando con diversos personajes de títeres números musicales cortos. Más adelante, los integrantes de esta compañía reunieron todos estos números en un único espectáculo, el

titulado Cabaret on Strings, o lo que es lo mismo, un cabaret de hilos. Con este espectáculo, la citada compañía alemana ha viajado por todo el continente europeo, Turquía y Corea del Sur.
La función está dirigida por Petr Vassiliev, interpretada por Lisa Mindlina y Dimitry Nomolonov y provista de las marionetas y la escenografía de Ekaterina Petuhova.
ARGUMENTO: Brillante fusión de teatro, música, danza y humor. Los espectadores gozarán sin duda, de un espectáculo que destruirá cualquier estereotipo sobre el teatro tradicional de marionetas.
TIPO DE TÍTERE: Marioneta de hilos principalmente, aunque utiliza durante la obra el títere movido por varillas desde abajo y el títere mimado.
DURACIÓN: 45 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Plaza de San Martín**.**
FECHA: 9 de mayo de 2009. 13:30 horas**.**
DESTINATARIOS: Todos los públicos.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:
-Música: La música es un aspecto muy importante en esta obra, tanto es así que no se entendería bien si no la hubiera. Acompaña toda la acción, podemos decir por tanto que es una de las protagonistas del espectáculo.
Cada número es acompañado por una música diferente, a veces son músicas instrumentales pero otras veces son canciones. Hay canciones lentas, músicas suaves y otras con mucho ritmo como "Pretty fly for a white guy" del grupo Offspring, siempre en función del número que acompañen. También hay música de misterio, antes del número de los esqueletos, y distintas músicas pertenecientes a otras culturas, como en el número del faquir.
La mayoría son melodías conocidas, lo que hace que el público se divierta más y preste atención a lo que acompaña esa música. En ocasiones como conoce la canción se anima a cantar, como es el caso de la canción latina "Canción del mariachi", con la música de "La cucaracha" o el playback de Rafael Farina de "Salamanca" que representa el presentador del cabaret con una guitarra española y un sombrero cordobés.
El títere se mueve siempre al ritmo de la música.
-Sonidos: Todos los sonidos que hay en la obra pertenecen a la música. Como sonido distinto podemos destacar un gong que suena

antes de la actuación del faquir.
-Luces: La actuación es al aire libre, de manera que la luz que hay es la luz natural, no hay focos, ni bombillas…
-Escenario: El espectáculo se lleva a cabo en un templete situado en el punto más bajo de las escaleras de San Martín.
El escenario consta de una tela negra dispuesta en vertical, de unos dos metros de alta, que cumple dos funciones: por un lado es el fondo de las actuaciones y por otro lado esconde a los actores titiriteros y a los títeres. Les permite ponerse los complementos y coger a la próxima marioneta.
El presentador de cada número aparece en la parte de arriba de la tela y es movido desde abajo mediante varillas.
El escenario no varía, aunque aparecen y desaparecen los objetos que se necesitan para cada número: un piano, una lámpara maravillosa, un pedestal sobre el que bailar… Estos objetos los colocan los mismos titiriteros cuando precisan de ellos.
En el último número se presenta un carromato de zíngaros, poco a poco dicho carromato se va abriendo y aparece una familia entera de muñecos que cantan.

Imagen 35: Escenario final. Carromato.

Fuente: Foto propia.

-Colores: La obra cuida mucho su apariencia, de manera que todos los colores, podríamos decir, están siendo utilizados buscando una estética concreta.
Cada personaje lleva los colores que debe llevar. Así el presentador o maestro de ceremonias luce un traje rojo con camisa blanca con volantes, los cantantes de soul negros visten traje, uno rosa y otro verde oscuro, ambos impecables, la bailarina de la danza del vientre y su "Aladino" prefieren tonos dorados, en cambio el imitador de Michael Jackson destella con un diseño todo plateado como buena estrella.
Los colores también nos indican cómo es ese personaje, de esta manera, los esqueletos, presentados como "infernales" van vestidos con color negro (él) y color rojo (ella). En cambio cuando sale el dromedario con la mariposa son colores neutros y azules claros.
-Lugar: Como hemos comentado con anterioridad, el espectáculo se ha realizado al aire libre en la plaza de San Martín y la gente se ha ido sentando en las escaleras para poder ver la función. El espacio está delimitado por las escaleras.
Los titiriteros están a la vista en todo momento y realizan una

manipulación desde arriba, exceptuando cuando actúa el títere presentador que al ser manipulado desde abajo no se les ve.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:

La historia trata de un cabaret, una sala de espectáculos que combina música, danza y canción. Normalmente son nocturnos, quizás por eso encontremos un punto de picardía en muchos de los personajes.

Hay un maestro de ceremonias que da la bienvenida al público, que se convierte desde ese momento en el público del cabaret y presenta algunos números, no todos. Este presentador también modifica los complementos de su atuendo en función del número, así se pone un sombrero mejicano o uno cordobés.

Los números principales de este cabaret comienzan con dos cantantes de soul negros, que además de cantar bailan claqué y lo hacen todo de manera coordinada.

Otro número del espectáculo lo forman un pianista y una cantante, que sale del piano y cuando termina se vuelve a meter dentro.

Un árabe tocando una trompetilla hace que salga de una lámpara la bailarina de la danza del vientre, y se pone muy nervioso al verla bailar.

A continuación aparece un faquir, que es capaz de meditar y elevarse por encima de los pinchos, además de darnos una lección de baile.

Dos esqueletos, concretamente esqueleto y "esqueleta" nos muestran sus habilidades con el rock and roll.

Un número más tranquilo lo protagoniza un bebé dromedario persiguiendo a una mariposa, intenta jugar con ella y termina volando.

El punto de humor lo pone el imitador de Michael Jackson ya que después del baile, se quita el sombrero y la peluca y es el presentador.

Uno de los números más movidos son los de los mariachis, cantan, bailan, montan en su caballo y tocan la guitarra.

El último número lo protagonizan unos zíngaros que cantan dentro de un carromato, carromato que se va abriendo y vamos conociendo a más familia que se une a la canción.

La historia que presenta este espectáculo se entiende bien ya que aparecen unos números a continuación de otros y entre uno y otro suele aparecer el presentador. Representa un cabaret y tiene números muy entretenidos.

No hay diálogos en la obra, ya que el único que habla es el

presentador. A éste, muchas veces más que entendérsele se le intuye porque mezcla idiomas y nos da la bienvenida en inglés, aunque se esfuerza en hablar en castellano y califica el espectáculo que vamos a ver de: "espléndido e ingenioso". De cualquier manera, el entender o no entender lo que nos explica el maestro de ceremonias no nos impide comprender en absoluto la obra en su conjunto.
Es una obra sin texto, pero con mucho ritmo, fusiona teatro, música, danza y humor. Y a pesar de no utilizar un lenguaje con palabras, utiliza un lenguaje gestual muy importante, los muñecos guiñan los ojos, hacen muecas, se miran, se rozan… es un lenguaje universal.
El ambiente que propone la obra es un ambiente realista, ya que nos encontramos en una sala de cabaret y allí la gente canta y baila, pero en ocasiones, y como en cualquier espectáculo que se precie, este ambiente se ve salpicado por momentos fantásticos y de magia, por ejemplo cuando vuela el dromedario.
El ritmo de la representación es rápido, no hay descanso entre un número y otro, sólo lo necesario para que los titiriteros cambien de muñeco.
Los personajes principales imitan a seres humanos, pero también hay algún personajes animal: el dromedario, la mariposa, el caballo de los mariachis… y alguna criatura infernal, como los esqueletos. Todo es posible en este cabaret. Cabaret que contiene, en casi todos sus números, el humor. Como cuando el faquir se pincha con los pinchos y chilla o cuando el imitador de Michael Jackson se queda en el aire porque se le ha quedado corto el escenario de baile o se quita la peluca y es el presentador. Con momentos sexys como los bailes de la danza del vientre o los cánticos de la cantante de cabaret. Con situaciones casi imposibles como cuando los cantantes negros hacen malabares con los bastones, realizan flexiones subidos al piano o el faquir se traga la espada. Frente a elementos de sorpresa y misterio al aparecer los esqueletos.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
Son muchos los espectadores que han disfrutado de esta obra, podemos calcular unas 500 personas aproximadamente. Son espectadores de todas las edades, desde niños y niñas pequeños con sus familiares, adolescentes hasta abuelos y abuelas.
El que esta obra se haya representado en sábado favorece la presencia de los padres con los niños y niñas. Y al ser en la calle, hay personas

de cualquier nivel social y cultural. Es un espectáculo gratuito.
Es una obra que está pensada para cualquier edad, hay números que gustarán más a un grupo de personas de una edad determinada y otros a otro grupo.
Hay determinadas formas de expresión que a lo mejor los infantes no llegan a entender, como cuando el personaje que toca el piano se pone muy nervioso ante la exuberancia de la cantante, pero otras formas de expresión de los personajes les divierten bastante, como cuando mueven el bigote, abren y cierran los ojos, a los esqueletos les brillan los ojos, suben y bajan sus gafas…
No es una obra que esté abierta a la participación, es un espectáculo cerrado, pero como hemos comentado que la música es muy conocida, incita al público a dar palmas acompañando la melodía o incluso a cantar. Algún niño imita como se toca la guitarra y otros se levantan a bailar. Esto junto con las veces que aplaude el público y la expectación ante cada número ¿Quién saldrá ahora? Nos revelan que el público ha disfrutado mucho.
La obra tiene una duración larga, 45 minutos, duración que excede el tiempo de atención de los infantes, pero como han disfrutado, cambiaban a menudo de personajes y había música no se ha hecho pesada, a pesar de que algunos niños menores de 3 años querían levantarse.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
Foto: Imagen 36: El titiritero y los mariachis.

Fuente: http://www.flickr.com/photos/ecamcito/3521792625/

Esta obra está llevada a cabo por dos titiriteros, un hombre y una mujer. Ambos, además de mover los títeres, forman parte de la obra y son también actores. Visten de negro pero siempre cambian un detalle de su vesturario para asemejarse a sus muñecos, así llevan un gorro blanco cuando cantan los negros del soul, unas gafas de sol cuando bailan los esqueletos, etc…

Pero lo que también les convierte en actores de la obra son sus expresiones ante el número al que están asistiendo, sus movimientos al sonar la música y sus saludos al público, por ejemplo cuando

realizan el saludo típico hindú namasté, antes de la actuación del faquir.
Sólo hablan con el presentador, con una voz grave y animando al público para que disfruten.
Son dos titiriteros que han demostrado mucha profesionalidad, ya que realizan todos los movimientos de manera coordinada, con una gran precisión y sutileza. Además de los muñecos, ellos acaparan muchas miradas porque forman parte del espectáculo.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:
La obra ha sido elegida por las familias, ya que es una obra realizada en fin de semana y además al aire libre. Los motivos para su elección han podido ser muy diversos; desde que se conociera a la compañía, que el tema interesara o motivos mucho más casuales como la hora o el lugar.
La obra puede acercar al público mediante estos números ciertas culturas que no conocen, como la cultura árabe, la hindú… y músicas relacionadas con estos países. Además podemos observar la ropa típica de cada uno, como el turbante…
Pero debemos fijarnos mucho en que también pueden estar consolidándose estereotipos como que el cantante español sólo canta copla con guitarra española y gorro cordobés, o que en Méjico sólo hay mariachis.
En todos los números de esta obra están presentes estos estereotipos culturales a los que también se unen algunos de género, como cuando el pianista hombre toca y la cantante espectacular es la mujer o cuando el músico árabe toca y la bailarina de la danza del vientre es una mujer muy exuberante: ¿se podrían cambiar los papeles?
En relación con este tema, hay otro muy presente en estos dos números y es el poder de seducción que tiene la mujer guapa ante el hombre. La cabaretera vuelve loco al pianista, hasta tal punto que se mueve hasta el piano. Similar es el caso de la bailarina de la danza del vientre que con sus sensuales movimientos de cadera, y movimientos imposibles con los pechos, consigue que el músico utilice la trompeta como catalejo para verla más de cerca, mueva su bigote y su cabeza al ritmo que le marca con el trasero, se caiga al suelo y termine arrastrado literalmente. Esta obra nos acerca a la idea de que una mujer guapa o seductora conseguiría todo de un hombre si supiera

utilizar su sensualidad.
Hay otros aspectos de la obra que desarrollan la imaginación de los niños, como cuando ven al dromedario bailar o a un esqueleto tocar la guitarra.
Como hemos analizado en el apartado de los colores, en esta obra se cuida mucho la apariencia estética y los colores están unidos a los personajes, bien por su cultura o por su condición moral.
El último aspecto que podemos analizar es que el pianista está fumando, un aspecto unido a la música y al cabaret, pero que actualmente no está bien visto por sus repercusiones en la salud.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
Esta obra tiene una gran potencialidad educativa si se quiere explotar desde este aspecto.
En primer lugar el análisis de las culturas que aparecen en los números musicales. Existen culturas distintas a la nuestra y lo son tanto en la música, como en los bailes y en las vestimentas. Y todo esto se puede observar en la obra. Pero debemos hacerlo desde un punto de vista crítico e intentar encontrar los estereotipos culturales que nos plantean. Con niños y niñas pequeñas lo iniciaríamos a través del diálogo, pero con alumnado más adulto utilizaríamos la investigación y la reflexión.
Lo mismo ocurre con los estereotipos de género, alguno de los cuales está tan inmerso en nuestra cultura que podían pasar desapercibidos. ¿Sería posible que la mujer fuera la pianista y el hombre el cantante cabaretero? o ¿esta situación nos parecería directamente irrisoria?
Otro punto a destacar desde el análisis educativo es la eliminación de determinados miedos. A algunos niños y niñas les dan miedo los esqueletos, los fantasmas… en esta obra los esqueletos bailan, cantan, mueven los huesos y pierden literalmente la cabeza. Nos reímos con ellos.
Otro asunto importante es el esfuerzo, personificado en la figura del dromedario. Éste es un bebé, no sabe ni andar, lo intenta, se cae, es torpe… pero con la ayuda de la mariposa, termina saltando e incluso le enseña a volar. Los valores del esfuerzo, intentarlo nuevamente si algo no sale bien y dejarse ayudar, también están latentes en este número.

ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:

TÍTULO DE LA OBRA: "Punch & Judy".
FOTO: Imagen 37: Punch & Judy.

Fuente:
http://parquemarionetaszaragoza.blogspot.com/2009/09/punch-judy-rod-burnett.html
COMPAÑÍA: Story Box. [Rod Burnett].
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Rod Burnett es reconocido como uno de los maestros del Punch & Judy, y el más genuino representante del teatro tradicional de títeres de guante del Reino Unido. Rod Burnett es, además, un magnífico titiritero en la manipulación y el uso de la lengüeta. Como artista y como intérprete su prestigio se debe a su habilidad y versatilidad en las diversas fórmulas de interpretación, ya sean tradicionales o modernas.
La página web de la compañía es: http://www.storyboxtheatre.co.uk/
ARGUMENTO: Esta obra puede considerarse como el más genuino representante de guante del Reino Unido. Un payaso nos presenta a señor Punch y a Judy. Judy deja al señor Punch a cargo de un bebé, pero el bebé comienza a llorar… todo lo que viene después son una serie de situaciones llenas de crueldad y sarcasmo.

TIPO DE TÍTERE: Marioneta de guante.
DURACIÓN: 50 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Paseo del salón.
FECHA: 9 de mayo de 2009. 20:00 horas.
DESTINATARIOS: Todos los públicos.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:

-Música: La música que aparece en la obra la pone el titiritero tocando la armónica, es una música repetitiva que acompaña al personaje principal que casi siempre está cantando o tarareando.

Esta música desaparece cuando hablan los personajes o cuando hay una acción importante, por ejemplo cuando se abre el telón…

A la armónica la acompaña en principio un payaso tocando las palmas, después coge una pandereta y dos músicos al más puro estilo inglés (con sombrero alto y uniforme rojo) tocando los platillos y el tambor respectivamente.

-Sonidos: En esta obra escuchamos muchos sonidos acorde con el argumento. Algunos provocados por el ruido que produce el mismo golpe de la acción (el payaso se golpea con el cartel) o ruidos que realiza el titiritero con la lengüeta. La lengüeta es un instrumento que colocado en la boca del titiritero distorsiona su voz, la hace aguda, metálica y de difícil comprensión. Caída en desuso últimamente, se utiliza en el títere de guante.

Hay otros sonidos además de los mencionados, como por ejemplo cuando el bebé tiene gases y suenan sus pedos o el "nina, nina" que anuncia la llegada de la policía.

Todos estos sonidos los realiza el titiritero.

-Luces: La obra es a plena luz del día, no hay ninguna luz artificial, toda es natural.

-Escenario: El escenario es el típico teatrillo de marionetas del que disponen muchas aulas y algunos niños y niñas en sus casas para jugar con títeres de guante o de dedo.

Más alto y más decorado, pero se basa principalmente en un espacio reducido que es donde transcurre la acción una vez abierto el telón.

El entorno es fijo y no aparece ni desaparece ningún elemento decorativo.

En este escenario encontramos un cartel que nos señala cuanto tiempo queda para que empiece la siguiente representación.

-Colores: Si observamos el escenario y cómo está decorado, ya

observamos que los colores que rodean la obra son muy llamativos y fuertes. Hablamos de colores como el rojo, el azul, el verde, el amarillo… son tonos que nos dicen que el espectáculo estéticamente va a ser fuerte. Los colores buscan una estridencia que se asemeja a sus personajes. Estos van vestidos con muchos colores y en sus caras también los reflejan (llevan coloretes, nariz roja…).
Además hay algunos estereotipos en lo que se refiere al color y los personajes, es decir, el policía viste todo de azul, el demonio es rojo y el bebé rosa.

Imagen 38: Escenario Punch & Judy.

Fuente: http://postimage.org/image/3dmman65g/

-Lugar: La obra se realiza en el paseo del salón, es un parque, todo

llano y el público se sienta en el suelo para ver el espectáculo todos al mismo nivel. Esto dificulta ver bien la obra.
El titiritero y las marionetas ocupan su espacio, es teatro de títeres y el público queda delimitado (a lo ancho) por el mismo escenario, ya que si te apartas mucho a los lados no lo ves, y a lo largo por el número de espectadores que hay. Los del fondo están de pie.
El titiritero una vez se ha presentado, se oculta para manejar las marionetas y no vuelve a salir hasta el final del espectáculo.
La manipulación se realiza desde abajo.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
La historia comienza con el titiritero avisándonos de que comienza una obra, maravillosa, estupenda pero… horrible.
El show empieza y sale un payaso que quiere quitar el cartel colocado en mitad de la escena y que nos indica cuando va a comenzar la obra. Desde el minuto uno en que el payaso se choca con el cartel todo el mundo ríe, a pesar de que el payaso diga ¡ay mi cabeza! El payaso intenta guardar el cartel, pero el cartel vuelve a salir, mantiene una pequeña pelea con él pero termina escondiéndole. Presenta el espectáculo y comienza a dar palmadas para animar a la gente, coge una pandereta y sale un músico de una banda con unos platillos, se saludan y el músico sin contestar le pega y le quita de la escena. Entra otro músico tocando un tambor. Comienzan a tocar juntos, pero después de un rato, uno toca el tambor del otro con la cabeza… pelean pero siguen tocando. Cuando terminan su número saludan al público.
El payaso sale de nuevo y califica el espectáculo como inglés, fantástico, estupendo… horrible y con mucha violencia.
Llama al señor Punch, éste se aproxima cantando y con una voz muy aguda, da las buenas tardes y sigue cantando. El payaso se burla de él, se esconde y a la de tres sale con un garrote y pega a Punch. Esto se repite varias veces.
Señor Punch intenta dormir, prepara la almohada pero el payaso se la quita y Punch se vuelve a golpear. Esta escena se repite también.
Cuando el payaso se cansa de jugar con Punch llaman todos a Judy y abandonan la escena.
Judy le pide besitos, Punch le da un besito en la cara, luego por todo el cuello y al final ella se acalora. Judy le deja encargado del cuidado de un bebé. El bebé empieza a llorar y Punch le acuna, le acaricia… pero

el bebé sigue llorando. Punch saca una máquina picadora, "máquina de hacer salchichas". El bebé sigue llorando, Punch quiere estar tranquilo y cantar y el bebé le molesta, le pone boca abajo en la máquina, hasta que al final… le hace salchichas.
Señor Punch sigue cantando tranquilo pero llega el policía, éste saluda al público y pregunta ¿bebé salchichas?, señor Punch pega repetidamente al policía al tiempo que le consuela: "pobre, pobre, pobre" y le sigue pegando.
Pregunta al público si le hace salchichas y termina con el policía hecho salchichas azules. Guarda la máquina y se queda con las salchichas.
El payaso entra de nuevo en la acción y quiere quitarle las salchichas, mientras pelean por ellas sale un cocodrilo y se las come. Señor Punch saca su garrote y arremete en contra del cocodrilo, le pega, le mata y pide el aplauso del público.
Entra una figura mitad esqueleto, mitad fantasma, amenaza a Punch pero éste también puede con él.
Desde el infierno aparece una voz que llama a Punch y le dice que irá al infierno. Aparece el diablo, al que Punch torea con una bandera roja y le clava la espada.
El payaso y él han acabado con todos, cantan y tocan felices.
Sale el titiritero y nos explica que el bebé sigue vivo, que es teatro.
La historia se entiende bien porque las acciones son muy explícitas.
Los diálogos son muy cortos y simples. En algunas ocasiones sólo constan de una palabra: ¡estúpido!, o de dos: ¡aquí bebé! Omiten en muchas frases el verbo: ¡en teatro muchos problemas! y en otras el diálogo es una discusión interminable de ¡sí!, ¡no!
Es un lenguaje muy repetitivo que busca la complicidad del público desde el principio. A veces intentan que el público repita lo que ellos dicen, y otras simplemente son ellos los que repiten los mismos diálogos, por ejemplo cuando el payaso pega a Punch siempre es después de decir: "uno, dos y tres".
El lenguaje verbal utilizado por el titiritero a veces no se entiende ya que, aunque habla el castellano, hay palabras en las que confunde el género y la voz distorsionada que se produce con la lengüeta tampoco ayuda.
Pero el lenguaje gestual también ayuda a la comprensión de la trama, mucho más que el verbal. Sigue siendo un lenguaje repetitivo ya que todas las acciones se repiten varias veces.
Como lenguaje escrito sólo encontramos la palabra fin que aparece

cuando da la vuelta a la pandereta.
El ambiente que nos propone esta obra, puede considerarse realista: hay un policía, un cocodrilo, un bebé…, pero son precisamente estos personajes exagerados e histriónicos los que nos alejan de la realidad y creemos que estamos ante un ambiente fantástico y que nada tiene que ver con el nuestro.
Hay personajes, como hemos dicho, reales, pero también los hay irreales como el esqueleto y el diablo, y objetos que toman vida, como el cartel que arremete contra el payaso.
Los personajes tienen rasgos muy grotescos y exagerados: grandes narices, cuernos colosales, barbilla afilada, caras enrojecidas… todos estos rasgos van acordes con la moralidad de cada uno.
La representación tiene un ritmo muy llevadero para los niños y niñas de menor edad, ya que al tener este esquema tan repetitivo del que hemos venido hablando, ellos ya saben lo que va a pasar y pueden anticiparse a la acción.
El humor que nos plantea esta obra es un humor negro, nos propone reírnos de los golpes, de los asesinatos e incluso de la misma muerte.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
Al ser un espectáculo en la calle, gratuito y un sábado por la tarde, ha propiciado que hubiera un público muy numeroso, podemos hablar de unas 200 personas de todas las edades, desde niños y niñas pequeños hasta gente mayor.
La obra por tanto ha sido elegida por las familias pero no sabemos con qué criterio, ya que ha habido algunos padres y madres que se han escandalizado de la obra, lo que nos indica que desconocían su argumento.
Es un espectáculo que a priori está destinado para cualquier edad pero que si preguntáramos a alguno de los espectadores no estarían de acuerdo con ello.
Nuestra opinión no está definida en este punto, ya que por un lado la obra muestra valores que no queremos asociar con los infantes, qué de hecho evitamos que reproduzcan, que reprochamos si los muestran… y por otro lado es una obra de títeres, en ellas todo está permitido y ¿por qué no la violencia?, la violencia forma parte del ser humano y Punch se ríe de ella.
Ante esta obra tenemos por tanto un sentimiento contradictorio,

pensamos que para entenderla se requiere de una dosis de ironía y sarcasmo de la que los niños no disponen aun.
El tiempo de duración, en principio es largo, pero como se ha pedido constantemente la participación del público, desde que dé palmadas al ritmo de la música, hasta que decidiera si había que hacer salchichas al policía, los niños y niñas han permanecido atentos.
En honor a la verdad, debemos decir qué, mientras los niños gritaban y reían, había algunos padres que se tapaban los ojos y exclamaban horrorizados lo contrario que Punch quería oír. No se han dejado llevar por la obra, se sentían culpables de su risa ya que debían dar un ejemplo moral a sus hijos.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
El actor titiritero aparece antes de la obra, va vestido con traje azul oscuro y saluda a todo el mundo. Hace que la gente levante una mano y salude con ella. Los niños enseguida lo hacen pero a los adultos les cuesta más, les anima ello: "Señoras y señores también". Cuando todos lo hacen dice: "estúpido". Coge una mano y otra para dar una palmada, vuelve a insistir: "todos" y lo va haciendo más rápido hasta que todos aplauden, entonces presenta su obra "Punch & Judy".
El titiritero es inglés, pero habla español aunque hay palabras que le cuesta.
Con cada personaje pone una voz y un tono, el personaje que más se diferencia en este aspecto es señor Punch. Con él, como hemos comentado anteriormente, el titiritero utiliza la lengüeta, de ahí que su voz suene muy metálica, aguda y en ocasiones no se entienda lo que dice. Este artefacto se utiliza con el personaje más caricaturesco.
El payaso tiene una voz mucho más grave, esta voz es parecida a la de Judy.
Cuando el demonio va a salir a escena es la voz de ultratumba llamándole la que hace que señor Punch se ponga a temblar.
El titiritero presenta una obra que, pese a ser cerrada, adapta al sitio donde está. Cada vez que un personaje entra en escena pregunta: "¿Es Titirimundi?, ¿en Segovia?, ¿en España?".
Cuando la obra termina, el titiritero sale con Punch y tocando su armónica espera el aplauso. Explica que la estrella del espectáculo es el bebé, que el bebé no se ha convertido en salchichas, que es teatro.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:

Antes de comenzar el análisis de los aspectos ideológicos, debemos decir que esta obra es uno de los clásicos del títere de guante. En Inglaterra este personaje es Punch, en Italia es Pulcinella y en el resto de países recibe otros nombres: Petrushka, Cristobita… En todos estos espectáculos es el "malo", el que se ríe de todos y todo y el que nos intenta hacer rebasar junto a él los límites morales.

Este muñeco tiene unas características físicas que expresan su moral, tiene una nariz roja aguileña y enorme, una barbilla pronunciada y unos coloretes rojos. Además siempre le acompaña su garrote.

Tiene una sonrisa burlona que contagia cuando se comporta mal.

Los valores que transmite el guión son claros: libertad absoluta en tus actos, violencia si se requiere, intentar salirse con la suya y que nadie te impida conseguir tus objetivos porque el fin justifica los medios.

Realmente desde nuestro punto de vista de adulto, pueden ser valores amorales o simplemente no políticamente correctos, pero de cara a los niños son justo los valores en contra de los que luchamos día a día.

La verdad es, que esta obra no fomenta ideas irracionales, porque el que una persona haga cosas fuera de la ley o "malas" no quiere decir que venga seguido de un castigo. La vida no es justa y que seas "malo" no tiene como consecuencia que te pasen cosas malas. Punch comete asesinatos pero sale impune, lo mismo sucede en la vida.

El comportamiento de Mr. Punch es trasgresor, violento y por ello viene el demonio a buscarle, le quiere llevar al infierno, pero aunque lo intenta no lo consigue.

En la sociedad católica en la que estamos inmersos, después de realizar una acción negativa siempre viene asociado el sentimiento de culpa, de este sentimiento carece totalmente el protagonista, y así lo demuestra en la obra.

Desde el minuto uno cuando el payaso se choca con el cartel todo el mundo se ríe, a pesar de que él se queja. Así hay muchas ocasiones en la obra en la que después de un golpe, de una pelea o un asesinato viene la risa. ¿Por qué nos reímos de estas situaciones? Es el humor negro del que antes hemos hablado.

De cualquier manera, la estética de la obra es tan grotesca, tan exagerada que la alejamos de nuestra realidad, pensamos que es fantasía y que nosotros no somos así.

Quizás el aspecto que más asombrado ha dejado a los adultos es como

el infante se ha puesto de parte del señor Punch desde el principio. Cuando el policía pregunta si las salchichas son el bebé todos responden que sí, pero cuando dice si ha sido el señor Punch la mayoría dice que no. Y todos aplauden y ríen cuando va matando al policía, al cocodrilo, al demonio…

El sarcasmo llega hasta tal punto que después de golpear a sus compañeros de escena dice siempre: "pobre, pobre, pobre", mientras le acaricia.

Pero, después de todo, es un títere educado, siempre saluda, se despide, pide todo por favor y da las gracias. ¿Puede ser identificado con los actuales psicópatas? O ¿simplemente refleja la parte malvada que tiene todo ser humano?

Al final de la obra el titiritero sale rindiendo cuentas y explicando a los adultos que el bebé sigue vivo, que es una obra de teatro y que no se escandalicen porque en el teatro todo es posible. ¿Por qué esa necesidad de salir a justificarse?, pensamos que el titiritero sí tiene sentido de culpabilidad ante algo, y que piensa, con sus propias palabras: "es horrible, aunque divertido".

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:

Desde el punto de vista educativo esta obra nos muestra unos valores totalmente contrarios a los que proponemos en el aula. Pero quizás ahí esté el valor intrínseco de la misma, nos puede ser útil para realizar una reflexión con el alumnado más mayor. Además de analizar los pensamientos irracionales y racionales. A veces pensamos, "como lo ha hecho mal recibirá un castigo" pero… lo sentimos niños, la vida no es justa.

Con niños y niñas más pequeños quizás debamos analizar la potencialidad que tiene este espectáculo para diferenciar realidad y ficción, de igual manera que nos explica el titiritero, es una obra, es teatro, el bebé no muere, no son golpes de verdad, son muñecos y con los muñecos podemos representar cualquier historia. En este sentido lo podemos asemejar a los dibujos animados que ven en la tele.

Siguiendo con otro aspecto de la obra, los niños suelen tener miedo ante determinados personajes: un fantasma, un esqueleto, el demonio… pero esta obra les muestra que no le deben temer porque ¡hasta Punch puede con ellos!

ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:
Cuando termina la obra el titiritero muestra su marioneta a los niños que quieran acercarse y verla y tocarla.
Esta obra ha sido retirada de algunas etapas educativas durante algún tiempo en Inglaterra.
La periodista Estallo al hacer la crítica de esta obra, nos cuenta como en el Festival Internacional de Teatro de Títeres del Alt Camp algunos espectadores abandonaron la sala al considerar la obra "inapropiada":
"El británico Rod Burnett, inauguró ayer, no sin cierta polémica, el Guante, el Festival Internacional de Teatro de Títeres del Alt Camp, que se podrá ver hasta el 24 de octubre. Su espectáculo Punch & Judy traspasó el escenario como una ráfaga fulgurante que fue recibida de manera muy diferente por los espectadores. Algunos consideraron "inapropiada" esta historia en la que el matrimonio formado por Mr. Punch y Judy acaban triturando su hijo pequeño en una máquina de hacer salchichas. Aunque la carta de presentación anunciaba un espectáculo "anárquico, pero sobre todo muy divertido", para público familiar a partir de 5 años, algunos padres vieron un exceso de carga de violencia." (2010, párr..1)

TÍTULO DE LA OBRA: Mirando al pajarito.
FOTO: Imagen 39. Mirando al pajarito.

Fuente: http://kedin.es/pe/otros-otros-teatro-papelito-en-el-cartel-de-titirimundi-en-segovia/fotos/52602

COMPAÑÍA: Teatro Papelito.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Papelito es el nombre actual de Teatro Papilu, fundado en 1983. Un pequeño teatro de autor que tiene al esloveno Brane Solce como único integrante. Teatro Papelito parte siempre del papel, pero sus espectáculos son completamente distintos. Comienza poco a poco creando personajes y escenografías de papel y puede terminar con un pequeño sketch o una improvisada animación.
Página web de la compañía: http://www.papelito.net/medium.html
ARGUMENTO: La obra comienza con un huevo, de él nace un pollito que vemos crecer y al que rodean otros personajes. También hay otras pequeñas historias como la de un perro, un bandolero… todos empiezan siendo de una manera y terminan de otra.
TIPO DE TÍTERE: Utiliza dos técnicas: Finger puppet y títere de manipulación directa.

DURACIÓN: 25 minutos
LUGAR DE REALIZACIÓN: Patio de la Diputación.
FECHA: 12 de Mayo de 2009. 18:00 h.
DESTINATARIOS: Todos los públicos**.**

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:

-Música: En este espectáculo siempre hay música, desde el comienzo hasta el final. La música es toda instrumental y normalmente tranquila. En momentos de suspense o de tensión la música cambia, como por ejemplo cuando aparece un pico largo de color naranja en busca del huevo.

Cuando asoman las tijeras se modifica la música porque algo va a cambiar.

Hay melodías que van asociadas al mismo personaje, el pájaro grande al entrar en escena lo hace siempre con la misma música alegre.

Como son varios números con historias cortas, también estas historias cambian de música.

En la obra este aspecto está muy cuidado y los movimientos de los personajes se realizan siempre al compás de la música. La música es una de las protagonistas de la obra. Es una obra muy rítmica.

En palabras del artífice del espectáculo: "Papelito utiliza el lenguaje de los símbolos y las metáforas, basadas en música y sonidos."

-Sonidos: Además de la música, los sonidos son parte fundamental de la representación y sirven para entenderla mejor. En ocasiones el sonido se manifiesta en un momento en el que la música se detiene para dejarle todo el protagonismo y en otros momentos se oye por encima de la melodía.

Los sonidos más significativos que podemos mencionar son las tijeras cuando abren y cierran antes de cortar, el sonido del pájaro cuando trina, el ladrido del perro detrás de la pelota y del hueso, el croar de la rana, los disparos del bandolero y los sonidos que producen las diferentes bocas que nos presenta: el beso, la burla, el mordisco y el rugido.

-Luces: Esta obra se ha representado en el interior de un edificio, en un patio, las luces se han apagado y sólo ha habido una luz que iluminaba el escenario. Dicha luz enfocaba todo el escenario y más concretamente la parte donde ocurría la historia. Esta luz ha permanecido inmóvil durante toda la representación.

Quizás sea importante reseñar que, aunque no tienen una luz propia, la

aparición de las tijeras llena de luz el escenario porque al ser metálicas brillan y reflejan la luz.

-Escenario: El escenario de la obra es un escenario fijo, no se modifica con el transcurso de la acción. Es muy similar a un teatrillo de marionetas, de altura aproximada de un metro y ochenta cms, lo que propicia que el titiritero pueda permanecer de pie oculto detrás de él.

De color negro, exceptuando el antifaz rojo realizado con papel que sirve al titiritero para ocultar sus ojos al tiempo que puede ver al público, y el escenario que consiste en un cuadrado enmarcado en blanco. Debajo de este espacio encontramos una "papelera" que viene unida al teatrillo y en la que caen los papeles que no sirven ya al actor, y los personajes que ya han realizado su actuación.

El escenario es el que nos muestra la foto.

Imagen 40: Escenario Papelito.

Fuente: Imagen propia.

-Colores: La obra tiene una buena apariencia externa, y básicamente todos los colores que aparecen son colores cálidos.

El escenario como hemos comentado, es un teatrillo negro, pero todos los personajes que se van formando a partir del papel poseen colores llamativos que contrastan con este negro. Los colores predominantes de la obra son: el blanco, el amarillo, el naranja y el rojo. Todos ellos colores cálidos. Podemos pensar que el autor busca trasmitir vitalidad, positivismo, entusiasmo, alegría… con su espectáculo, ya que estos colores se suelen asociar con estas sensaciones y sentimientos.
Sólo hay otros dos colores que aparecen de manera puntual en dos personajes; el azul con el perro y el verde con la rana.
-Lugar: La obra se realiza en el Patio de la Diputación de Segovia, es un espacio cerrado al público habitualmente pero abierto para espectáculos culturales.
El espacio de actuación viene delimitado por el teatrillo y de ahí no salen ni los personajes ni el titiritero.
El público está situado en frente del escenario, los niños y niñas están en primera fila sentados en el suelo y el público adulto en sillas. También hay gente situada a los lados de pie.
El titiritero permanece oculto y maneja desde atrás, aunque sus manos se muestran en todo momento en escena.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
La obra comienza con un rectángulo de papel blanco y unas tijeras, con unos cortes lo convierte en un molinillo de papel que cae dando vueltas. Tiene preparados varios molinillos que echa a volar.
Coge otro rectángulo de papel blanco, esta vez más grande y haciendo uso nuevamente de las tijeras lo convierte en un huevo, lo coloca suavemente en el suelo, pasa un trozo de papel amarillo que parece un ala, hay dos iguales, los mueve y los convierte en un pájaro, pero también son el nido del huevo.
Cambia la música, aparecen unos ojos naranjas y amarillos que nos miran fijamente, se mueven de arriba hacia abajo, y desaparecen.
En la esquina superior izquierda aparece un pico naranja que busca, sale del escenario, abre y cierra el pico, ¿qué busca?, quiere coger el huevo y lo mueve de un lado hacia otro.
Aparecen en escena las tijeras, recortan el huevo y… asoma el pico del pajarito. Un papel simula un gusanito, el pajarito se lo come. Las tijeras convierten este pico en uno más grande, el tiempo ha pasado, el pajarito ha crecido, con unos papelitos más ha hecho alas, ojos… ya vemos al pajarito entero.

Vuelve a aparecer el pico largo, busca el huevo, ya ha nacido el pollito, esos ojos que buscaban incesantes eran del pájaro grande, ahora vemos su cresta y sus ojos, ¿dónde está el pajarito? Cuando ha terminado esta pequeña historia, caen a la cesta que hay debajo del escenario.

Sale un pajarito distinto es azul, con un pico redondo, otro pájaro con pico azul y cresta naranja, se miran, son distintos, con los dos construye un perrito.

El perrito va en busca de la pelota y de los huesos.

Sale otro personaje, tiene una cabeza cuadrada, ojos redondos y unas patas muy largas. Salen dos botitas naranjas y este personaje se las pone, salta con ellas, al personaje le pone un gorro y una pistola y dispara varias veces, se esconde para abajo.

Sólo nos quedamos con las botas y aparece la cabeza de un caballo, las tijeras nos muestran como ha hecho este personaje, y con un papel y unos cortes hace el cuerpo del caballo.

Sale un pájaro, más travieso, pica la mano del titiritero, se mueve rápido.

Un acordeón de papel es la siguiente pieza que escoge, con dos de ellos hace unas alas, luego un cuerpo.

Una nariz, dos círculos grandes, unas patas… que va colocando en el escenario cuadrado y la boca en el medio; primero con gesto de sorpresa, luego la boca tira besos, otra boca sonríe con una expresión muy grande, nos saca la lengua, nos hace burla, se pone triste, salen unos dientes y… aflora una rana.

El último personaje es un ratón que juguetea pero un gato llega y sin pensarlo se lo come.

El titiritero construye un antifaz blanco igual que el rojo del escenario, y con las tijeras, recorta una a una las letras de la palabra fin.

Es una obra que se entiende muy bien, ya que a pesar de no usar en ningún momento el lenguaje verbal, el lenguaje gestual que utiliza, los personajes que va creando y la música ayudan a la comprensión de la trama.

Se utilizan gestos bastantes comprensibles, por ejemplo el titiritero levanta el dedo índice queriendo decir “esperad un momento”, o en otro momento realiza con papel un círculo rojo con otro círculo dentro recortado que muestra una boca con gesto de sorpresa, y aunque no dice ¡oh! todos lo entendemos.

Este lenguaje es bastante expresivo y se entiende muy bien por el público infantil.

El ambiente en el que transcurre la obra es, por un lado realista ya que los personajes y situaciones que presentan son realistas; un perro ladra detrás de un hueso, un rana croa, un pájaro nace de un huevo… pero por otro lado es un ambiente fantástico, ya que todos estos personajes pueden convertirse "a golpe de tijeras" en otro totalmente distinto.
Todos los personajes por tanto, como hemos señalado, son personajes reales y además animales, exceptuando el bandolero que es un humano (un tanto extraño ya que tiene las piernas demasiado largas). El que los personajes sean animales, acerca el contenido de la obra al público infantil, ya que de todos es sabido la preferencia que muestran por ellos.
Hay otro personaje que se puede convertir en protagonista de la obra, y son las tijeras, surgen en todos los números y su presencia nos indica un cambio.
El ritmo de la presentación es continuo, a pesar de que siempre hay personajes en escena, no hay un sentimiento de agitación ni nerviosismo. Podemos describir la representación como un baile, en el que todas las figuras se mueven al ritmo de la música contando su historia.
Toda la obra contiene elementos de fascinación ya que no sabemos cuál va a ser el siguiente personaje en el que se va a transformar un trozo de papel, pero también hay momentos de humor como cuando la boca nos hace burla, y de tensión, cuando asoma el pájaro grande buscando el huevo.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
La obra se ha realizado en un patio, en los patios hay que comprar una entrada, de ahí que las personas que se encontraban en él habían seleccionado previamente la obra.
En los patios hay que pagar una entrada, pero es un precio bajo que oscila entre uno y tres euros. Consideramos, por tanto, que posiblemente todo el mundo que desee pueda acceder a la representación.
Habría unas 200 personas de las cuales unos dos tercios serían niños, y niños bastante pequeños, desde el año en adelante.
Pese a que esta obra está destinada, según programa, a todo el público, en algunos espacios se podía leer que era adecuada para menores de tres y cuatro años, de ahí la gran afluencia de público muy pequeño.

Realmente esta obra es de las que podemos señalar totalmente destinada al público infantil y concebida especialmente para ellos. Desde la temática, los personajes, los colores, la forma de expresión… todo nos permite acercarnos a las características psicológicas de estas pequeñas personas.
Pero esto no es óbice para que el público adulto que allí estaba, acompañando a los niños, disfrutara y se sorprendiera también con cada número.
Lo único es que el público infantil es mucho más espontáneo para eso, comentan todo, se ríen con carcajadas sinceras, se levantan para verlo mejor, se preguntan en voz alta "¿y eso que es?", saludan a los personajes: "hola rana" y se dejan sorprender con un "¡hala!".
De ahí, que en la representación hubiera ruidos, palabras, movimiento… que forman parte del disfrute de los pequeños.
Por otro lado el tiempo de la representación es justo el que niños de esta edad pueden mantener la atención, unos 20 ó 25 minutos.
El espectáculo está cerrado y no ha permitido la participación del público, aunque esto no ha impedido el disfrute total del mismo.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:

Del actor titiritero sólo hemos visto sus manos dentro del escenario y nos imaginamos que sus ojos están detrás del antifaz rojo, pero ni antes, ni después de la obra podemos verlo.
Sus manos salen del escenario hacia arriba, hacia un lado, se convierten en las patas del gato, en el pico del pájaro, con ellas nos hace gestos de espera, gestos cómplices… todos los sentimientos nos los expresa con sus manos.
No usa su voz, sólo utiliza el lenguaje gestual y sus artífices son las manos.
Todos los movimientos los realiza con mucha sutileza, tanto al recortar con las tijeras, al colocar las partes de los personajes como al presentarnos los trozos de papel que se convertirán en personajes de la historia.
Además, todas las acciones que realiza van acorde con la música, de ahí que necesita de una gran precisión y ensayos previos.
Con esta obra, el actor titiritero nos ha demostrado su gran profesionalidad, una tarea perfecta y un afán y respeto por el arte de los títeres.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:
El guión que nos presenta esta obra está basado en número cortos pero de fácil entendimiento.
Los valores principales que nos transmiten son ternura y afecto por los animales.
Pero quizás lo que más se pueda valorar de esta obra en este aspecto es que trasmite a los niños una gran sensibilidad y puede desarrollar su sentido artístico, además de potenciar su imaginación.
En primer lugar la sensibilidad la logra con los temas, con los personajes y con la manera que tiene el titiritero de tratarlos.
El sentido artístico se ve desplegado al iniciar todas sus transformaciones con un trozo de papel y ser capaz de convertirlo en prácticamente todo lo que queramos, el papel es arte. Pero también en que movimiento y música van íntimamente ligados en todos los números y no pueden entenderse el uno sin el otro.
Y la imaginación se desarrollará en la medida en que el niño esté pendiente de la obra y piense qué va a ser lo siguiente en que se va a convertir un simple pedazo de papel.
Los movimientos y características del títere nos van mostrando cómo son los personajes; nervioso como el pajarito azul, acechante como el pájaro grande; aunque estos aspectos puedan resultar más difíciles de ver que si se tratara de un muñeco, ya que un fragmento de papel tiene solamente una dimensión.
Las familias son las que han elegido la obra y a juzgar por los comentarios posteriores a la misma se han alegrado de su elección.
Todo han sido buenas palabras y elogios para esta obra que además de desarrollar todos los aspectos que hemos comentado, nos ha divertido.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
Esta función tiene una potencialidad educativa muy grande.
Pensemos en que el material que nos ofrece es un material simple y de los primeros que puede utilizar el niño en su vida para expresarse: el papel. En él pinta, hace sus primeros garabatos que imitan letras, lo utiliza como colcha para sus muñecos, como pelota si lo arruga… y con esta obra aprende que se puede trasformar en un personaje y contar una historia. Aprende otra manera con la que expresarse mediante este medio.

Por otro lado el titiritero nos muestra su punto didáctico en la obra, ya que después de contarnos una historia breve, desdobla el personaje para que veamos cómo está doblado y que realmente es un simple papel, deshace y vuelve hacer delante de nosotros, realiza un pico despacio y lo mueve, e incluso con las tijeras recorta el papel para que aprendamos a realizar el caballo. De esta manera, nos hace ver que todo lo que él ha hecho es posible con un poco de práctica e imaginación. Además nos enseña otra manera de comunicarnos, en ocasiones pensamos que en el aula si no disponemos de marionetas ya realizadas no podemos trabajar con títeres. Nada que ver, con un papel ya tenemos un personaje con el que crear un relato.
ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:

TÍTULO DE LA OBRA: Monkey Bizness.
FOTO: Imagen 41: Monkey Bizness.

Fuente: http://gallery.mac.com/nakupelle#100012/italo-20and-20monkey&bgcolor=black
COMPAÑÍA: Nakupelle.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Nakupelle es una compañía finlandesa-norteamericana con sede en Europa. La palabra finesa "nakupelle" significa "engañar al desnudo".
Joe y Minna Dieffenbacher formaron la compañía en 1992 con el fin de crear obras originales basadas en formas de teatro popular. Joe fue payaso, y es un gran maestro en el arte del clown, máscara y acrobacia. Por su parte Mina es artista, intérprete y además fabricante de máscaras. Juntos forman el dúo Nakupelle.
ARGUMENTO: Esta obra la protagonizan Ítalo y la mona.

Ítalo quiere hacer algo de dinero. Tiene ideas, un bolsillo lleno de tutti-frutti y un organillo que compró en eBay. Lo que no tiene es una mona que quiera cooperar. ¿Actuará al final la mona?
TIPO DE TÍTERE: Técnica mixta: máscaras (media máscara y marotte).
DURACIÓN: 20 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Plaza de San Martín.
FECHA: 9 de Mayo de 2008. 18'00 h.
DESTINATARIOS: Todos los públicos.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:
-Música: La obra no tiene música todo el tiempo, sólo en algunos momentos. Pero a pesar de ello toda la función gira en torno a la música y el baile.
El titiritero actor tiene un organillo antiguo y lo hace girar. Cuando lo toca se escucha música de organillo pero termina sonando música rap y el titiritero se convierte en un disc jockey, cantante y bailarín de rap. Además de animador que consigue que todo el público participe de su canción.
La música del organillo (tanto la misma del organillo como la del rap) es música instrumental, pero el actor la pone letra con una canción que dice así:
"En lo más hondo de mi alma,
una mona es la que manda,
uh, uh, uh, uh.
Cuando él quiere bailar,
la mona se pone a hablar mal,
uh, uh, uh, uh.
Cuando tutti frutti quiere
la hago mover el culete,
uh, uh, uh, uh."
La música, por tanto, forma parte de la interpretación y gracias a ella se puede entender mejor el argumento.
-Sonidos: Los sonidos que hay en esta función, todos tienen un sentido. Por ejemplo encima de una mesita hay un timbre, cuando el actor lo toca debe salir la mona a bailar.
La mona se ríe mucho, con una risita aguda y muy pícara y cuando se ríe, normalmente es que alguna travesura ha hecho.
El actor quiere que la mona baile y por eso la imita, la dice lo que tiene que hacer. Así él chilla y grita, pero con su voz, que es más

grave.
En un forcejeo protagonizado por ambos, el actor cae dentro del escenario, éste se cierra y se oyen sonidos de golpes, muelles saltando, gritos de la mona, gritos del actor queriendo salir…
Los sonidos por tanto en esta figuración incorporan otra forma de expresión que sirve para comprender mejor toda la trama.
-Luces: La obra se ha realizado al aire libre y no hay ninguna luz que ilumine parte o todo el escenario.
Además es un día lluvioso, de ahí que el espectáculo no tenga mucha luminosidad.
-Escenario: El escenario, como muestra la imagen, consta de un habitáculo rectangular abierto por arriba, de color morado con detalles dorados. A un lado de este teatro está el organillo que es independiente del escenario, se puede mover de un lado a otro, y en el otro lado una mesita unida al escenario en la que colocan el timbre y el recipiente para recibir dinero.
En el organillo hay un muñeco de un mono que está vestido exactamente igual que la mona, con un chaleco y un gorro granate con remaches dorados.
El escenario es fijo, pero se juega con él.
Al principio el titiritero lo abre y lo coloca, pero durante la representación se mueve, se cierra, el titiritero entra en el habitáculo por delante y por detrás, etc…
Antes de empezar la obra, recostado en el escenario hay un cartel con un dibujo de los dos protagonistas y un reloj con la hora a la que comenzará el siguiente espectáculo.
Imagen 42: Escenario Nakupelle.

Fuente: http://users.myonline.be/~tdn53914/menen.htm

-Colores: En la obra predominan los siguientes colores: el morado y el dorado para el escenario y el negro, dorado, granate y plateado para los vestuarios. Todos estos colores se han asociado normalmente con el espectáculo, con los cabarets… de ahí que formen parte de esta función.

-Lugar: La compañía al plantearse realizar la obra solicita un espacio de un círculo cuyo diámetro sea seis metros y tenga una altura de tres metros.

La obra se realiza en un templete colocado al finalizar las escaleras de San Martín, y en este templete colocan el teatrillo y demás objetos que configuran su propio escenario.

El público se sitúa sentado en las escaleras hacia arriba y en los lados de pie.

Hay una ocultación parcial del manipulador, ya que sólo se le ve de cintura hacia arriba, las piernas están escondidas por el teatrillo, y la cara también permanece medio oculta debido a la máscara que le cubre ojos, frente y nariz, la boca se la presta al títere.

La manipulación de este muñeco puede decirse que se realiza desde dentro, ya que el titiritero le presta sus brazos, su cuerpo y su cara.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:
Aparece un hombre llamado Ítalo que está preparando su espectáculo. Coloca el escenario y comienza a repartir alfombras a gente del público: "Es gratis", repite continuamente.
Nos muestra un plátano: "es para mí mona", pero la mona le quita el plátano y tira la cáscara al público. "¿Lo quiere? Es gratis" - pregunta a la persona que se lo ha tirado. Nos muestra un biberón con el que da leche a su mona y le dice que esté tranquila, la mona aprieta el biberón y moja a su dueño, pero también moja al público de la primera fila. En su nombre el dueño pide perdón al público y le dice "¿lo quiere?, es gratis"
El actor se presenta de esta manera: "Me llamo Ítalo y quiero su dinero, no voy a pedir, os presento la música, aplaudir que es gratis".
Nos presenta su organillo, organillo que compró en eBay. Y nos indica que él tocará y que su mona bailará.
Toca el timbre, presenta a la mona, pero no sale. Le dice que cuando toque el timbre salga, pero la mona le ha quitado el timbre, se lo devuelve y se lo vuelve a quitar.
Ítalo ayuda la mona a colocarse sujeta por las patas inferiores al escenario, la mona mira a todas partes como tímida. Cuando presenta a su mona le da con el brazo y la tira dentro del habitáculo. La ayuda a levantarse, pero no quiere, pide por favor que la aplaudan.
Quiere vestirla con un chaleco rojo. La mona le rompe el pantalón, le quita el pañuelo, le quita el gorro y todo se lo mete en la boca, quiere comer.
Le quiere poner el sombrero, ella lo deja caer, y le quita el suyo, la mona prefiere el otro gorro y tira el suyo constantemente.
Comienzan un juego en el que acaba cada uno con el gorro del contrario, la mona ha ganado y saluda esperando su aplauso y pasa el gorro para que le echen dinero.
Cuando, en el aspecto del vestuario, el actor se da por vencido, nos dice que va a tocar la música, la mona va a bailar y entonces todos nosotros vamos a dar a su mona un poquito de dinero.
"¡Mona baila!" Y él imita como debe de bailar, la mona lo repite pero cuando suena el organillo ya no baila.
"Un momento, mona, yo toco la música y tú te pones a bailar. Mira así." Y… como él lo hace tan bien, la mona le echa dinero, se ríe y aplaude.

Tiene una idea, le ofrece a la mona un chupa-chups, que él llama tutti-frutti.
Saca a un niño al escenario, y le explica que a la mona le gusta el tutti-frutti, que cuando él toque, tú le das un poco y ella bailará. Pero la mona es más lista y se lo cambia por una moneda.
El organillo se estropea, suena mal y ella aprovecha para quitarle el chupa-chups mientras él arregla el organillo. Le quita el destornillador eléctrico y pone el caramelo en él.
Pelean y la mona lo empuja dentro del escenario, no le deja salir, le da la vuelta y utiliza el trasero del actor como tambor.
En su forcejeo, todo un juego para la mona, cierran la tapa del escenario y se quedan encerrados.
Cuando el actor logra salir, lo hace con una careta de mono, que formaba parte del escenario, y con el chaleco de la mona. La mona le ve y le acaricia, piensa que es un mono grande.
Todo parece que vuelve a la normalidad, y el actor comienza de nuevo a tocar el organillo, éste suena muy raro y se escucha un rap.
Esta música les gusta más, se colocan gafas de sol y bailan al ritmo, el titiritero empieza a cantar en inglés pero sólo dice "you give me money, money, money, money"
Se escucha otra música y la mona se empieza a mover contoneándose, y utilizando los flecos del escenario: "¡sexy mona!" dice el titiritero.
Pero él empieza a cantar y a bailar con movimientos muy exagerados, a la mona le gusta esta música y hace una coreografía. Todo el público termina cantando el "¡uh!, ¡uh!" del rap animados por el actor.
Abraza a la mona porque ha terminado bailando, como él quería.
"Soy tan feliz, que el espectáculo hoy es gratis para todo el mundo, menos para usted, que ese es mi dinero" (habla con el chico al que le cambió la mona el chupa-chups por la moneda, y se la cambia de nuevo por un chupa-chups) pero antes le hace bailar como a la mona y como lo hace bien, le da la moneda y el caramelo.
En esta obra no se puede hablar realmente de diálogos, ya que sólo habla el titiritero actor, y la mona no contesta, por lo menos verbalmente, a veces simplemente se ríe, y otras hace gestos.
El lenguaje que se utiliza es simple, y utiliza, en palabras del autor, varios idiomas: el italiano, el inglés, un poquito de castellano y el mono. Y es verdad, domina el mono casi mejor que el propio animal.
Como mezcla palabras en varios idiomas hay personas que probablemente no hayan comprendido todas las escenas. Por ejemplo cuando canta en inglés y dice: "You give me money", si el público no

sabe inglés, no entenderá que nuevamente se refiere al dinero.
También utiliza palabras en italiano, como "capisci", que significa que si entendemos lo que nos dice.
Se defiende bastante bien en castellano, pero hay determinadas palabras que pregunta cómo se dicen, como cuando coge el plátano y pregunta: "¿se dice banana?"
De cualquier manera se puede decir que el lenguaje utilizado en esta representación se entiende perfectamente.
El ambiente que nos presenta es un ambiente realista con matices. Sugerimos con matices ya que sí que es real que hay personas que nos pueden presentar sus números por la calle, para ganar algo de dinero, bailando ellos, haciendo alguna representación, incluso con algún animal… pero llevando una mona consigo, se acerca más a algo fantástico e irreal.
La representación tiene un ritmo rápido y hay momentos en los que existe mucha agitación, como cuando se están peleando por los sombreros, o cuando la mona no le deja salir del teatrillo.
Toda la función contiene elementos de humor continuos, uno de los que más gracia ha hecho al público adulto ha sido cuando la mona pone el chupa-chups en el destornillador, lo mira y se lo mete en la boca riéndose. Y quizás de los momentos en los que el público infantil más se ha reído ha sido cuando en la pelea por querer salir del escenario, la mona da la vuelta al titiritero y utiliza su culo como un tambor.
Los dos personajes son reales, el primero es un humano Ítalo, el dueño de la mona, y en segundo lugar la mona, un animal que en muchos momentos tiene comportamientos muy humanos.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
En esta obra, al ser realizada en la calle, hay mucha gente, además el espacio permite que sea vista desde varios ángulos. Podemos decir que aproximadamente asistieron a la representación unas 500 personas.
El público es de todas las edades, infantil, adolescente y adulto.
Es un espectáculo que por sus características puede ser contemplado y disfrutado a cualquier edad. Y eso se ha demostrado desde el principio.
Es un humor simple, inocente y sin segundas intenciones, de ahí que todo el público, independientemente de la edad, puede entender y

disfrutar.
El vocabulario que usa puede ser comprendido exceptuando, como hemos analizado, determinadas palabras en inglés o italiano que aunque no se comprendan no afectan al global de la obra.
Desde el primer momento el actor titiritero ha intentado introducirnos en su espectáculo y ha fomentado la participación e interacción con el público.
Ha ido dando alfombrillas a algunas personas, pide la colaboración de un niño y le sube al escenario e intenta que todo el público cante con él el rap.
Pero en otras ocasiones el auditorio allí presente, ya que se le había ofrecido esa complicidad en la obra, ha participado sin que se le pidiera, así, en cuanto empieza a sonar la música del organillo la gente aplaude, cuando la mona le quita el chupa-chups todos niños y niñas intentan avisar a Ítalo de que se lo ha quitado y cómo el actor no les hace caso, se ponen todos a chillar usando sus mismas palabras: "¡qué se está comiendo el tutti frutti!".
Todo el público ha estado muy abierto a la participación y ha habido un inmenso disfrute.
El grado de participación permitido y la duración del espectáculo han ayudado a que los infantes permaneciesen atentos, a pesar de su corta edad.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:
Hay dos titiriteros, uno realiza la función de actor, habla y se relaciona con el títere, y la otra titiritera es la que mueve el muñeco prestando su cara (semicubierta por una máscara) y sus brazos al muñeco.
Antes de empezar la obra se comunica con gestos y alguna palabra suelta con los espectadores. Les saluda dándoles la mano y repartiendo alfombrillas para que se sienten sobre ella, indicándoles que es para sentarse encima y aplaudir el espectáculo, siempre con la frase: "Es gratis".
El titiritero intenta hablar en castellano, pero como a veces se equivoca de palabras pregunta al público: "¿cómo se dice frente?".
Al empezar la obra saluda a todo el mundo, a los del enfrente, a los de un lado, al otro lado, arriba…
Al finalizar la obra el titiritero se quita la máscara y saluda, también la titiritera, hace lo propio.
El actor titiritero es un artista de la voz, con ella nos muestra su enfado con la mona cuando no baila, su risa cuando la ve hacer alguna

travesura y se atreve hasta a cantar.
Por otro lado la titiritera nos demuestra que se ha preparado mucho su papel, ya que domina los movimientos de los monos y es muy creíble en cada gesto que hace.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:
La función comienza como otra cualquiera, hay un personaje que se dedica a tocar el organillo y su mona a bailar cuando suena la música, pero esta obra no es como todas. Su protagonista nos deja claro que lo que él quiere conseguir con ella es ganar dinero.
Hace muchas alusiones a lo que él da gratis: las alfombrillas, el biberón de leche de la mona, la cáscara de plátano…
Y nos dice: "Todo en la vida cuesta dinero. Pero esto es gratis"
Realmente es así, define la sociedad actual en la que todo cuesta dinero, no suele haber, en general, actos desinteresados y el actor nos afirma que él no es uno de ellos.
Pero nos ofrece todo lo que hay gratis, ¿por qué es gratis debemos aceptarlo?, ¿decimos que sí a todo lo gratuito?
Este organillero de calle que en un principio podía serlo por amor a la música, se ha convertido en una persona avariciosa que se enfada mucho cuando no consigue lo que quiere porque eso irá ligado a que sus beneficios económicos se verán mermados.
Otro detalle que nos hace ver que es un avaro es que cuando dice la palabra dinero la suele repetir hasta tres veces seguidas: "dinero, dinero, dinero", en castellano o en inglés: "money, money, money"
Hay gestos como el de "pasar la gorra", en busca de que le echen dinero, que dudo que los niños y niñas en un principio entendieran, pero que después de los gestos y acciones de la mona seguramente terminarán comprendiendo.
Lo que quizás sea una idea irracional es que después de decir durante todo el número que quiere dinero, después de terminar dice que es tan feliz por cómo ha salido que ya no quiere dinero. ¿Una persona obsesionada por el dinero luego no lo quiere? Quizás sea ésta sólo una moraleja que pasa en los títeres.
La codicia que manifiesta el protagonista choca con la espontaneidad y picardía de la mona. Ella hace lo que quiere y normalmente lo que quiere es sacarle de sus casillas. En muchos momentos demuestra que es más lista que el humano.

La mona actúa como un niño pequeño cuando hace alguna travesura y alguien se ríe, lo repite nuevamente para que nos volvamos a reír, así hace cuando quita el sombrero a su dueño.
Como Ítalo no consigue que la mona haga lo que él quiere, le ofrece a cambio un chupa-chups, ¿podemos considerar este acto como un pequeño soborno?, ¿cuántas veces hay esta conducta de un adulto con un niño?: "si haces esto te daré aquello", ¿y entre adultos?, ¿no somos capaces de hacer algo de manera altruista?
Esta obra trata el tema y lo critica desde el humor y la ironía, que nos aporta sobre todo la mona impidiendo a su jefe salirse con la suya.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
En esta obra hay algunos aspectos que podemos tratar con niños más pequeños y otros con niños de más edad.
En primer lugar podemos analizar las obras que realizamos nosotros de manera altruista, sin esperar nada a cambio. ¿Tenemos responsabilidades en casa?, ¿en el colegio?, ¿nos gusta ayudar?... o cuando lo hacemos buscamos la recompensa del "chupa-chups".
Con niños y niñas de más edad podemos reflexionar sobre la necesidad de ganar dinero para vivir y cómo nos gustaría ganarlo, con qué tipo de trabajo. Y analizaríamos la figura de Ítalo que, inicialmente tenía una vocación y una ilusión y parece que en este momento la olvidó y sólo pensaba en el dinero.
Por último, con chicos más mayores, podemos deliberar sobre la sociedad capitalista en la que estamos inmersos, si es o no sostenible y si somos capaces de imaginar otra sociedad en la que no primara el dinero.

ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:
Antes de empezar la obra, comienza a llover y el actor se arrodilla, junta las palmas y mira al cielo como si le pidiera a Dios que respetara su obra: "por favor, que no llueva" todo con gestos.
Cuando la obra lleva cinco minutos, la lluvia cae más fuerte y gente del público comienza a sacar paraguas, lo que dificulta la visión de las personas que están detrás.
La obra no se detiene y al final deja de llover.

TÍTULO DE LA OBRA: "La princesa que no sabía estornudar"
FOTO:
Imagen 43: La princesa que no sabía estornudar.

Fuente:http://cralosllanos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=5&wid_item=153
COMPAÑÍA: CRA "Los Llanos".
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Seis niños y niñas de 4º, 5º y 6º de primaria del colegio de Valverde del Majano, con la ayuda de algunos de sus profesores y profesoras, formaron un taller de marionetas con la finalidad de participar en el Titiricole.
ARGUMENTO: Alida, la princesa del reino, está muy triste porque no sabe estornudar. El sabio y el hada Aguada buscan una solución… ¿quién podrá ayudarla?
TIPO DE TÍTERE: Marionetas realizadas con globos y papeles pegados y manejados con varillas.
DURACIÓN: 15 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Patio Conde Alpuente.
FECHA: 8 de Mayo de 2009. 12:30 horas.

DESTINATARIOS: Todos los públicos. Especialmente destinado a niños y niñas.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:

-Música: La música en esta obra intenta asemejarse a la música medieval, ya que la acción transcurre en un castillo, y va presentando los principales actos en los que se divide la trama. Así suena música al comienzo de la obra, cuando salen el rey y la reina, cuando entra la princesa, en la persecución de los ratones y cuando bailan todos juntos al final.

No es la misma música en todos los momentos, por ejemplo cuando aparecen el rey y la reina es una música solemne y cuando asoma la princesa es una música más tranquila y serena.

La música es siempre instrumental, exceptuando al final que cantan un "la, la, la".

-Sonidos: No hay sonidos que acompañen a la obra. Los mismos personajes hacen el sonido de alguna onomatopeya como cuando la princesa dice que salta como una rana "oin, oin".

-Luces: La obra se ha realizado en un patio y no hay luces artificiales que iluminen parte o todo el escenario.

-Escenario:

Como nos muestra la imagen, el escenario consta de una tela negra en la parte inferior detrás de la que están escondidos los titiriteros y una tela negra superior que sirve de fondo para el transcurso de la obra.

Hay unas cortinas de colores que están recogidas en todo momento.

No hay decorado que nos dé información de dónde sucede la acción, tenemos que recurrir a la trama para saber en dónde están en cada instante.

Imagen 44: Escenario La princesa que no sabía estornudar.

Fuente:http://cralosllanos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=5&wid_item=153

-Colores: Como ya hemos comentado el teatrillo es negro y los colores de los personajes contrastan con ese color. En su mayor parte los vestidos de los personajes son de colores bastantes sobrios, ya que como sabemos la formalidad y seriedad son valores que deberían ir unidos a la realeza. Con sus vestimentas nos muestran la mesura, la discreción y la prudencia que sus majestades deben tener.

La nota de color la pone el sabio que va vestido de color rojo.

-Lugar: La obra se realiza en el Patio del Conde Alpuente, es un espacio situado en una de las casas señoriales de la plaza del mismo nombre y que está abierto a espectáculos culturales.

El espacio de actuación viene delimitado por el teatrillo y de ahí no salen ni los personajes ni los titiriteros.

El público está situado en frente del escenario, haciendo un semicírculo y sentados en el suelo. Las personas adultas permanecen de pie.

Los niños y niñas titiriteros están ocultos en la parte inferior del escenario, por tanto la manipulación de los títeres se realiza desde abajo. Los títeres van sujetos por dos varillas, una que mueve la mano

y otra que mueve todo el cuerpo.
ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA: Esta representación está basada en un libro de la Editorial Everest que lleva el mismo nombre, destinado a que se puedan montar su propio teatro de guiñol, con orientaciones para construirse las marionetas protagonistas siguiendo las ilustraciones. La obra transcurre en Luzmandía, un país en donde siempre brilla el sol. Unos ratones nos presentan la historia, todo el reino está muy preocupado porque su princesa no podía estornudar. Sus padres no le dan importancia, creen que es algo vulgar que la realeza no tendría que saber hacer, pero como su hija está tan preocupada, buscan ayuda en el Sabio, el cual sólo les dice que la princesa no sabe estornudar porque de pequeña la regañaron por hacer ruidos innecesarios y desde entonces no puede hacerlo. El Sabio sabe el origen del problema pero no la solución. Llaman al Hada Aguada, a la que se le ocurre mojar a la princesa, pero no sirve de nada. Los soldados haciendo guardia encuentran a los dos pequeños ratones que estaban jugando y se los llevan al rey, la princesa se encariña de ellos y al cogerlos estornuda, problema resuelto, cada vez que la princesa quiere estornudar, los ratones y el polvo que tienen por andar por el suelo la ayudan. Terminan bailando porque entre todos han resuelto su problema. La obra es entretenida para el público infantil y amena para el público adulto, además para este último tiene un cariz afectivo añadido, ya que son niños y niñas de su familia o conocidos los que están representando la obra. La historia está contada mediante diálogos constituidos por frases cortas, son frases simples ya que, no sólo están destinados a un público infantil, sino que también son pronunciadas por niños. De esta manera utiliza un vocabulario fácil y entendible. Siguiendo con el lenguaje, en algunas ocasiones utiliza un lenguaje rimado como por ejemplo: “He estornudado”, “y que bien te ha quedado”. Este lenguaje es muy apropiado para los niños y niñas, ya que les gusta y les resulta gracioso. Podemos afirmar que la rima es una herramienta de gran importancia dentro de la educación y el aprendizaje de los infantes.

El ambiente que nos propone la historia es fantástico, de cuento de hadas, con princesa, reyes, un Sabio que todo lo sabe y un hada con varita mágica. Incluso los ratones hablan. Los cuentos de hadas, según diferentes corrientes, pueden ser entendidos por niños y niñas desde los cuatro y cinco años.
Los personajes que protagonizan la historia son humanos, como el rey, la reina, los soldados y la princesa. También hay personajes fantásticos como el sabio y el hada, y animales como los dos ratones.
La obra contiene elementos de humor, algunos destinados al público adulto, ya que un niño o niña pequeño no lo entendería, como cuando el rey comenta "me llegó la humedad, con el reuma que tengo" y elementos destinados al público infantil como cuando los ratones se esconden de los soldados.

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
El público estaba formado en su gran mayoría por niños y niñas en edad escolar. Estaban presentes alumnos y alumnas de la Asociación de síndrome de Down de Segovia, del CEIP Obispo Fray Sebastián de Nava de la Asunción y del CRA Los Llanos de Valverde del Majano.
Además de este público escolar, estaban también familiares y conocidos de los niños y niñas, así como sus profesores y profesoras. En total habría unas 150 personas aproximadamente.
La obra está pensada para los infantes principalmente, y tanto la duración, 15 minutos, como el lenguaje utilizado y el tema de la misma, están adaptados a la edad de los mismos.
Además en algunos momentos los personajes piden la participación del público haciéndole preguntas como:
"¿A quién le gusta jugar a la pelota?", "¿y con la tierra?", "¿y con el barro?", "¿cuántos sabéis estornudar?", "¿cómo lo hacéis?". Al pedirles su opinión los niños y niñas están más implicados en la historia y su grado de atención es mayor.
Los espectadores adultos han elegido la obra principalmente porque participaban sus hijos e hijas en ella, y los escolares porque se representaban las tres obras de los tres centros de Segovia y la provincia seguidas en el mismo lugar.
A pesar de que ningún espectador ha elegido la obra por ser la que era, por su temática o tipo de títere utilizado, ha habido disfrute de todos, lo que se ha comprobado con los aplausos y ovaciones. Además, los

familiares han mostrado su orgullo y entusiasmo por asistir a una obra organizada por sus miembros más pequeños.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:

Tenemos que recordar que los actores titiriteros de esta obra no son profesionales, son niños y niñas que han estado ensayando durante unos meses para la representación. De ahí que sea muy difícil evaluarlos como tal, pero vamos a intentarlo.

La voz, en la mayoría de los casos, es bastante uniforme y están más preocupados de lo que tienen que decir que de cómo lo dicen. Así el volumen, tono y timbre no son muy cambiantes. Sí que intentan expresar alegría, preocupación, etc… pero les cuesta conseguirlo.

Han trabajado la dicción y pronuncian de manera clara pero necesitan micrófonos para que se les oiga bien.

Podemos comentar que hay algún personaje femenino, como el hada, que está interpretado por un niño, por una voz masculina, y pese a los intentos del actor de hacer más suave su voz, hay momentos en los que no lo logra.

No ha habido ninguna improvisación, sabían su texto y de él no se han salido.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:

Esta obra expone muchos valores, algunos de ellos de manera manifiesta y clara y otros de manera subliminal.

Entre los primeros, los que nos muestra la obra de manera explícita, está el valor de la amistad. Cuando los ratones se presentan nos dicen que quieren que seamos buenos amigos, ya que en el reino todos son amigos y se ayudan en sus problemas. La amistad es un valor muy importante para cultivar en estas edades y para hacer ver que, no sólo los amigos están cuando queremos jugar o pasárnoslo bien, sino que son muy necesarios cuando tenemos problemas porque nos pueden ayudar.

Entre las ideas que subliminalmente encontramos están las diferencias entre la realeza y los súbditos. De hecho hay frases como la que dice el rey: “Lo malo de ser reyes es que no nos podemos quejar a nadie”, haciendo alusión a que, sobre todo antiguamente, los súbditos pedían audiencia a los reyes para mostrarles sus problemas. Actualmente también tenemos medios para presentarles nuestros problemas, pero

normalmente a través de mediadores como son los políticos y también esperamos que nos los resuelvan.
La reina, en otro diálogo, considera al pueblo prosaico en algunos aspectos, así exhorta "¿por qué habremos nacido con este defecto?. Estornudar es algo vulgar".
En lo referente a las diferencias entre realeza y pueblo, es la reina la que muestra más intolerancia, de hecho a su hija la hace ver todo lo que ella sabe hacer que los niños y niñas del pueblo no saben y no pueden permitirse como hablar inglés, tocar el piano, bordar… y la princesa responde: "Yo tengo su edad y tengo sus sueños. ¿Los sueños los podemos compartir?"
Esto nos hace reflexionar si las nuevas generaciones son más tolerantes y no ven tantas diferencias entre las clases sociales o bien si seguimos pensando que cada clase social tiene que tener unos sueños distintos. ¿Soñar es caro?, ¿los sueños solo están permitidos a los ricos o personas de alta clase social? ¿O soñar podemos soñar todos pero cumplir los sueños solo unos pocos?
Hay otro tema mucho más complicado que trata la obra y son las influencias de la familia en el crecimiento de los infantes y cómo contribuye su educación a que seamos de una manera u otra. En esta obra, la cuestión va aun más allá, ya que se culpabiliza a la madre del problema de la princesa, el Sabio dice:
"Me basta con mirarla para saber que es por culpa de su madre. Desde pequeña la reina le enseñó que no había que provocar ruidos innecesarios".
Esta cuestión nos puede llevar a la reflexión de que los padres o madres influyen a sus hijos para ser lo que ellos quieren que sean, suprimiendo su propia personalidad y su libertad para desarrollarse como personas y anulando su autonomía.
Profundizando en esta idea, encontramos la necesidad que tienen algunos padres de que sus hijos sean los mejores en todo y las frustraciones que eso puede ocasionarles a los niños y niñas. A todos los padres les gustaría que sus hijos fuesen buenos, educados… hasta ahí bien, pero ¿los mejores? Eso provoca una presión que puede traer malas consecuencias. La princesa sólo quiere estornudar, pero la reina quiere que "tu estornudo sea el más elegante" y ante el desengaño que esto la produce, la niña dice "me voy a mi cuarto, sólo quiero llorar".
La función también transmite algunas ideas irracionales, como por ejemplo que en el reino todo es felicidad, el sol brilla y la princesa

brilla como el sol. Esta idea es muy de cuento de hadas, siempre hay sol en el reino hasta que hay problemas y vienen los nubarrones, las tormentas, la oscuridad.
Se relaciona el sol con buenas noticias y un buen estado de ánimo y las nubes, la oscuridad, con problemas.
Otra de las ideas irracionales que fomenta es que los más sabios son los que resolverán el problema, pero esta idea está trabajada y resuelta en la obra, ya que al final los que resuelven el problema de la princesa son los ratones, los más pequeños de palacio.
Un nuevo aspecto a comentar son las características físicas que tienen los títeres y cómo estas características nos informan también de como son los personajes, así los soldados, uno se llama Soldadón y es bajito y gordito, y el otro es Soldadete, alto y delgado. A pesar de sus diferencias físicas se complementan muy bien.
La reina siguiendo los estereotipos de los cuentos de hadas, es rubia, alta, esbelta y está con la corona puesta. El rey es más bajito, moreno, tiene perilla y la corona en la cabeza.
Hay más personajes estereotipados, que no nos dejan desarrollar nuestra imaginación, como el Sabio Doroteo con su barba blanca y gorro de pico.
La princesa se sale un poco más de lo común, ya que es pelirroja, pero aún así los colores de su vestido son los clásicos, va vestida de lila.
¿Para cuándo una princesa con pantalones, morena y pelo corto en un cuento de hadas?
En cuanto a la elección de la obra, en este caso el resto de colegios no la ha elegido, la han visto porque es la obra que se iba a representar en el titiricole antes o después de la suya, y en cuanto a los padres, madres y el resto de adultos, han ido a verla porque era la obra que representaban sus hijos e hijas.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:
En esta obra hay algunos temas que podemos tratar con niños y niñas de corta edad y otros con niños y niñas más mayores.
Por ejemplo, con los niños más pequeños se puede reflexionar sobre la amistad y cómo nos sentimos cuando un amigo nuestro tiene un problema, si nos gusta ayudar. Y al contrario, si nosotros necesitamos ayuda, ¿a quién acudimos? Podemos hablar de quienes son nuestros amigos, de qué nos gusta hacer con ellos, etc…
Con el alumnado de más edad podemos deliberar sobre otros aspectos, por ejemplo sobre las diferencias de clases sociales, diferencias de

vida, de intereses, de sueños, etc… Con todos en general podemos trabajar los estereotipos físicos que nos muestra la obra, así podemos dialogar sobre cómo nos imaginamos nosotros a los reyes, a las princesas, a las hadas… incluso dibujarlos con sus trajes, así investigaríamos si estos estereotipos van calando en las ideas que tienen los niños acerca de estos personajes de cuento.
ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS: Esta obra de teatro la representaron con posterioridad ante todos sus compañeros del colegio en el día del CRA.

TÍTULO DE LA OBRA: Circo de las pulgas
FOTO:
Imagen 45: Circo de las pulgas.

Fuente: http://noticias.terra.es/2011/genteycultura/0510/actualidad/el-circo-de-las-pulgas-encandila-en-la-apertura-del-festival-de-zamora.aspx
COMPAÑÍA: Dominique Kerignard. Les petits miracles.
BREVE RESEÑA DE LA COMPAÑÍA: Dominique Kerignard parte, durante veinte años, de la compañía Le Magic Land Théâtre –a la que la prensa ha comparado con los Monty Python–, donde el artista belga dio sus primeros pasos adentrándose en el teatro de marionetas y animación de calle. Una vez que dejó esta compañía, se convierte en el fundador de la compañía Les petits miracles.
ARGUMENTO: Alfredo Panzani es un domador que ha cambiado sus leones y sus elefantes por una exhibición de pulgas sabias con las que recorre el mundo. Sus pulgas amaestradas se llaman Mimí, Lulú y Zazá.
TIPO DE TÍTERE: El títere es inexistente ¿o es una pulga de

verdad?
DURACIÓN: 20 minutos.
LUGAR DE REALIZACIÓN: Patio Casa del Sello.
FECHA: 8 de Mayo de 2009. Hora: 17,30 h.
DESTINATARIOS: Todos los públicos. Niños y niñas a partir de 4 años.

ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS/ESTÉTICOS:
-Música: Sólo hay música al inicio. La gente está fuera del recinto en dónde se va a realizar la actuación y el domador abre la carpa de circo para que el público se vaya colocando. Durante estos momentos es cuando hay música, al comenzar el espectáculo la música se apaga.
-Sonidos: Cuándo estamos fuera de la carpa se oye el ruido del látigo, el domador está hablando con sus pulgas y "las pone firmes".
Una vez dentro y durante el espectáculo hay ruidos puntuales como el petardo que suena cuando el cañón se pone en funcionamiento para lanzar a una de las pulgas.
-Luces: Sólo hay una luz, esta luz la proporciona un flexo y está concentrada en el escenario en el que transcurre la obra. Todo acontece en ese espacio iluminado por el foco.
En el resto del lugar hay luz natural, de manera que se ve perfectamente al titiritero y cuando éste se mueve fuera del escenario principal.
-Escenario: Exteriormente se invita al público a penetrar bajo una tienda de 5 metros de diámetro, donde se va a desarrollar el espectáculo. Es una carpa de circo y dentro nos encontramos con un escenario circular propio del circo pero… en miniatura. Sobre la pista de circo descubrimos objetos típicos como dos banquetas, un aro, un trampolín, una piscina, una cama elástica y un cañón. Todos estos utensilios los utilizarán las pulgas para la realización de sus números.
Al inicio del espectáculo, el domador sitúa el látigo en el suelo para que nadie se acerque más a la pista de lo que nos permite él, no se puede sobrepasar el látigo.

Imagen 46: Escenario Circo de las pulgas.

Fuente: http://www.bisontere.es/2011/?page_id=94

-Colores: Los colores que destacan en esta obra son todos colores vivos, sobre todo predominan el rojo, el amarillo y el azul, los tres colores primarios.
La pista es amarilla con el borde rojo, los banderines y las columnas que los sustentan son rojos, amarillos y azules. Incluso el foco que ilumina la pista es rojo. El domador viste el traje típico rojo con hombreras doradas.
El amarillo representa la alegría y la energía, el rojo el peligro y la fortaleza y el azul la confianza y la sabiduría. Todos estos valores están representados por el circo en sí, el domador y sus pulgas.
-Lugar: La obra como ya hemos explicado, se realiza en una carpa de circo, dentro de la cual hay una pista y en ella se suceden todos los números.
El domador coloca en el suelo el látigo a modo de límite a partir del cual no se puede pasar.
El titiritero no se oculta, es el domador y está a la vista en todo momento, es uno de los protagonistas junto con las pulgas.

ANÁLISIS DEL TEMA/HISTORIA:

Al llegar al lugar de la representación nos encontramos con una carpa roja, el domador busca a un niño, le coloca fuera para que nadie entre hasta que él lo diga y entra a domar a sus pulgas. Después ya van entrando todos los espectadores, primero los niños y niñas y luego los adultos.

Antes de presentar a las actrices principales, el domador vaporiza al público, porque estos "encantadores animalitos saltan, pican y chupan la sangre".

Mimí, "la pulga más fuerte del mundo", es la primera protagonista en saltar a la arena, y como tal le corresponde el honor de estrenar una alfombra roja que se mueve a su paso por el diminuto escenario. En el siguiente número, logra sostener un clavo de acero en la punta de la nariz de forma vertical. Más tarde, Zazá, proveniente de América del Sur –de ahí su nombre, "equilibrista de los Andes"–, arriesga su vida al ejecutar dos saltos mortales, rebotar en la lona y el trampolín y aterrizar en una pequeña piscina, con la particularidad de que "no sabe nadar". Por eso, incluso hay que reanimarla. Y después viene Lulú, "la pulga siciliana de la mirada de fuego", lanzada al espacio desde un cañón en miniatura.

El espectáculo termina con un número final en el que las tres pulgas están subidas en un cohete, salimos a la calle, el cohete se dispara y el domador rescata a las tres pulgas con un cazamariposas.

La obra se entiende muy bien ya que el domador, que actúa como maestro de ceremonias también, nos va explicando paso a paso que van a hacer las pulgas antes de que lo hagan.

No hay diálogos, es todo un monólogo, debido a que, aunque el titiritero hace preguntas al público, algunas son retóricas y a otras no espera la respuesta.

El lenguaje que se utiliza es comprensible a pesar de que no es una persona española y no domina algunas expresiones de nuestro idioma.

El ambiente que nos propone la obra es una mezcla de realidad y fantasía, realidad porque las pulgas son animales que existen de verdad y que todos conocemos y fantasía porque estas pulgas hacen cosas realmente extraordinarias. Toda la obra está inspirada en un contexto de fantasía porque para disfrutarla el poder de la ilusión es fundamental.

En la obra no hay un instante para el aburrimiento, en todo momento

hay una pulga en escena y esto hace que se mantenga un ritmo en la representación trepidante.
Sobre los tres personajes ¿qué podemos decir?, son tres fierecillas que hacen de juglares, acróbatas, equilibristas y que están amaestradas para que nos proporcionen momentos de emoción y humor. Estas pulgas nos brindan momentos de emoción, cuando el domador nos explica qué es lo que va a hacer la pulga en cuestión, ya nos parece increíble y estamos en tensión antes, durante y después, hasta que la pulga está sana y salva.
Los elementos de humor los aporta el titiritero pero hay momentos diferentes, por un lado lo que nos hace reír a los adultos con expresiones como: "yo era un guapo domador de fieras", "a pesar del esfuerzo vemos como Mimí sonríe", "cuidado delante que no tenemos seguro", o cuando Lulú se pierde y el domador la busca en el escote de una señora y le dice "estoy acostumbrado a este tipo de emergencias" pero al cogerla "oh no, ésta no es Lulú". Y por otro lado está lo que le hace reír a los más pequeños con expresiones como: "una piscina de mierda" o "un petardo de mierda".

ANÁLISIS DE LOS DESTINATARIOS:
El público asistente abarcaba un amplio abanico de edades, desde niños y niñas pequeños hasta adultos, en total habría unas 40 personas aproximadamente. Es un espectáculo a priori para todos los públicos a partir de 4 años, y yo creo que sí que está pensado para estas edades ya que en esta obra en concreto, el poder de la imaginación es fundamental y ¿quién tiene más imaginación que un infante?
Por otro lado el titiritero ha ido interaccionando con el público, cuando va contando las historias se acerca a ellos, les pide su colaboración en algunas ocasiones, como cuando les dice "tenemos que contar los 75 primeros saltos mortales", éste contar con el público hace que estemos mucho más atentos a la trama.
Y como sabemos ya, además del grado de participación es fundamental que la obra no sea muy larga para garantizar la atención de los más pequeños, en este caso concreto la obra dura 20 minutos, un tiempo ideal para que los niños y niñas permanezcan atentos, además de que, como hemos dicho el ritmo de representación no admite ni una pausa.
Ha habido disfrute en el público durante la función, lo que hemos podido comprobar en el transcurso de la misma con risas, comentarios agradables y con aplausos efusivos al finalizar la obra.

Se realiza en un patio, es por tanto un espectáculo de pago, pero dentro de que es un espectáculo de pago es de los más baratos, de manera que es accesible, desde mi punto de vista, a todos los públicos independientemente de su nivel económico. Lo que sí que está claro es que las personas que han visto esta función la han elegido, no es un espectáculo que puedas ver por la calle, y se han tenido que tomar la molestia de sacar entrada, de ahí que sus expectativas ante la obra sean mayores.

ANÁLISIS DEL ACTOR TITIRITERO:

El titiritero es belga, por este motivo tiene un acento extranjero y hay palabras de nuestro idioma que no domina. Aun así, lo más importante es que evita la monotonía y sube y baja el volumen de su voz cuando la ocasión lo requiere, con estos artificios logra que permanezcamos alerta y que no desviemos ni un segundo nuestra atención.

Como maestro de ceremonias que es tiene una voz muy expresiva, y nos muestra emoción, intriga, alegría, tranquilidad, ternura, etc…

Está hablando continuamente, hace comentarios al público y sus comentarios se refieren a las personas que están allí, por ejemplo cuando cuenta como conoció a una de sus pulgas dice: "Era un tigre que se comía a toda la gente, sobre todo a los niños que se vestían de amarillo y a las chicas con colitas en el pelo" haciendo referencia a dos de los niños que estaban en primera fila. Estos comentarios los va variando y va improvisando para adaptarse al público que asiste en este momento.

ANÁLISIS DE ASPECTOS IDEOLÓGICOS:

Uno de los valores principales que transmite la obra es la capacidad de superación, ya que animales tan pequeños como son las pulgas son capaces de hacer cosas realmente increíbles, de hecho el domador era en su día domador de elefantes y leones y los ha cambiado por estos animales pequeños pero sabios.

Cada pulga hace un número aún más difícil que su compañera, lo que nos hace ver que todo lo que nos propongamos es posible, a pesar de ser "pequeños".

Otro valor importante que nos comunica el guión es la manera en la que el domador trata a sus animales, una mezcla de firmeza y ternura.

Ya nos dice en la sinopsis de la obra que el titiritero maneja con mano de hierro y guante de terciopelo a las pulgas. Si analizamos en profundidad este valor está muy relacionado con la educación y cómo se puede entender. Hay que ser firmes y tener unas normas claras que los niños y niñas deben cumplir, pero esto no está en discordancia con que tengamos una relación afectuosa con ellos y que les tratemos con cariño y ternura. De hecho que seamos firmes con ellos y les exijamos lo que son capaces de darnos es una muestra, desde nuestro punto de vista, del amor que sentimos por ellos. Esto está muy claro en la obra ya que el domador les demanda que cumplan con su cometido, las anima y pide que las alentemos nosotros también, pero en todo momento está preocupado y muestra cariño por ellas.

Esta obra cultiva la sensibilidad de los niños y niñas y la nuestra, es un espectáculo con detalles muy cuidados, y trata aspectos que no podemos ver ni tocar pero que percibimos igualmente. Nos hace fijarnos en matices y estar muy atentos a todo lo que pueda suceder.

Pero quizás los valores más importantes que transmiten la obra son la ilusión y la imaginación. Esta obra necesita del poder de la ilusión para entenderla y tanto infantes como adultos disfrutan ideando las peripecias de las pulgas. Y qué decir del desarrollo de la imaginación, la función no se concebiría si no pusiéramos todos de nuestra parte, no es una obra que en la que te den todo hecho, tú como espectador activo debes entrar en este mundo imaginario y ser partícipe de cada movimiento de estos pequeños animales.

ANÁLISIS DE LA POTENCIALIDAD EDUCATIVA:

Mejorar y superarse son deseos del ser humano y con esta obra podemos reflexionar sobre ellos, ¿qué necesitamos para superarnos?, ¿tenemos la motivación suficiente para afrontar retos? La increíble Zazá es capaz de lanzarse a una piscina sin saber nadar.

Además rompe con los estereotipos de fuerza y valentía unidos a un gran tamaño, las pulgas son unos animales muy pequeños pero más aguerridos y osados que otros animales más grandes.

Otro aspecto que ya hemos comentado en otras obras de títeres, es el cariño con el que se deben tratar a los animales, el domador las cuida, las quiere y las respeta, pero introduce un matiz nuevo, además del afecto que siente por ellas las exige, las demanda… Y aquí tenemos un punto de reflexión difícil, ¿hasta dónde se puede exigir?, ¿entendemos que aunque reclamemos trabajo y sacrificio no está reñido con el amor?, ¿por qué en la actualidad somos tan condescendientes?, ¿por

qué creemos que debemos complacer a nuestros niños y niñas en todo sin pedirles nada a cambio?. Con estas ideas podemos llevar a cabo una deliberación no sólo con los niños, sino también con los adultos.
Y por último podemos analizar el circo como espectáculo centenario al que tenemos la suerte de asistir y cómo sus protagonistas se esfuerzan para conseguir nuestra admiración, asombro y emoción.

ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE INTERÉS:
Las pulgas más valientes, forzudas, osadas y acrobáticas del mundo, las que desde hace 20 años dirige a golpe de caricia y látigo el gran domador Alfredo Panzani, han cumplido en Titirimundi 2015 las 5.000 representaciones con una salud envidiable.
Dominique Kerignard explica orgulloso que ha llegado hasta aquí "sin cambiar absolutamente nada"; es el mismo espectáculo que el que arrancó hace dos décadas.
El Circo de las Pulgas ha recibido en una fiesta el cariño de la organización y de las compañías participantes en esta vigésimo novena edición del Festival.

CAPÍTULO VI: ANÁLISIS DEL DISCURSO PEDAGÓGICO DE LOS TITIRITEROS

Titiritero, con tu mano maga haces brotar sonrisas de las piedras sembrando coplas donde toda hiedra al pueblo agobia y al dolor amaga.
Alejandro Jara Villaseñor

1.- Introducción

En este capítulo vamos a analizar el discurso pedagógico de los titiriteros basándonos en las categorías que hemos seleccionado a tal efecto. Los criterios de selección de estas categorías los hemos desarrollado ampliamente en el capítulo de la metodología.

Las categorías que nos van a servir de base para analizar el discurso de los informantes son: "El Festival Internacional de títeres de Segovia: Titirimundi", "El proyecto educativo del Titirimundi: El Titiricole", "Formación del titiritero", "La educación, los títeres y los adultos", "La educación, los títeres y los maestros y maestras", "La educación, los títeres y los niños y niñas" y por último "La transmisión de ideas, pensamientos y valores."

Comenzamos con el examen de la primera de ellas.

2.- El Festival Internacional de títeres de Segovia: Titirimundi

El Titirimundi es el Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia y de él hemos extraído las obras de títeres que hemos analizado para nuestro trabajo. En la página oficial de Titirimundi en el documento en línea "El arte de la marioneta otro año" lo definen como:

> un proyecto teatral destinado a la difusión, el fomento y el desarrollo de las artes de la marioneta. El festival promueve el teatro de títeres como una forma artística de raíz tradicional, que ha sabido adaptarse a los tiempos sin renunciar a su origen popular, ocupando un lugar destacado entre las vanguardias teatrales. (Cuaderno de Bitácora, s.f., párr. 1)

Pero, ¿cómo surgió este festival que hoy es referente a nivel europeo? Arribas y Fernández en el blog destinado a comentar el festival nos relatan la historia de su nacimiento:

> Titirimundi nació en una soleada primavera de 1985, en una ciudad castellana donde la desertización cultural era un reflejo del panorama de escasez cultural que había en España. Y vio la luz con espíritu libre, como el del titiritero más genuino y soñador que sabe que maneja una herramienta dramática con poderes de sugestión a la magia y la ilusión. […]
> En aquel primer año participaron 15 compañías, los espectadores salieron asombrados y los espectáculos comenzaron a llenarse. Fue un paso firme para abrir los ojos a la gente que pensaba que los títeres eran otra cosa y darse cuenta de que estaban creados a partir de material frágil y sensible a través del cual viajar al mundo de las emociones. (s.f., párr. 1-2)

Pero este festival no habría visto la luz de no haber sido por los esfuerzos de un titiritero que pensó en dignificar su profesión al tiempo que mostraba los mejores espectáculos en su ciudad, Julio Michel. Los autores anteriormente citados nos cuentan cómo fue su llegada a Segovia y cómo fueron sus inicios:

> A Segovia había llegado hacía unos años Julio Michel, un titiritero hijo de mayo del 68 que rechazaba toda fórmula oficial y encorsetada, con cuya compañía, Libélula –formada junto a otra heredera del romanticismo más revolucionario, Lola Atance–, actuaba en distintas ciudades. Decidió entonces que quería aportar su granito de arena para revitalizar la vida artística segoviana y desde La Promotora, una asociación de artistas plásticos, se encargó de gestionar la llegada de compañías de teatro a la ciudad. Un año más tarde, y al lado de Juan Peñalosa, Isabel Urzurrun e Isabel González, nacía en Segovia Titirimundi, un festival que apostaba por la libertad, la fantasía, la creatividad, la pureza de la alegría, la capacidad para la crítica y la ironía. Un festival internacional que pretendía difundir el teatro de títeres, invitando a la ciudad a un gran descubrimiento. (s.f., párr..1)

Desde sus comienzos el festival ha estado íntimamente relacionado con la ciudad de Segovia, tal es el caso que no se entendería Titirimundi sin Segovia y Segovia sin Titirimundi. Esta relación la define Fernández en el documento en línea "Historia de Titirimundi" con un relato repleto de poesía y fantasía:

> Mi imaginación, la tuya, la de ellos... La ciudad es un inmenso castillo, como un títere gigantesco que se abre por todas partes, con dragones que arrojan asombro por la boca, magos que encantan las miradas, peces que atraviesan mares de poesía, bailarinas que caen del cielo en las manos o pulgas invisibles que se esconden en la inocencia de aquellos que aún saben soñar. La ciudad se rinde ante el mundo descubierto de los títeres, como si hubiese abierto un baúl gigante donde todas las pasiones humanas estuvieran contenidas. (s.f., párr.2)

Y esta relación es percibida no sólo por los habitantes sino también por los visitantes y por los titiriteros que vienen a presentar sus obras, Eduardo Guerrero en su entrevista lo comenta así:

> ha generado esa empatía con la ciudad, y eso es importante, el grupo de ayudantes y colaboradores es enorme, y es gente que les gustan los títeres, y además les gusta el festival, se benefician de poder ver espectáculos y generan comunidad, y eso vale su peso en oro, porque hay otras muchas propuestas de este tipo que no consiguen que el pueblo empatice con el espectáculo y no consiguen el respaldo de la ciudad, entonces es más difícil. (E.2, p.20)

Y esta empatía de la ciudad hacia el certamen se manifestó desde el inicio ya que en su segundo año surgieron problemas de financiación y de no ser por los segovianos y su buena voluntad, no hubiera visto la luz, y así nos lo cuentan Arribas y Fernández:

> Al año siguiente hubo un cambio político y un mes antes del comienzo de Titirimundi se retiraba la subvención. Julio Michel decidió que el Festival debía salir adelante, y solicitó ayuda a toda la ciudad para que los segovianos acogieran en sus casas a los artistas, que renunciaron a sus cachés, cobrando únicamente los beneficios de taquilla. El festival floreció aquella primavera, y, como la anterior, dio sus frutos gracias a la generosidad. (s.f., párr..3)

Desde este año, a pesar del éxito obtenido, hasta 1990 no hubo festival, pero fue en este año cuando el ayuntamiento de Segovia pidió que se organizara nuevamente y así ha sido hasta la actualidad, celebrando en 2015 su 29 edición como nos describen en línea los mismos autores:

> El Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia Titirimundi llega a su 29 edición, después de haberse consolidado como "uno de los más reconocidos festivales de títeres y de mayor prestigio" –tal y como aseguran profesionales de diferentes países y público–.

> Un festival único que puede presumir de que los mejores titiriteros se den cita en él y de que existan pocas ciudades en el mundo que gocen de un festival anual de títeres de tal solidez y dimensión […], en el que la realidad intrínseca a este arte teatral se respire en cada momento, apropiándose de todos los públicos gracias a espectáculos exclusivamente para adultos, para niños o para público familiar y heterogéneo, que puede disfrutar de multiplicidad de montajes. Un lugar de encuentro en una ciudad volcada en el arte de la marioneta, lugar de fantasía y realidad donde se revelan los misterios de la existencia. Porque Titirimundi no es sino un parón en la vida cotidiana para celebrar la Vida. (2015, p.1-2)

Hay algunos titiriteros como Paco Paricio que consideran que, a pesar de la buena relación que mantiene la ciudad con el festival, los comerciantes y el público de a pie debería seguir cuidando los detalles y agradeciendo las posibilidades que tenemos porque creen que nos estamos relajando y queremos que nos den todo hecho, ¿deberíamos ser más partícipes y activos?:

> yo creo que Julio el director, ha sabido crear una buena relación entre el festival y la ciudad, y luego se ha extendido por muchas otras ciudades, […] por otro lado, tal vez, la ciudad, los propios comerciantes, lo ven como una oportunidad de negocio, viene gente… y tal vez se debería crear una sensibilidad en la propia ciudad, a mi me gustaría… para mí lo mejor que tiene Titirimundi es el público, yo creo que a veces dan por hecho que tienen un gran festival y que sólo por eso va a funcionar y quizás lo deberían cuidar un poco más, a veces percibo algún pequeño detalle, como puede ser que pongan pegas para esto, si esto, pero en general, ¡qué voy a decir! Si nosotros somos una de las compañías que más asiste al Titirimundi, y vamos, el público, la actitud que tiene el público, para mí es lo mejor. (E.5 p. 19-20.)

Pero si hay algo que destacan por igual público y titiriteros es que la ciudad se convierte en un lugar de encuentro y esto lo hace diferente al resto de festivales, Fernández hace balance en el documento en línea "Historia de Titirimundi" de la siguiente manera:

> Cada año pasan por Segovia más de 180 grandes titiriteros, y encontrarse a maestros y virtuosos de hilo, varilla o guante en mitad de un restaurante, en el ascensor de un hotel, comenzar una conversación en mitad de una calle, es algo habitual. Hasta 703 compañías de más de 44 países han mostrado su arte en más de 46 rincones de Segovia, y, desde hace unos años, también en diferentes ciudades de Castilla y León, Madrid y hasta en Portugal.
> Capaz de movilizar a 100.000 espectadores, es un evento popular generador de integración social y cultural, con una diversidad de público que sabe disfrutar sin prejuicios del objetivo fundamental: fomentar el arte del teatro de títeres y crear un lugar de encuentro e intercambio entre compañías y ciudadanos del mundo gracias al juego, el que el público y el festival han determinado desde un principio, como si se tratara de un acuerdo tácito en el que el espectador y el artista se fundieran en uno solo. (s.f., párr..6-7)

Chris Geris en su entrevista lo define como "el festival único en el mundo que ofrece a todos los titiriteros y voluntarios la posibilidad de encontrarse" (E1 p.13) y este relacionarse unos con otros, todos los integrantes de esta fusión que es el festival lo viven como una experiencia muy enriquecedora.

Y así perciben los titiriteros, la posibilidad que se les ofrece de trato, de comunicación con el otro, como una ocasión para la crítica constructiva y una oportunidad al crecimiento creativo y a poner en valor sus últimas obras. Jaime Santos agradece esta situación creada por el festival:

> lo consideraría como el mejor festival de títeres del mundo, sobre todo como titiritero, porque nos reunimos los amigos, estamos aquí una semana, luego

> te encuentras en otro lado, y quedas para comer o algo, pero aquí estás con ellos 5 días o 6 todos juntos, nosotros ya no andamos con tonterías, de los que ya estamos toda la vida, somos criticones, somos malos, y te haces amigo. […]
> Discutirlo con él, pero deseoso de que vean el espectáculo para que lo critiquen, esta escena está muy bien, o aquí baja un poco. Por ejemplo, con Dominique el de las pulgas, pues nos decimos cosas que pensamos de verdad, gente con la que tienes amistad y confianza como para que no haya problemas de egos, ni de tonterías de estas, de lo que se trata es de hacer cosas buenas, y esto siempre es un crecer, crecer, crecer hasta que te mueras, no hay otra. (E.4, p. 14-15)

Y ayudarse, ser solidario y un término que emplea Geris, (E.1 p.14), "soportarse" como sinónimo de confortarse, mantenerse y comprenderse: "es dar energía, el uno a otro, dar inspiración y soportar, es una cosa también del mundo de títeres, […] los títeres se soportan, no hay rivalidad, no hay competencia."

Además de crear momentos para el encuentro, Jaime Santos hace referencia a lo que los titiriteros deben a este festival, tanto a nivel económico como de enaltecimiento de su profesión:

> A mí me ha abierto las puertas al mundo, todos mis éxitos han sido aquí y es lo que me ha hecho funcionar por el mundo, yo quiero mucho al Titirimundi, yo tengo muchos amigos, me parece que es el festival que ha dignificado a esta profesión, si no fuera por este festival el títere estaría mal pagado, no hubiéramos ganado el dinero que hemos ganado, no tendría el prestigio que tiene hoy en día el títere, como uno de los artes más vanguardistas que puede haber dentro del mundo del teatro, entonces me parece que es genial, que no lo hay en ningún otro sitio de España. (E4, p.14-15)

Y que no lo hay en ningún otro sitio de España, e incluso de Europa, coinciden todos los titiriteros en sus entrevistas, así Bet, de Escarla

Circus nos hace partícipes de su deseo de que este tipo de festivales estuvieran presentes en más ciudades:

> Yo todo lo que sean propuestas de actividades culturales y en directo y abiertos al público, y pensadas para que el público viva, y disfrute, yo sólo puedo decir que chapó, me gustaría que en todas las ciudades y pueblos del mundo entero haya la posibilidad de compartir, y como me cuentas, el proyecto está en las escuelas, los voluntarios, la cantidad de gente que está inmersa en el Titirimundi, y que forma parte de su cotidianidad conseguir esto para mí es importantísimo, evidentemente. (E3, p. 12)

La opinión que sobre Tirimundi tienen los titiriteros es muy valiosa, ya que ellos son los que recorren el mundo de ciudad en ciudad, de festival en festival y pueden comparar unos con otros. En este cotejo gana el festival considerándole sus protagonistas como uno de los mejores de España, este es el caso de Paco Paricio, uno de los asiduos con su compañía Los Titiriteros de Binefar, que nos comenta:

> Nosotros somos unos clásicos en Titirimundi, claro, hay que reconocer que eso es mérito de los años y de la propia dirección, han intentado cuidar los espectáculos, claro que hay cosas más buenas y más malas, hay mucha variedad, hay de otros continentes, entonces para mí es el mejor festival de títeres que hay en España y en muchos lugares. (E5, p.19-20)

O Pepe Luna que, yendo más allá, lo considera un referente a nivel europeo "Funciona muy bien, lo conozco de hace muchísimos años, es un referente. Es un festival de lo más poderoso de Europa." (E6, p. 12).

Y terminamos con las inspiradas palabras de Fernández que resumen las intenciones con las que fue creado nuestro festival y con el deseo de que continúe mucho tiempo más:

> El Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia, Titirimundi, comenzó como un viaje, con la

> ilusión con la que empiezan todos los viajes, con la inquietud por descubrir aquello desconocido, con el carácter efímero de toda aventura que se interprete como tal, con ese cariz errante del titiritero que, de plaza en plaza, nos canta sus sueños y sus miserias. Pero con la voluntad de quedarse lo suficiente como para compartir un fragmento de vida, de fiesta, de emociones que permanecerán siempre con nosotros. Y las emociones, ya se sabe, también son viajes del corazón. (s.f., párr..9)

3.- El proyecto educativo del Titirimundi: El Titiricole

El Titiricole es el proyecto educativo que incluye el Titirimundi dentro de su programación. Su objetivo es enseñar a los estudiantes de Segovia y su provincia el lenguaje del teatro de títeres y objetos, propiciando su participación y posibilitando la puesta en escena de sus propias obras.

Dependiendo de las ediciones los números cambian, pero sus protagonistas suelen ser estudiantes de entre 5 y 20 años, con la ayuda de sus profesores y profesoras. Y realizan desde la manufactura de las marionetas y el atrezzo, hasta la adaptación o creación de guiones, finalizando todo el proceso en la representación pública.

Este proyecto inició su andadura en el 1998, y en el 2008, surgió una iniciativa muy valorada que consistía en la impartición de un curso específico a los profesores inscritos en el Titiricole.

Más recientemente, en el 2014, desde la Universidad de Valladolid, UVA, también se ha desarrollado un programa de voluntariado para que el alumnado de Magisterio pueda colaborar con los colegios participantes en Titiricole.

Esta experiencia es juzgada muy positivamente por los titiriteros, considerándola enriquecedora en todos los aspectos del proyecto, haciendo hincapié en los beneficios de su representación pública, así nos lo hace ver Chris Geris:

> Lo valoro como algo muy importante. No sólo la construcción en la clase y la preparación. Muchos niños tienen la dificultad cuando les sientan en una cena, de hablar, de cantar, no les sale nada, se bloquean. Y con un "medio" (intermediario) pueden ver que es más fácil para ellos, no soy yo el que habla, es el títere el que habla. Y por otro lado, la primera vez que el niño tiene la fuerza de superar el miedo ante el público y controlar esta situación estresante, sus nervios, es una vivencia muy grande para la que no nos preparan, pero para el niño es fenomenal, el presentar a los demás algo. Algunos no tienen ningún problema, les gusta bailar y hablar delante del público, pero es algo duro, pero con el títere es más fácil. (E1, p 10-11).

De la misma manera Eduardo Guerrero señala la necesidad, que tiene el niño y la niña de representar una obra: "Positivísima, positivísima, por lo mismo, es un juego, el juego de representar absolutamente necesario para el niño porque le ayuda a crecer, le ayuda a sentarse y hacer cosas y a reconocerse, en la etapa escolar, para mí imprescindible" (E2, p. 14).

Hay otros titiriteros, como Escarlata Circus, que consideran muy favorable todo el proceso, ya que encierra el conocimiento de todo lo necesario para hacer una obra, y con ello creen que ganarán en atención y respeto en las obras de títeres:

> Y hacer el trabajo de empezar de cero y hacer todo, la escenografía, la historia, el montaje, yo creo que esto es muy beneficioso para los niños porque claro si no ellos como espectadores lo que ven es una obra terminada, quizás ni se les pase por la cabeza todo el proceso, que es muy grande y muy laborioso, si han aprendido que todos los pasos, todos los procesos llevan a cabo este espectáculo, otra vez es un conocimiento que tienen de más, y otra vez es un conocimiento, un espectáculo público y seguro que tienen una capacidad de respeto y de atención mucho mejor que alguien que se sienta ahí. (E3, p. 8).

Y completando lo expresado por Escarlata Circus, el autor Antonio García del Toro considera que: "a partir de la utilización correcta de los títeres en la escuela y en los otros ámbitos educativos, los discentes adquirirán el sentido crítico con las actuaciones propias y ajenas, y todo esto repercutirá en la formación como espectadores". (2004, p. 10)

Algún titiritero como Jaime Santos recalca el valor que tiene esta experiencia como trabajo en equipo, pero en sí, el proyecto lo considera como otro instrumento más:

> ahí aprenden un poco el mecanismo del teatro, no sé si lo hacen bien o no los que lo hacen, porque yo no lo he visto, pero no deja de ser una experiencia compartida, un saber trabajar en equipo, me parece bien que conozcan el concepto, disponerse al público, tienen que manejarse, y adaptar sus obras, ser dirigidos, yo creo que está bien, como si le das un pincen y un lienzo a un chaval y se ponga a pintar, lo mismo, es un instrumento más que está muy bien que lo conozcan pero sin más pretensiones. (E4, p. 11).

Por su parte hay titiriteros que valoran tanto esta actividad que consideran que se debería dar más recursos, incluso Paco Aparicio habla de "yo sacrificaría espectáculos para que se pudiera realizar bien lo del Titiricole" (E5 p.20).

Tanto él como Pepe Luna ven necesaria una colaboración en este proyecto entre profesionales de la educación y profesionales del títere, así, Paco Aparicio habla de cursos o conversaciones:

> me gustaría que, los titiriteros pudiéramos dar algún curso para los profesores, que pudiéramos ver alguna función de los niños. Por lo que yo he visto, hay a lo mejor, compartimentos demasiado estancos, buscar alguna forma de establecer conexiones, que los niños que han participado en el Titiricole tuvieran algún encuentro con titiriteros, que los profesores de un año para otro dijeran "vamos a hacer esto, ¿cómo lo haríais

> vosotros que sois profesionales?" establecer algún tipo de relación. (E5, p.15)

Así Pepe Luna también va en la misma línea "estamos hablando de que podemos relacionar los profesionales de la enseñanza con los profesionales del títere, de algún modo ayudarlos y ofrecer toda la experiencia que tenemos dentro de la profesión, junto con la educación, la experiencia es buena." (E6, p. 9).4

El autor Hobey Ford (2005) expone la necesidad existente de que artistas y docentes encuentren lugares donde compartir e intercambiar tanto formación como información.

Escarlata Circus va más allá y vaticina que entre los estudiantes que participan en esta actividad habrá alguno que en el futuro se dedicará al mundo del títere:

> y seguro que de ahí hay uno, o dos, que puede ser que entre en este mundo, y cuando es mayor hace teatro, hace títeres, y tiene una sensibilidad para esto, y seguro que al mundo del títere le ayuda a crecer, porque cuantas más visiones, cuanta más gente mejor. (E3, p.8)

Y aunque no sea el caso, se conseguirá adultos más formados como recoge O`Hare: "Tal vez alguno de ellos incluso optará por convertirse en titiritero, pero esperamos – y esto es lo más importante – que todos se convertirán en adultos formados y alfabetizados con mentes inquietas". (2005, p. 67)

Como dice Eduardo Guerrero esta experiencia es necesaria en Segovia porque "encima en Segovia no aprovechar 25 años de experiencia titiritera sería un craso error, porque los niños de aquí por suerte para ellos, tienen al títere como un elemento muy cercano" (E2, p.14).

4.- Formación del titiritero

Analizando las entrevistas realizadas a los titiriteros, podemos resaltar la diversidad existente en cuanto a la formación recibida por cada uno

de ellos, formación muy distinta tanto en su origen como en el proceso, formación que les ha llevado a ser los titiriteros que son hoy.

Así Chris Geris nos explica su proceso formativo que se inició en el taller:

> He seguido clases, pero muy tarde. Ha sido un proceso muy largo, comencé como carpintero, he hecho escaleras, mesas, sé mucho de la madera como material y después comencé a tallar, he seguido clases de escultura de madera, también con otros materiales, pero la piedra es tan fría, después he seguido clases de construcción de instrumentos. (E1, p. 2).

Y posteriormente: "luego fui a clases de construcción de marionetas" (E1, p. 3).

Eduardo Guerrero, tiene otro origen: "vengo del mundo del teatro. Yo me he formado en la RESAD, la escuela de arte dramático de Madrid como actor gestual, priorizando todo el trabajo del movimiento" (E2, p.2). En esa misma escuela recibió un curso de manipulación de muñecos: "fue en la escuela de arte dramático, vinieron a dar un curso de manipulación de muñecos para televisión" (E2, p.4)

Y, desde su experiencia, se niega a tener que saber construir las marionetas para poder ser un buen titiritero:

> En el mundo del títere, se ha acumulado mucho el refrán de "Juan palomo, yo me lo guiso, yo me lo como", y el titiritero tenía que aprender a construir, aprender a poner su puesta en escena, aprender a manipular, aprenderlo todo, lo ha hecho de una manera autodidacta, […] un luthier, un luthier no tiene por qué ser un buen violinista, es un buen constructor de violines, y un violinista posiblemente no tenga ni idea de construir violines, sí que lo sabe a medida que aprende, pero no sabe manejar la madera, el titiritero quiere ser magnífico luthier y un magnífico ejecutor de obras, y no se puede saber hacer todo. (E2, p 2-3).

Escarlata Circus tiene un origen circense y familiar: "nosotros tenemos nuestra base en el mundo del circo, nuestra base de técnica es el mundo del circo. Mis padres son marionetistas y yo he vivido las marionetas, forman parte de mi vida, de mi cotidianidad, de mi realidad." (E3, p 2).

Jaime Santos reconoce que su formación es más autodidacta:

> Autodidacta, a mí el que más me influenció fue Philippe *Genty*, yo hice un curso con él, y lo considero mi maestro, fue el que me enseñó el teatro de objetos, me enseñó a ver que el teatro es un espacio sobre todo. (E4, p.2)

Paco Paricio es maestro y además trujamán, y nos relata su formación así:

> Poseo formación no reglada en el títere, porque yo soy maestro, soy diplomado en educación, y esa es la formación que tengo como educador, pero como titiritero comencé muy joven con un titiritero tradicional que venía de Binefar, se llamaba Gerardo Duates de la tradición catalana, él a su vez fue trujamán, trujamán es ayudante de titiriteros como lo define Cervantes en el Quijote, yo fui trujamán de Gerardo y él a su vez lo fue de Ezequiel Lido que es un titiritero clásico que había estado en París, y que luego practicaba la tradición catalana, e incluso estuvo trabajando en dónde iba Picasso a ver títeres. (E5, p.2)

Pepe Luna también tiene estudios universitarios, pero al igual que Santos, en el mundo del títere se considera autodidacta:

> Yo tengo estudios universitarios, en cuanto me conecté con el mundo del teatro, tengo, voy a hacer 50 años, entonces yo llegué a la península, viví en Canarias en familia, me vine a estudiar a la península, tenía inquietud teatral, y al llegar aquí me empapé del mundo teatral, de la gente del teatro, de títeres, que es lo que más me gustaba, entonces la carrera me sirvió para

> darme conocimientos universales, pero nunca he ejercido de lo que yo estudié, "ciencias de la información", la rama de imagen en el cine, la rama visual y de repente me sentí atrapado por el mundo de los títeres y me quedé ahí, y empecé a trabajar con gente y a evolucionar con gente y mi formación ha sido autodidacta. (E6, p. 2).

A pesar de esta formación inicial tan diferente que tienen los titiriteros entrevistados, la gran mayoría coincide en el aprendizaje recibido del contacto con el resto de profesionales del títere y con el público.

Así lo refleja Chris Geris que cuenta la anécdota de un compañero que con un espejo mira al público y aprende de sus reacciones: "El contacto con el público… Es una cosa que hemos aprendido de otro titiritero… él tiene la filosofía de utilizar también un espejo y de ponerse de vez en cuando en la situación del público." (E1, p.5)

Jaime Santos reconoce que como más ha aprendido ha sido trabajando:

> Yo creo que como todo artista, se trata de tener cierto talento y sobre todo trabajar muchísimo, pero sí hombre, teniendo inquietudes por lo que haces, […] y ahí es donde yo me educaba, haciendo muchos pueblos, haciendo calle, haciendo teatro, haciendo de todo, haciendo espectáculos en varios idiomas. (E4, p.4)

Paco Paricio coincide con Santos en el aprendizaje a través del trabajo y de las representaciones en diferentes lugares, es decir, el contacto con el público:

> Bueno, mi formación es esa, trujamán de Gerardo y luego sí haber participado en grupos de teatro aficionado y luego aprovechando mi experiencia como educador, he estado diez años en la escuela pública, íbamos compaginando eso con actuaciones por los pueblos, hasta que decidí dejarlo en el año 86 y dedicarnos exclusivamente a los títeres, ver mundo, ver festivales. (E5, p.2)

Pepe Luna también continúa en la línea de estos titiriteros y reconoce la necesidad de: "Trabajo, trabajo, trabajo, y mucha curiosidad y mucha inquietud". (E6, p.3) y completa su formación con el visionado de muchos espectáculos: "No he ido nunca a un cursillo, ha sido taller, taller, taller y ver espectáculos, trabajar con la personas, hablar mucho, y esa ha sido mi formación." (E6, p.2).

A pesar de que todos son conscientes de la necesidad de una formación para ser un buen titiritero, cada uno prioriza unos elementos formativos sobre otros. Así, Geris, hace mucho hincapié en la música: "Yo toco la gaita y mi mujer la zanfoña, y recopilamos todo lo que tenga que ver con estos instrumentos: dibujos, pinturas, fotos, carteles y hemos encontrado textos y dibujos medievales." (E1, p. 3).

Guerrero, como proviene del mundo del teatro, considera que lo esencial es:

> yo considero que es fundamental el estudio de la pantomima, el estudio de la dinámica de acciones, el estudio del foco, el estudio del arte dramático en general, los principios son iguales para cualquier disciplina artística, títeres, danza, teatro, tener esos principios asimilados, y empezar a volcarlos en historias protagonizadas por muñecos. (E2, p. 4)

Paricio unifica las dos directrices, la música y el arte dramático y expone su pensamiento:

> Para mí lo fundamental sería conocer técnicas teatrales y yo, en mi trayectoria le he dado mucha importancia a la música, al ritmo, para mí, desde mi punto de vista, la cachiporra es un instrumento musical, y si al público le interesa es más por el ritmo que por otra cosa. Y para ser un buen titiritero, conocer técnicas actorales, de cómo modular la voz y a la vez tocar un instrumento, aunque no lo use, un titiritero que toque un instrumento o que no cante o que no tenga cierta formación musical… yo de niño estuve en una rondalla y estudié algo de música, y después tener una sensibilidad, hay

> que desarrollar una sensibilidad hacia la naturaleza, y tener también cierta empatía. (E5, p. 3-4)

Algunos entrevistados, creen necesaria una educación formal para las personas interesadas en ser titiriteros, de esta manera, Chris Geris hace referencia a las escuelas que hay en el extranjero en las que puedes asistir a cursos: "no fue muy difícil, porque existen escuelas donde puedes seguir clases. Aquí en España en Barcelona hay una escuela fundada por un inglés." (E1, p.3). Incluso menciona la existencia de una universidad que se ocupa de este tipo de formación: "*Charleville-Mézières.* ¿Lo conoce? Es la capital de las marionetas, hay una universidad, son tres años, terminas y vuelves a comenzar, es muy duro, tienen una biblioteca…, un archivo…" (E1, p. 4).

Geris se refiere a la École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette o Escuela Nacional de Arte de Títeres (ESNAM). Esta escuela fue fundada en 1987 en Charleville-Mezieres a través de los esfuerzos conjuntos de Jacques Félix y Margareta Niculescu, fundador y entonces presidente de la Comisión de Formación de la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta). Se dedica a la formación inicial de los actores-titiriteros y depende del Ministerio de Cultura. Al ser la primera y única en esa zona destinada a la formación de los titiriteros, no sólo acoge a estudiantes franceses, sino también extranjeros.

Para obtener el título de Diplomado en Artes Artesanía Títeres (el diploma de nivel estatal DMA), hay que superar tres años de estudio.

Como hemos comentado, el teatro de títeres tiene múltiples vertientes, y en todas ellas quiere formar el ESNAM, ya que hace hincapié en encuentros con escritores, artistas visuales, diseñadores, personalidades del teatro, etc. dando una especial relevancia a la escritura teatral contemporánea.

Los objetivos de esta escuela los encontramos en su página web:

- Capacitar a los actores títeres de alto nivel, dándoles técnicas básicas relacionadas con las marionetas (vaina, varilla, alambre, sombra…) y los fundamentos de las artes

escénicas: actuación, la voz, el cuerpo, la dramaturgia, artes visuales.
- La transmisión de conocimientos así como fomentar el desarrollo de las emergencias creativas
- Cultivar sin cesar el apetito por el riesgo y la experimentación a través de la consolidación de la adquirida y la búsqueda de la nueva escritura. (Le projet pédagogique, s.f. párr..1)

Continuando con nuestro análisis, Pepe Luna ve las dos opciones como factibles e incluso complementarias, el ámbito académico y el trabajo: "Carreras de títeres hoy en día, sí hay en la carrera de arte dramático, un curso, en Barcelona también está la escuela del teatro, pero esa es una opción para aprender, ir a lo académico, y otra opción es trabajar directamente, conectando con compañías, ir mirando y aprendiendo, y empezando poquito a poquito, mucha humildad y poquito a poquito." (E6, p. 4).

Chris Geris y Pepe Luna exponen dos lugares y dos tipos de formación, por un lado la ESNAM, en Charleville-Mezieres de la que ya hemos hablado, y por otro lado la Escuela Superior de Arte Dramático del Instituto del Teatre de Barcelona.

El 12 de abril de 2012, se moderó un debate en TOT Festival del Poble Espanyol de Barcelona dedicado al tema de la formación en el mundo del títere, y estuvieron presentes Lucille Bodson directora del Institut International de la Marionette de Charleville-Mezières, y el director en funciones de la Escuela Superior de Arte Dramático del Instituto del Teatre. El resumen de este debate entre escuelas de títeres lo ha realizado Rumbau (2012), pero hay algunas ideas fundamentales que yo quiero comentar.

La primera reflexión que quiero analizar es que tanto en España como en Francia en los años 70 surgieron grupos importantes en el teatro de títeres y como comenta Bodson: "esta generación comprendió que la enseñanza era una de las facetas indispensables y que su función debería ser sobretodo desarrollar nuevas formas artísticas". Siguiendo la estela de la primera escuela de marionetas creada en 1952 en Praga, Jacques Félix creó el Institut International de la Marionnette y puso al

mando a Margareta Nicolescu, juntos se propusieron tener a los mejores profesores y profesionales de la marioneta.

Recogiendo las palabras textuales de Lucille Bodson:

> El instituto privilegia "la pedagogía del proyecto", para dar formas a la creatividad. Existe una enseñanza técnica, por supuesto, pero el proyecto es lo más importante, la idea que deberá organizar el todo. En el Institut hay una formación de base, actoral y técnica, que se complementa con talleres que se realizan durante el año con titiriteros a veces tradicionales, otras con artistas de la vanguardia creadora. Buscamos distinguir entre el actor simple y el actor-marionetista, es decir, desarrollar y profundizar la relación con el Otro, sea una imagen, un objeto o una figura. (2012, párr..7)

Por otro lado Pepelú Guardiola, director del Institut del Teatre de Barcelona, comenta que aunque la Escola Catalana d'Art Dramàtic nace en 1913, no es hasta los años 70, coincidiendo con la corriente de la que hemos hablado, cuando se crea la Escuela de Títeres con Josep M. Carbonell y Joan Andreu Vallvé, y también al igual que en Francia, el nacimiento de esta escuela va acompañado del Festival Internacional de Títeres de Barcelona, primero en España y con gran éxito en toda Europa.

El problema vino con la LOGSE, en el 1992, ley que, en palabras de Guardiola: "uniformizó los estudios hasta entonces compartimentados en las distintas escuelas y provocó la pérdida de la multidisciplinariedad que hasta entonces había sido fundamental" quedando como único profesor en la actualidad Alfred Casas.

Otros presentes en el debate ven otros problemas, no sólo el ya comentado, sino que entre los requisitos para seguir los estudios en el Institut del Teatre estaba saber catalán, lo que cerraba muchas puertas.

A partir de este momento, el Institu del Teatre intenta recuperar el mundo del títere con cursos destinados al teatro visual y de objetos, y

también hay escuelas privadas que se centran en este tipo de formación.

También aquí en España, Guerrero nos habla de un proyecto de formación que están llevando a cabo para formar en el títere a jóvenes de Honduras, Nicaragua, el Salvador y República Dominicana para que después lleven lo aprendido a sus países de origen:

> vamos a estar dos meses nueve horas diarias, encerrados con ellos, enseñándoles todo nuestro oficio, para que inmediatamente cuando vuelvan a sus países pongan en marcha, campañas de iniciación a la lectura, campañas contra el racismo, campañas de educación y lingüística y todo con muñecos. (E2, p. 9)

Además del trabajo y de la formación, llamémosle académica, consideran fundamental en su formación y crecimiento como profesionales, la reflexión y crítica de su propia obra, bien sea una vez realizada, como comenta Paricio:

> Yo creo que la formación principal mía fue después de cada montaje tomar notas, "esto no funciona", "tengo que aprender esta técnica", tomar notas y al final hemos escrito varios libros sobre títeres, hemos representado muchos espectáculos. La praxis, la praxis nos ha pedido reflexión y de esa reflexión han salido algunos libros y los discos. (E5, p. 2-3)

> Recuerdo ir al festival de Barcelona de títeres, era cuando empezábamos nosotros a salir, y reflexionar sobre lo que íbamos viendo, yo tengo en casa, muchos archivadores y legajos llenos de dibujos y de notas, y luego eso lo hemos ido sistematizando más o menos en publicaciones. (E5, p. 3)

o bien previamente en la creación de la misma como expone Santos:

> porque yo creo que no puedo crear nada nuevo, yo lo que hago es inventar sobre lo inventado, escribir sobre lo escrito y ese es mi trabajo, porque no me creo que yo

> pueda hacer algo nuevo, yo puedo recrear, pero no crear algo nuevo, o transformarlo algo, yo no tengo esas pretensiones, yo creo sobre lo que yo conozco, bueno, crear es que es una palabra muy fuerte, recreo sobre lo que conozco. (E4, p. 13)

Aunque hay titiriteros que lo que buscan en su formación son los referentes, como Guerrero: "además de luthieres y de titiriteros hagámonos dramaturgos y escribamos y copiemos, y si Gianni Rodari es un genio, pues a copiar a Gianni Rodari, copiemos a los grandes referentes." (E2, p. 16) y buscan fuentes de las que empaparse y aprender:

> de ahí me fui a la obra de Eliseo Parra, Amancio Prada, obra discográfica, musical, y también obra escrita, leyendo a Menéndez Pelayo, a todos los estudiosos alemanes, franceses, leyendo a los trovadores, sobre todo a nivel teatral busco las mejores fuentes que puedo. (E2, p. 18)

Otro aspecto que me parece fundamental comentar dentro de la formación del titiritero, es la dicotomía existente entre tradición y vanguardia, o como nos cuenta Eduardo Guerrero:

> cuando hablamos en los cursos, en la profesión artística, tienen que correr en paralelo dos corrientes, una la artesanal y otra la artística, la artesanal es aquella que nos permite repetir el botijo todos los días igual, la artística, la creadora, es la que nos tiene que permitir que repitiendo todos los días igual el botijo, que parezca que es el primer botijo, y esto es muy importante, pero se refugia en lo artesanal, y eso ya es mecánico, es repetitivo, y la trascendencia, dónde queda, ahí es donde está lo grandioso. (E2, p.17)

La formación que nos han dado nuestros antecesores, es la tradición, como nos explica Pepe Luna:

> estamos dejando a un lado toda la tradición de la que yo chupé, de la que yo he mamado, y estamos un poco a

> caballo entre lo que es una cosa y es la otra, hemos tenido la suerte de aprender de nuestros padres lo que es la tradición (E6, p.13)

Los componentes de Escarla Circus, piensan que ambas corrientes son complementarias y dependen de la historia que se quiera contar y cómo se quiera contar:

> hay titiriteros como más técnicos, que tienen más tecnología, y que el títere es una maquinita, tiene dispositivos. Y otros cogen un trozo de tablero, lo recortan y lo mueven y lo animan de una forma…, pero son cosas que se complementan, hay gente que es mucho más manual, que el títere está mucho más elaborado artesanalmente, que lo construyen que se mueven los párpados, este sería el títere más clásico […] luego como lo cuenta, cada uno tiene unas cualidades distintas. (E3, p.3)

Guerrero se queja de la existencia de profesionales aferrados a la tradición, que no han dejado que avance este arte buscando una formación fuera del mundo de los títeres:

> gente que ha venido de la danza, gente que ha venido del teatro, gente que ha venido del cine y ha cogido el títere, lo ha entendido medianamente, porque no había nacido dentro de él, pero le ha imbuido de su técnica, bien en la escuela o con otros maestros, y entonces ha dado un paso adelante en el mundo del títere, sin embargo han sido muy criticados por los titiriteros aferrados a una tradición, a una especie de secreto que se transmite de generación a generación y lo único que hace es no avanzar nuestro arte como avanzan las otras artes, […] gracias a Dios, están las grandísimas compañías extranjeras, también nacionales, que intentan romper esa lanza, y de verdad apostar porque el titiritero tiene que hacer una gran inversión en formación, fuera de los títeres, y si es dentro de los títeres, es decir, construcción, abrirse a materiales, es como en la música. (E2, p.3)

En lo que sí están de acuerdo todos los entrevistados es en que la formación del titiritero beneficiará al mundo del títere en general. Escarlata Circus afirma: "cuanta más formación llegue, seguro que el mundo de la marioneta, del títere, también crece." (E3, p.8) y en no cerrarse nunca a aspectos nuevos, como nos comenta Paricio: "creo que a lo mejor nos falta investigar, nos falta probar cosas". (E5, p.21).

5.- La educación, los títeres y los adultos

Son muchos los estudios que relacionan los títeres con los niños y niñas y analizan los beneficios que obtienen éstos de su visionado o incluso de su puesta en práctica. Pero nosotros, hemos querido dar un paso más y preguntarnos, ¿qué relación educativa existe entre los títeres y los adultos?

Autores como Aranda han puesto en marcha experiencias que conectaban los títeres con los adultos, en este caso con adultos mayores y nos explica que:

> La utilización didáctica de los títeres —independientemente de la edad de los integrantes del grupo— es una estrategia que permite avivar la creatividad, fomentar lo lúdico en el aprendizaje, abrir aún más los canales de comunicación con los otros, mirar y mirarse no como un espectador más, sino como un actor participativo de no solo una, sino de varias redes sociales en las cuales ellos reciben y brindan un cúmulo de apoyos para sus integrantes. (2011, p. 15)

Esta autora está convencida de las bondades que la utilización de títeres tiene en las personas mayores:

> Los títeres, como una propuesta educativa para el presente y el futuro, permiten y permitirán que los adultos mayores descubran, o bien experimenten, el redescubrirse en esa etapa de su vida; también, con ello, se observa la posibilidad de que expresen su postura ante la vida y ante los diferentes grupos sociales a los que pertenecen. (2011, p.15)

Behrooz Gharibpour en su mensaje internacional del día mundial del títere, reflexiona sobre la relación de los títeres con los adultos y cómo gracias a los títeres podemos rememorar partes de nuestra niñez:

> Quizás es por eso que una obra de marionetas profundamente filosófica tiene, también, la capacidad de evocar una parte de la infancia en la conciencia del público, mediante la cual se liberan de las ilusiones de la edad y del tiempo, y descubren un mundo fantástico donde objetos hechos de madera y otros materiales inertes cobran vida. (2015, párr..12)

Incluso cree que el titiritero tiene ese compromiso de saber avivar el infante que llevamos todos dentro y hacerle salir juntamente con las bondades que tiene la inocencia y eliminando o reduciendo la malicia que, con los años, vamos acumulando:

> Quizás la mayor responsabilidad de cada artista en el ámbito de la marioneta, independientemente de su idioma, nacionalidad o formación, es hacer despertar ese "niño" en el corazón de los millones de semejantes, que han contaminado nuestro mundo con sangre y violencia. La marioneta y nosotros, admiradores de esta preciosa reliquia que nos llega de nuestros antepasados, tenemos la responsabilidad de contribuir a reducir la maldad y la animosidad en el ser humano, y ayudar a retornar al mundo de la infancia, sus alegrías y sus maravillosos sueños… (2015, párr..13)

Esta es la opinión que tienen los teóricos, pero ¿qué opinión tienen nuestros titiriteros al respecto?

Escarlata Circus también alude al niño o niña que llevamos dentro para definirnos como espectadores ante una obra de títeres: "depende de lo que entendamos para niños, ¿no?, todos llevamos un niño dentro" (E3, p.7) Y además sugiere que para disfrutar de la obra es necesario no renunciar a esta parte infantil, que con el tiempo vamos perdiendo:

> lo que para los adultos, tiene un papel de educación, de refrescante, que no podemos, que no debemos perder al niño, que está, lo espontáneo, que estamos ahí con mil impulsos en la vida, que nos hacemos mayores, la hipoteca, no sé qué, no sé cuantos, y nos olvidamos de jugar con una hojita y de dejarlo todo y de ser normales, de ser naturales, y pienso, que en los adultos justamente es donde hay más trabajo. (E3, p.7)

Y como es importante no perder a este niño o niña que llevamos dentro, Paricio piensa que los hombres tienen algunos prejuicios ante las obras de títeres:

> Educa más a las mujeres que a los hombres, las mujeres se quedan más a verlo, observo yo, los hombres, con ese rol, o con ese prejuicio que tenemos de que, bueno, son cosas de chicos, nos damos menos la oportunidad de ver títeres. (E5, p.11)

Los entrevistados sí que hacen distinciones cuando se habla de títeres para adultos en función de los distintos países, así Chris Geris diferencia la situación del teatro de títeres de adultos entre los países en los que el títere está reservado sólo para el público infantil, los que hacen espectáculos para adultos pero muy básicos y los países que aprovechan los títeres para explicar la historia de su país:

> en América cuando se habla de títeres sólo es para niños, es diferente de país a país. En Canadá, títeres y marionetas son sólo para niños. Sólo para divertir a los niños. De vez en cuando para adultos, pero son títeres que presentan su espectáculo durante un mes, en un crucero, y cada tarde son títeres para adultos pero muy primitivos. […] En Sicilia presentan historias de Carlomagno y no son para niños sino para adultos, y tiene una gran influencia en la cultura, de conocer algo de la historia, que los adultos no olvidan. (E1, p.9)

En algunos países, los títeres son utilizados, a partir de capítulos grabados, para explicar a los adultos cómo afrontar determinadas situaciones difíciles, como nos revela Guerrero:

> y todos los adultos ven el episodio, y si viven al lado del volcán, verán que hay que irse a tal sitio, y tienen que hacer tal cosa, son una serie de pautas que les pueden salvar la vida, que les han explicado cien mil veces los cooperantes que han pasado por allí, pero esos días lo van a ver representado en una pantalla. (E2, p. 10)

También, Eduardo Guerrero nos comenta la situación del teatro de títeres para adultos en España:

> faltan muchos muñecos y muchos títeres para el público adulto, el año pasado tuvimos la suerte enorme de tener en cartelera "Avenue Q" que además ha ganado un premio MAX, hicimos la dirección de escena y la construcción de los muñecos, y le demostramos a todos los adultos que pasaron por ahí, que se puede hacer un espectáculo magnífico con muñecos y con actores, hicimos un musical de categoría, pero con temática adulta, hablando de sexo, hablando de política, de racismo, y la gente se lo pasa genial, y no tiene contenidos infantiles, tiene sentido del humor, y le permites al muñeco hacer cosas soeces o grotescas para el ser humano, pero como es un muñeco se lo aceptas, porque es la representación, es una cosa un poco más amable. (E2, p.6)

Los titiriteros entrevistados relacionan los espectáculos de adultos con determinada ideología, este es el caso de Jaime Santos, que afirma que:

> normalmente el público que viene a estas cosas es más bien rojillo, o somos más de izquierdas, o piensas más en las políticas sociales, pero a mí no me interesa eso en el teatro, porque para eso ya está la política, eso ya es eficacia día a día en la gestión, y buscar la igualdad, hay que decir las cosas de otra manera, tú crea una obra de teatro para que me metas eso, pero que yo no me dé cuenta de que me lo has metido, que veas algo inteligente, algo que despierta, que te abra la

> imaginación pero no me cuentes clichés, que para eso ya están los políticos. (E4, p.9)

En la misma línea, Guerrero sentencia: "hay mucho muñeco para adulto, pero para conseguir conquistar al adulto acude a lo gamberro, entonces depende también de la ideología" (E2, p. 11)

Paricio introduce una clave más, hay que pensar en el público al que se va a representar la obra, y tratarle con respeto e inteligencia para poder llegar hasta él:

> un espectáculo de títeres tiene que transcender, y como lo has hecho para tus colegas para los otros titiriteros, el público no entiende nada. O al revés, lo has hecho para bobos o para estúpidos y es tan ñoño que no le das espacio para pensar a la gente. Entonces yo siempre digo, imaginémonos un público muy sensible y muy inteligente, porque el público siempre va más allá de lo que nosotros creemos, siempre puede imaginar más cosas. (E5, p.10)

Guerrero afirma que el público adulto agradece que se hagan obras para ellos en distintos festivales, este es el caso del Titirimundi:

> ahora mismo hemos estrenado un espectáculo que se llama "Juglares", que no es un espectáculo infantil, aunque vamos a preparar una versión infantil, pero es un espectáculo para adultos, los niños ven una cosa, y los adultos ven otra cosa totalmente diferente, muchos adultos se han acercado y han dicho, muchas gracias, ya tenía yo ganas de ver una cosa para mí, porque llevo todo el día con los críos de un lado para otro, y es un espectáculo que tiene un contenido duro con la iglesia, duro con la religión, pero tocados con el sentido del humor, para intentar no herir a nadie, uno puede estar de acuerdo o no de acuerdo, pero lo que no vamos a hacer es hacer cosas sin sentido del humor, y plantear temas de los que podemos reflexionar, discutir sobre ellos desde una broma.

Tanto Paco Paricio, como Escarlata Circus concluyen que el títere educa a todo el que esté abierto a él, así Bet, integrante del grupo Escarlata Circus diserta: "saber sentarte, y ver lo que sucede, y da igual que tengas un año o 90, ¿no?, todos, cada uno según su edad, y según su experiencia, algo va a aprender del títere seguro". (E3, p. 7) Y Paricio por otro lado expone:

> Educa al público, educa al titiritero, y educa al niño y al adulto, pero educa al adulto que quiere ser educado, que se abre a la posibilidad del muñeco, por ejemplo nosotros enseñamos como manipulamos, y entonces yo observo como el niño mira el títere, pero el adulto mira como movemos el títere, qué juego hacemos, cómo le ponemos la voz, en ese sentido el adulto que quiere percibir la riqueza de porqué, porqué ha hecho esto así, porque ha cambiado de técnica ahora, porqué mueven así, porqué habrán puesto un carro para contar esto. El adulto que está más abierto, en la medida que uno está más abierto, se educa, y a veces te educas a la contra. (E5, p. 11)

6.- La educación, los títeres y los maestros y maestras

En este apartado vamos a analizar la relación entre la educación, los títeres y docentes.

Son muchas las teorías que recogen la necesidad del teatro en la escuela, así Garzón (1990, p.13) sostiene:

> El teatro en la escuela abre una cantidad de posibilidades que propicia experiencias importantes en el campo de la educación, el desarrollo de espacios no convencionales para el proceso de enseñanza, la valorización de la palabra en todas sus dimensiones, matices y colores, el desarrollo de valores como la tolerancia, la responsabilidad, el trabajo en grupo.

Y dentro del teatro nosotros vamos a centrarnos en el títere, de esta manera diversos autores señalan en sus trabajos la necesidad del uso del títere en la escuela:

> El títere podría incorporarse al ambiente escolar aprovechándolo al máximo, ya que para cualquier niño en edad escolar, manipular u observar un títere es una experiencia mágica y enriquecedora, este le permite entre otras cosas, expresarse libremente, aprender jugando, e interactuar en el ambiente de clase. Por otra parte, el maestro también puede aprovecharlo, no sólo para salir de la rutina de una clase, sino también para conocer un poco más a sus alumnos, sus inquietudes, sus deseos y su capacidad de crear.
> El títere en el aula es un recurso válido y muy útil porque a través de él, el maestro puede explicar, mostrar, enseñar, evaluar y otras. Con ellos se puede promover los valores y en el conocimiento de sí mismos y del mundo que les rodea, además se puede ofrecer imágenes positivas y asertivas con las que se pueden identificar e imitar los alumnos. Cumpliendo con la función innovadora, motivadora, estructuradora de la realidad, facilitadora de la acción didáctica, y formativa que tiene cualquier recurso didáctico. (Leal et al., 2012, p.7)

La opinión que tienen los titiriteros sobre la utilización del títere dentro del aula por un maestro es diversa. Hay titiriteros que la consideran muy valiosa y creen que es un recurso más que facilitará la manera de comunicación de los niños y niñas y el profesor, como Escarlata Circus, que basa su discurso en la utilización del títere como una herramienta más que aumenta las posibilidades de crecimiento del niño:

> Me parece fantástico, yo pienso que cuantas más herramientas tengan los niños, que cuantas más cosas conozcan, cuanta más posibilidad de jugar tengan, de ver y conocer tengan, yo pienso, vamos es que estoy convencidísima, que la educación, es la única cosa que nos hará ricos de verdad, la educación y la cultura,

> cuanta más tengamos, cuanto más conocimiento tengamos, más ricos espiritualmente seremos y, mejor irá el mundo, lo tengo, vaya, me parece que no hay ninguna duda de esto, por lo tanto cuantas más herramientas tengan para aprender, para crecer, para expresarse a veces, seguramente habrá niños que serán más capaces de expresarse a través de una marioneta que ellos solos, quizás hacen hablar a una marioneta y cuentan algo sin darse cuenta que es una angustia o una preocupación o una ilusión o un sueño que a través de la marioneta sabrán contarlo (E3, p. 7-8)

Pero por otro lado hay titiriteros como Santos que incluso culpan a los maestros de una mala utilización del títere que trae consecuencias negativas en la motivación de los niños:

> el títere didáctico me parece contraproducente, bueno, las maestras las pobres habéis tenido mucha culpa, no culpa, yo creo que ha sido la mala formación en cuanto a esto, y tratar de utilizar un elemento que, bueno para ilustrar puede estar bien, pero eso de que una maestra coja un títere, yo creo que al final los muchachos acaban odiando los títeres por eso… (E4, p. 8)

Al escuchar las reflexiones de Santos podemos pensar que esta mala utilización que algunos maestros hacen de los títeres se podría resolver con una buena formación, de la que carecemos, en este aspecto. Y de la misma opinión, sin mostrarse tan radical, es Pepe Luna, que también considera que habría que estrechar lazos entre profesorado y titiriteros y que los primeros deberían recibir una formación sobre la utilización del títere en el aula:

> si tu lo extrapolas a un colegio es una herramienta, y sí es bueno que los profesores no es que sean asesorados por un titiritero, pero sí que estén pendientes del Titirimundi por ejemplo, que tengan formación en el centro de profesorado, que pidan que se les dé alguna formación con titiriteros, aunque sean autodidactas, existe una cadena, hay gente que enseña y es bueno que les enseñen los titiriteros, no solamente ir a la tienda y

> comprar el títere y ponerlo en clase, es una creación que la haces tú, la haces tú con tú entorno, en el colegio con ellos y eso tiene un valor añadido, yo voy a la tienda, compro los muñecos y me los llevo a clase, Pedro y el Lobo, pongo la música de Pedro y el Lobo, este es Pedro este es el Lobo, es mucho más divertido si quieres que todo el mundo participe, vamos a construir entre todos el espectáculo de Pedro y el Lobo. (E6, p.8)

No sólo los titiriteros consideran que los docentes no están formados para la utilización de los títeres en el aula, son muchos los autores que en sus textos reflexionan sobre el tema, así en esta línea Vega (1999, p. 55) afirma que "un docente capacitado en este arte será más efectivo en el uso de los títeres, que aquel que lo usó de manera improvisada. Pues al no conocer su alcance dejará de explotar muchos beneficios que este aporta."

Quizás esta falta de formación del profesorado acerca del uso de los títeres en el aula hace que no los usemos de manera adecuada y que fundamentalmente los utilicemos como recurso motivador en lugar de conseguir aprendizajes significativos con ellos. Sobre esta cuestión reflexiona Gutiérrez (2004, p. 108):

> Los títeres son utilizados por los maestros y maestras, como un apoyo, a través del cual van a transmitir los conocimientos, con la única finalidad, de "hipnotizar" al alumno, y así conseguir que presten total atención ante dicha explicación. Esta forma de utilizarlos es válida, pues hasta ahora se ha hablado de la importancia del títere, como elemento motivador e innovador, y de este modo se consigue, pero ¿no sería más útil, que además sirva para construir un aprendizaje significativo en el niño? Se concluye, con la gran importancia en referencia al títere, ya no solo en su componente lúdico, cuyo fin es entretener y divertir a niños y niñas, algo vital en la etapa infantil, sino también como un recurso a través del cual se favorece el desarrollo integral del niño, estando de este modo estrechamente relacionado con la Educación Infantil,

> pues uno de los objetivos último de esta etapa es dicho desarrollo en el niño.

En la misma línea Hidalgo Morocho (2009) sostiene lo siguiente:

> En el nivel pre escolar encontramos que se utilizan los títeres para motivar a los niños pero no para la enseñanza de aprendizaje que tengan significación para los niños/as, es decir no se trabajan los diferentes contenidos propuestos en el currículo de manera interdisciplinar con los títeres, por lo tanto es importante que a nivel institucional se busquen posibilidades educativas para su utilización. (pp. 3-4.).

Este autor añade un punto más al análisis, la necesidad de que instituciones y leyes se impliquen en la utilización del títere en la escuela ya que es promotor del desarrollo integral del niño y la niña y por otro lado promueve el aprendizaje significativo. Y nosotros completamos esta idea con la demanda de que las instituciones no sólo fomenten el uso del títere en el aula, sino que proporcionen una formación en este campo a los docentes y faciliten las relaciones entre los titiriteros y los maestros creando líneas de investigación.

Así lo recoge Garzón (1990, p.17) en un documento en línea:

> A manera de conclusión podemos apreciar que desde tiempos remotos, el teatro posee un potencial didáctico y por ello su utilización como herramienta para el desarrollo de innovaciones educativas. En las diferentes teorías de la educación encuadra perfectamente el teatro como vehículo que conduce a la comunicación, la reflexión y a la apertura de nuevas experiencias. Las escuelas de educación deberían especializar docentes en el área de teatro que con la aplicación de estrategias pedagógicas desarrollen esta especialidad en las que accedan los docentes con este perfil. La producción de textos escolares debe enfocarse también hacia el teatro de aula. Para ello, es necesario implementar una línea de investigación en esta materia que permita dilucidar

> muchos aspectos e implicaciones del teatro en la escuela. (pág. 17)

Otro tema que hemos debatido con los titiriteros ha sido la existencia en las clases, sobre todo en las aulas de Educación Infantil, de un rincón destinado a los títeres, pero ¿en qué consiste la metodología por rincones?

Toribio López, en un documento en línea (1997, p.7) nos lo explica de la siguiente manera:

> Son espacios organizados donde los niños, en grupos poco numerosos, realizan pequeñas investigaciones, desarrollan sus proyectos, manipulan, desarrollan su creatividad a partir de las técnicas aprendidas en los talleres, se relacionan con los compañeros y con los adultos y satisfacen sus necesidades.
> Persiguen el desarrollo de una metodología basada en la libertad de elección, en el descubrimiento y en la investigación.
> Organizar la clase por rincones, al igual que los talleres, es una estrategia pedagógica que intenta mejorar las condiciones que hacen posible la participación activa del niño en la construcción de sus conocimientos.

Ibañez Sandín (1992, p. 220-221) nos expone los objetivos que se persiguen con el trabajo por rincones:

- Propiciar el desarrollo global del niño.
- Facilitar la actividad mental, la planificación personal y la toma de iniciativas.
- Posibilitar aprendizajes significativos.
- Desarrollar su creatividad e investigación.
- Realizar actividades y que el niño las perciba como útiles.
- Facilitar la comunicación de pequeño grupo entre sus compañeros y la individual con otro compañero o con la profesora.
- Potenciar el lenguaje oral y lógico en los niños, tanto en la comunicación como en la verbalización de su actividad.
- Construir y asumir su realidad personal.

- Propiciar el movimiento de los niños.
- Descubrir y utilizar equilibradamente sus posibilidades motrices, sensitivas y expresivas.
- Que sienta una escuela viva y cercana.
- Que cubra sus necesidades de juego, actividad, egocentrismo, etc.
- Que se exprese y se comunique con todas las formas de representación a su alcance.
- Que adquiera hábitos y normas de comportamiento en el grupo y de control de sus emociones, sentimientos, etc.

Sobre este aspecto también los titiriteros muestran diversidad de opiniones. Todos son conscientes de la existencia del rincón del títere en las aulas, sobre todo en las aulas de Educación infantil, pero no todos tienen la misma impresión al respecto. Nosotros como profesionales de la Educación infantil sabemos que los docentes de este nivel utilizan el títere de manera diversa, hay algunos que presentan sus clases e inician su día a día con el títere en la mano para saludar y dar la bienvenida a sus alumnos. A esto se refiere el titiritero Geris, que considera que la existencia de este rincón facilita la comunicación entre el docente y el niño y la niña:

> Creo que muchos maestros tienen su rincón de títeres en el aula, casi todos los maestros que tienen niños de menos de 7 años, tienen un rincón, en el que los niños pueden jugar, las maestras presentan. O cuando comienzan la clase, su primer contacto cada día con los niños es a través de un títere o un pequeño perro o gato (muñeco, peluche)… los niños comienzan a hablar con este pequeño títere. (E1, p. 10)

Otros docentes tienen un rincón de los títeres y ellos no intervienen en él. El alumnado se va aproximando al rincón cuando quieren o cuando les toca. Ellos son los que se relacionan con el títere y la misión del docente es cambiar los títeres, los objetos, el escenario, etc… y establecer unas normas.

Por último encontramos la forma más rica de inclusión de los títeres en el aula, que en nuestra opinión es la realización de una obra

conjuntamente maestros y niños y niñas. Sobre este punto hemos hablado ampliamente al analizar el Titiricole.

Pero otros titiriteros como Santos (E4, p. 10), reafirman su pensamiento de que si el maestro no ha recibido una formación sobre el tema, la presencia del títere en el aula es contraproducente: "además que las maestras suelen tener títeres horrorosos de dedos o de guante, pero que a mí una maestra me cuente esto, si no sabe moverlo, si no sabe darlo vida, da igual que tenga un trapo que tenga un muñeco." Santos es muy crítico con la presencia de los títeres en el aula, en su discurso incluso llega a decir que "odia el títere didáctico", esto es porque considera que los títeres tienen otro lugar que no es la escuela y los maestros nos empeñamos en incorporarlos en nuestra práctica diaria sin saber utilizarlos obteniendo resultados negativos.

Nuestra opinión al respecto respeta las dos opciones anteriores, por un lado consideramos que la presencia de los títeres en el rincón de títeres dentro del juego simbólico es muy positiva y puede contribuir a la consecución de todos los objetivos que Ibañez Sandín propuso para el aprendizaje por rincones, pero también estamos de acuerdo con el titiritero Jaime Santos en que si no hay una buena selección y utilización del títere en el aula, no creemos que sea negativo pero sí que no consiga todos los beneficios que puede lograr. Y todo esto se mejoraría con una adecuada formación destinada al docente. Pero esta formación, ¿a quién correspondería? Al propio docente que tuviera interés en el tema, a las instituciones como hemos comentado anteriormente, o bien a otros estamentos o asociaciones como puede ser El Titirimundi que facilitara cursos a docentes o estableciera lugares de encuentro entre docentes y titiriteros en pro de una colaboración.

Otro punto que hemos analizado junto con los titiriteros es la asistencia de los maestros junto con su grupo clase a obras de títeres durante el periodo del Titirimundi, ¿porqué los docentes acuden con los niños y las niñas a ver obras de títeres? ¿cuál es su finalidad?

Nuestra opinión al respecto está muy clara, asisten a estas representaciones porque les resulta una experiencia gratificante que, en la gran mayoría de los casos cumple con sus objetivos. Objetivos centrados sobre todo en que los alumnos puedan percibir otro medio

de comunicación que normalmente no tienen tan a su alcance, valorar el espectáculo y por supuesto una reflexión sobre unos valores que tienen todas las obras de títeres.

Sobre este aspecto hemos charlado con los titiriteros, Geris diferencia dos finalidades principalmente: "Me parece que muchos maestros pueden ir también para pasar tiempo, pero muchos tienen otra motivación, la de pensar que el títere es importante y eso es fundamental." (E1, p.9-10)

El titiritero Paricio, debido en nuestra opinión a su origen como maestro, examina de una manera más detallada este tema, así el punto más importante para él es que el maestro vaya abierto a lo que pueda ocurrir:

> Yo creo que tanto el maestro como el titiritero tienen que ir al teatro de títeres abiertos, el maestro dispuesto a que el titiritero le ponga patas arriba cosas, pero el titiritero también, con esa ósmosis, con esa empatía, con esa receptividad y decir, yo puedo codo con codo con los profesores, acrisolar, o arreglar o hacer mejor el alma de estos niños y el corazón de estos niños. (E5, p. 13)

Ya que en ocasiones los profesores estamos muy condicionados por el currículum:

> Y a veces sucede que los maestros valoran mucho lo que forma parte del currículum, lo que es educativo y es un problema. […], hay que entender que un profesor con sus clases tiene una dinámica, y esa capacidad que debe tener el profesor de decir, éstos nos van a contar unas historias, vamos a sacarlas el máximo provecho y luego podemos hablar de ello. (E5, p. 13)

Con estas declaraciones Paricio abre una línea nueva para la reflexión, ¿los docentes sólo valoramos las obras "educativas", es decir, las que nosotros consideramos que se relacionan con nuestro currículum? Según Paricio así es: "Yo creo que los maestros valoran algo, cuando se incardina bien con su propio discurso educativo y cuando les hace

propuestas que los desconciertan, entonces los maestros no saben." (E5, p.12)

Nosotros tenemos un trabajo previo, hemos analizado varias obras contenidas en el Titirimundi y hemos podido comprobar que, incluso las que no se relacionan directamente con nuestro currículum tienen potencial educativo, entonces, ¿cuál es nuestro miedo?

Paricio también cree que los titiriteros ante una función escolar ven su trabajo condicionado, ya que si nuestra opinión como maestros no es positiva la obra no funcionará: "si un titiritero va a hacer una función escolar y los maestros y profesores dicen, pues esto no es educativo, pues no se come un rosco." (E5, p. 5)

Como docentes puede que nuestro papel también esté un poco condicionado, se espera de nosotros, lógicamente, que todo lo que hagamos sea educativo, incluso nuestras excursiones o visitas deben tener una programación previa que recoja todos los objetivos que perseguimos con la misma, por eso ese nivel de exigencia al que nosotros estamos sometidos, lo trasladamos a los titiriteros y la obra que vamos a asistir. En ocasiones solicitamos incluso un resumen pedagógico de la misma, lo que molesta a algunos titiriteros que entienden que esa no es su función y que sus obras no son funciones escolares sino funciones para niños y niñas.

Nosotros mismos estamos muy encorsetados dentro de nuestro propio discurso y tenemos miedo o recelo a nuevos contenidos que a priori no controlamos, pero ¿no es eso la educación? El ir creciendo cada día relacionándonos con el entorno y estar abiertos a nuevas experiencias sobre las que después reflexionamos.

¿Qué buscamos entonces cuando llevamos a los niños y niñas a ver una obra de títeres? ¿Requerimos unos valores determinados, un discurso idéntico al que recitamos en el aula? ¿No sería mejor que aspirásemos a un momento mágico, a una abstracción de la realidad? Y luego sí, después de la obra poder llevar a cabo una reflexión.

Paricio concluye: "los educadores que estáis allí, veáis que en los títeres hay más de lo que parece, en realidad es como una búsqueda, hay algo fundamental en los títeres, es un poco mágico" (E5, p. 23)

7.- La educación, los títeres y los niños y niñas

En este apartado vamos a intentar analizar las relaciones existentes entre la educación, los títeres y los niños y niñas. Son un entramado complejo en el que entran en juego muchas variantes ya que el niño no sólo se educa en la escuela y su contacto con el títere puede ser dentro de la educación formal, no formal e informal. Vamos a ir describiendo cuales son estas relaciones y trataremos de examinar qué es lo que educa al niño hoy en día y la influencia que tiene el títere en su educación.

Sobre este aspecto hemos dialogado con los titiriteros y hay un tema del que quieren dejar constancia, el cambio que ha habido en los niños y niñas. Estos cambios los notan ellos por sus años de experiencia cuando representan una obra de teatro y es un cambio que nosotros como docentes también hemos percibido. Es un cambio reflejo de la sociedad y quizás el problema viene cuando nosotros no evolucionamos al tiempo y seguimos pidiendo a los niños y niñas lo mismo que les pedíamos hace unos años. Si esta es nuestra postura perderemos la motivación de los alumnos y con ella la posibilidad de educar. Es lógico pensar que lo que antes motivaba a los niños y niñas no tiene por qué ser lo mismo que les emociona o que les entusiasma ahora, tienen otras vivencias y debemos partir de ellas, tanto en una obra de títeres como en el aula. Guerrero lo define así en su discurso:

> y no podemos pretender seguir pensando que los niños en el 2012 son como los niños de 1950, entonces el titiritero no se puede dirigir a los niños del 1950 como a los niños de este año, hay 72 años de diferencia, porque los niños no son iguales, efectivamente se siguen riendo de las tortas, los payasos siguen funcionando. Cuándo un niño tiene 6 años sabe latín, y una niña de 10 viene de vuelta de muchas cosas que antes eran inimaginables pero parece que no nos damos cuenta. Y no funciona así. (E2, p.12-13)

A raíz de esta reflexión podemos afirmar que si queremos tener éxito en una obra de títeres o en nuestra clase diaria tenemos que seguir un principio clave en la metodología, partir de los intereses del niño, buscar su motivación y adaptar nuestra práctica al alumnado del siglo XXI.

Si en algo han cambiado los niños y niñas, y este aspecto es compartido por varios de los titiriteros entrevistados, es en la pérdida de capacidad de escucha. Al infante de hoy en día le cuesta mucho escuchar. Uno de los motivos a los que puede ser atribuible es debido a la cantidad de estímulos que le rodean: ordenador, tablet, videoconsola, etc… unos estímulos que reciben de manera indiscriminada y que le hacen más complejo atender cuando su reclamo principal es el lenguaje oral. Geris se queja de que en su espectáculo habla con un niño y le tiene que repetir algunas cosas varias veces para que le entienda porque el niño no le está escuchando:

> también escuchar, que es una cosa muy difícil en este tiempo, los niños se ponen delante del ordenador y sólo miran con los ojos, muy rápido. En mi obra les digo, "este instrumento es un regalo" se lo tengo que decir hasta tres y cuatro veces. Y es una cosa muy importante para los niños recibir un regalo, pero no escuchan, no tienen esa costumbre, la de absorber lo que le dice el adulto. El ordenador puede tener una buena influencia pero también es muy peligroso. También el títere, la historia, las palabras es una forma muy educativa para aprender a escuchar, estar atento a las pequeñas bromas. (E1, p. 8-9)

El titiritero es optimista y tiene la esperanza de que el asistir a obras de títeres hará que el niño y la niña aprendan a escuchar y vayan recuperando esta premisa tan necesaria para su educación.

Pero la asistencia a obras de títeres no sólo mejorará la actitud de escucha de los espectadores, también hace que el niño y la niña mantengan un buen comportamiento, en muchos casos por imitación, y en otros porque según algunos titiriteros como Paricio, estamos ante

un rito social, con unas normas y unas reglas que son aprendidas en la medida que vamos acudiendo a este tipo de espectáculos:

> Luego, es un rito social, no hay nada más triste que hacer una función para un niño o para dos o tres, esto es antieducativo, porque el señor es muy rico y quiere que en la fiesta de cumpleaños su hijo tenga una función, eso sería una situación antieducativa, pero lo digo un poco porque el hecho de ser un rito social, el niño ve que los demás niños están sentados y atentos, y él está sentado y atento, en ese sentido. […] entonces el niño ve en los espectáculos que la simplicidad funciona, que la simplicidad tiene un valor, en ese sentido educa en muchos aspectos. (E5, p.9)

Y este mismo titiritero lo explica fenomenal, el infante deja de ser el centro de atención que es en su núcleo familiar y pasa a formar parte de otro grupo más grande en el que él no es el protagonista, es un espectador más y aprende del otro, de su igual y de la obra:

> y también como rito social, educa estar juntos viendo algo, no sólo porque luego hables, sino porque tú no eres el principal protagonista, rompe ese rey de la casa, rompe ese egocentrismo del niño pequeño que dice, no es que ahora no eres tú, eres tú con éstos, viendo a estos otros y se crea el triángulo entre titiriteros, títeres y público. (E5, p. 16)

Son muchos los beneficios que podemos atribuir a la asistencia a una obra de títeres, nosotros ya hemos comentado dos importantes, la mejora de la atención y de la escucha y por otro lado el respeto a unas normas que van asociadas a dicha presencia. Autores como Calderón (2013, p.24) sintetizan otros muchos valores aplicables a los espectáculos de títeres:

> A través de un espectáculo de títeres se pueden transmitir conocimientos y mensajes positivos, fomentar la creatividad de las niñas y niños, desarrollar la capacidad de seguridad y confianza, haciendo fluir sus ideas, pensamientos y emociones y creando en ellos

> bases o cimientos únicos que les permitan mantener relaciones firmes, auténticas y sobre todo afectivas con el entorno en el cual se desarrollan.

Si tanto autores, como titiriteros, como docentes estamos de acuerdo en los múltiples beneficios que para el público aportan las obras de títeres, estaremos todos de acuerdo también en educar a los niños y niñas para que poco a poco su asistencia a los espectáculos sea satisfactoria. Sobre este punto también tienen su opinión los titiriteros. Ellos consideran que en algunos casos la presencia de los infantes en las obras tiene otra finalidad, como Guerrero, "yo creo que hay mucho de aparcadero, el espectáculo infantil, muchas veces porque se ha infantilizado lo infantil, porque ha ninguneado a los niños, los niños son muy listos y muy exigentes" (E2, p.12). Dejamos a los niños y niñas "colocados" en la obra de títeres y nos vamos a hacer otras cosas, sin preocuparnos ni de la obra que van a asistir, ni del tiempo que va a durar, etc… sólo sabemos que van a estar un rato entretenidos y nosotros podemos dedicar ese tiempo a otros menesteres. Pero si lo que realmente queremos es que nuestros niños y niñas sepan estar en una obra y puedan obtener de ella todas las bondades, que sabemos que tienen, nuestra conducta debe ser otra, como nos relata Guerrero:

> educar a un niño hacia el mundo del espectáculo, desde mi punto de vista no está bien enfocado, es decir, llevamos a los niños a los espectáculos pretendiendo que los niños vean los espectáculos enteros, pero cuando el espectáculo dura 30 minutos el niño no está lo suficientemente maduro para entregar 30 minutos de atención continuada, si yo de verdad, quiero enseñar a los niños, tengo que llevar a mis niños a los títeres porque creo que es un producto que puede ver, pero lo voy a llevar y aceptar que sólo aguante 5 minutos, y a la semana siguiente 7 minutos y a la siguiente 10 minutos, y a salirme y a irme porque el objeto no es que el niño lo vea o lo entienda, es simplemente que el niño aprenda a ser espectador, como primer paso, después vienen los mensajes, (E2, p.12)

Esta opinión la valoramos muy positivamente, ya que primero tenemos que enseñar a los niños y niñas a ser espectadores, con mucha paciencia tendremos que acompañarles en este proceso de ver cada día el tiempo de la obra para el que maduramente están preparados y poco a poco ir aumentando este tiempo hasta que sean capaces de aguantar todo el espectáculo y a partir de este momento comenzar a educarles para entender, asimilar y criticar el mensaje de la obra.

Los titiriteros de Escarlata Circus añaden un punto más para que enseñemos a los infantes a ver espectáculos y es que les llevemos a todo tipo de espectáculos, poco a poco irán entrenando una actitud, la de estar abiertos a la historia que el otro te va a contar, no estar condicionados y permanecer atentos y dispuestos a lo que el titiritero te vaya a mostrar. Después ya vendrá el análisis y la reflexión posterior, pero nuestra actitud ante la obra es lo primero:

> También es muy importante, y pienso que es un aprendizaje, para el espectador el dejarte llevar, no venir con ideas predeterminadas, sentarte ahí, y, y creo que esto es una cosa que se tiene que cultivar como espectador; y se puede cultivar llevando a niños pequeños y que vengan creciendo viendo muchos espectáculos, de todas formas y contenidos, para que tengamos la capacidad de sentarnos delante de una persona o de un grupo y dejarnos llevar, a ver que nos van a traer y que nos van a llevar, nos gustará o no, y estar abiertos y disponibles a vivir la historia que nos van a contar. (E3, p.6)

Si conseguimos educar a los niños y niñas como espectadores de todo tipo de obras de títeres, en opinión de algunos titiriteros, ya no habrá franjas de edad a las que destinar los espectáculos, sino que todas las obras estarían designadas a todo tipo de público. La diferencia estaría en que cada uno, en función de su edad, de su maduración o de sus vivencias previas, entenderá una cosa u otra de la obra, así lo manifiesta la titiritera Bet de Escarlata Circus:

> creo que, que no hay espectáculos para niños y para mayores, que todo el mundo sabe hacer su propia interpretación del espectáculo, lo que sí que hay, son

> niños educados a ver espectáculos o no, que han tenido la oportunidad de ver más espectáculos, y quizás no entenderán todo, como decía mi hijo, pero algo entenderán, porque cuando yo voy por la ciudad, veo algo que me maravilla, y mi hijo cuando va conmigo por la misma ciudad ve otra cosa que le maravilla, y con los espectáculos pienso que pasa lo mismo. (E3, p. 11)

Con esta opinión no podemos estar del todo de acuerdo. Basándonos en el análisis de obras de títeres que hemos realizado, sabemos que los espectáculos definen una franja de edad para la cual están, en principio, destinados. Es verdad que si un niño o una niña está acostumbrado a ver muchos espectáculos entenderá más cosas que otro que ha visto pocos, pero habrá muchas cosas que a pesar de los espectáculos que previamente haya tenido la oportunidad de ver, por su maduración no las entenderá. De ahí que, según nuestro parecer, los niños y niñas deberían acudir a las obras que están destinadas a su edad.

Otro tema que podemos comentar al hilo del anterior, es si los niños y niñas deberían ir acompañados a los espectáculos por algún adulto. Como hemos analizado ya, algunos titiriteros creen que es necesario este acompañamiento para que el niño aprenda a ser un buen espectador y así si es necesario salirse con él antes, no haremos que aguante todo el tiempo si no está maduro para ello. Pero, una vez que el niño ya es un buen espectador, ¿también es necesaria la compañía de un adulto? En nuestra opinión y en la de algunos titiriteros con los que hemos conversado, sí que lo consideramos positivo ya que luego podríamos hablar con ellos y reflexionar sobre lo que hemos visto. Paricio comenta: "a mí "El bandido Cucaracha", me gusta que estén los niños acompañados, porque luego sus padres hablan, igual que "El hombre cigüeña"", (E5, p.18).

Este acompañamiento del que estamos hablando, para después llevar a cabo una reflexión conjunta, lo vemos necesario no sólo en las obras de títeres sino también en los programas de televisión, en el cine, con los juegos de ordenador, etc…

Hay algunas obras que por sus especiales componentes, por ejemplo de violencia, sí que sería necesario una conversación posterior. En nuestras charlas con los titiriteros, varios son los que nos hablan del espectáculo de Rod Burnett "Punch and Judy", es una de las obras que hemos elegido para analizar. Esta obra por su trama va en contra de toda pedagogía, pero también educa, nos hace comprender la existencia de la violencia y cómo podemos convivir con ella, Escarlata Circus nos comenta su visión de la obra:

> Miraba el espectáculo del Punch y Rod Burnett es un espectáculo duro, pero ves que los niños responden, se lo pasan muy bien, se ríen, se ven a ellos, porque se dan de cachiporras como los niños cuando juegan, que ahora con la pedagogía moderna que no pueden pegar, no puedes tocar, pero usan un lenguaje muy ancestral, muy animal, este espectáculo en concreto, pero es una forma de educar, de enseñar, que la violencia existe y hay que saberla templar y mover, que a través del juego se educa, y el juego es teatro, los franceses e ingleses actuar lo llamaron: "jouer" y "to play" respectivamente, jugar, jugar a ser, a través del juego, aprendes, enseñas y educas, yo pienso que hay una función de educación aunque sea subliminal. (E3, p.6)

Geris también da su opinión sobre esta obra, considera que el niño y la niña están rodeados de violencia, en la tele, en los videojuegos…y tienen que aprender a templarla:

> porque puede ver vídeos y muchas cosas feas, de violencia. En los títeres también puede haber violencia, como en "Punch and Judy", pero es para divertir, para excitar también, para explicar que hay violencia y cómo se debe tratar con esta violencia (E1, p. 8-9)

Esta obra, en concreto, hace que nos acerquemos a un concepto nuevo, la cultura popular, los títeres forman parte de esta cultura popular. Este concepto es analizado minuciosamente por Torrego en su tesis y extraemos de ella una de las características principales que hacen que el títere pueda ser incluido en la cultura popular:

> La cultura popular está presidida por una lógica diferente: por la lógica original de las cosas al revés. Esa lógica es la que origina la parodia, donde los valores y las funciones de la vida real se imitan de forma burlesca: se remeda la gravedad del juez, el énfasis del letrado, la autoridad y el dominio del señor. La vida ordinaria queda así degradada: el bufón queda coronado como rey y se admiran sus gracias y sus donaires.
> La burla y la parodia se extienden a todas las capas de la sociedad. Un sinfín de anécdotas demuestra su presencia en las universidades, en los castillos y las casas de los señores, incluso en la corte, en donde el mismo monarca apreciaba la compañía de bufones. Pero el estallido de la parodia se produce en las fiestas populares. Además, en ellas se acepta la locura -real o simulada- como instrumento de denuncia y corrección de los males sociales. Mullet escribe: "*A través de la parodia los campesinos rebeldes expresaban que ellos eran la justicia"* (1997, p. 317)

La obra de Punch and Judy es un exponente de esta parodia, el títere se ríe del policía, del demonio, incluso de la muerte y les vence a todos, con unos valores que pertenecen al mundo al revés y cómo expresa Mullet, el campesino, en este caso el títere se toma la justicia por su mano, él es la justicia.

Y con obras de este tipo, se provoca una sonora carcajada, son obras divertidas y… crueles, o cruelmente divertidas, y entrelazan la risa, con la parodia, el mundo al revés, la fiesta…, características nuevamente de la cultura popular. Torrego lo expone así:

> Muy interesante y fecunda es la teoría de la risa popular -directa y naturalmente conectada con otros elementos de la cultura popular, como la parodia, la lógica del mundo al revés, la fiesta y el carnaval como escenario de otra "vida",...- interpretada como una representación general del mundo, opuesta al "espíritu de seriedad" de la cultura oficial, y capaz no solo de criticar al

> mundo real, sino de inventar utópicamente un mundo "al revés". La risa popular es universal, ambivalente, autoirónica, y, como hemos dicho, utópica. (1997, p.317)

Seguidamente vamos a unir el tema de los títeres con la televisión, ya que como vamos comprobando que ambos medios educan a la niñez, ha habido algunos intentos de aunarlos, como el famoso programa infantil "Barrio Sésamo" con el que niños y niñas de medio mundo hemos merendado durante nuestra infancia, Guerrero nos cuenta la historia de cómo nació este programa en el que además de actores había títeres:

> Barrio Sésamo es una fundación sin ánimo de lucro que se ha retransmitido en 175 países, pero que nace hace 50 años por el único interés que tenía el gobierno de los EEUU de educar a sus clases sociales, de educar a sus clases bajas, 50 años educando niños americanos con la a, la b, la c, el 1, el 2 y el 3" (E2, p.10)

Tal fue la repercusión de este programa en la educación de la infancia, que se han hecho varios spin off de la serie, es decir, que personajes secundarios de Barrio Sésamo se han convertido en personajes protagonistas de sus propios programas y estos programas se han centrado en temas concretos como, por ejemplo, la prevención del SIDA, ya que como afirma Guerrero "En el mundo de la tele por cada episodio puedes acceder a millones de niños a la vez" (E2, p.10)

Y siguiendo esta premisa de que gracias a la televisión podemos llegar a muchos niños y niñas que, debido a su origen, clase social… no tienen acceso a una obra de títeres, Eduardo Guerrero nos habla de su proyecto "Títeres por el desarrollo":

> Los títeres educan absolutamente, ahora estamos con un proyecto que se llama, "Muñecos por el desarrollo", es una fundación sin ánimo de lucro que apostando por este principio de que los muñecos educan, y hacen crecer una sociedad, propone ofrecer a los países en vías de desarrollo y con muy pocas posibilidades, todas las herramientas que tenemos nosotros, […] generar

> contenidos en esas televisiones públicas para que los niños disfruten de esto en su cultura y en su pueblo, (E2, p.9)

Estos programas de títeres tienen un contenido didáctico muy claro, en la mayoría de los casos intenta explicar a la infancia aspectos tan importantes como cómo reaccionar ante un terremoto, de dónde obtener el agua potable, cómo prevenir enfermedades, etc… Aspectos fundamentales incluso para su supervivencia en el pueblo. La premisa de este proyecto es que con los títeres se educa y con la televisión se puede llegar a los lugares más recónditos. Uniendo estos dos mundos conseguirán que se eduquen niños y niñas a los que de otra manera sería muy difícil llegar.

Pepe Luna, por otro lado, no sólo piensa que los niños y niñas son educados con los títeres en aspectos más triviales como puede ser cómo se monta un cuento, una escena, cómo van vestidos… sino que el títere llega aún más lejos, educa el alma, divierte el alma:

> si la llevo a ver una historia clásica, un espectáculo de caperucita Roja, puede ver este espectáculo y está aprendiendo, a ver cómo se verbaliza un cuento y como se pone en escena, y en su mente cualquier persona lo reinterpreta, pero no es su intención que aprenda, es su intención, más que el cerebro el alma, divertir el alma, que se eduque el alma es más complicado. (E5, p.8)

No todos los titiriteros están de acuerdo con esta idea de que el fin último del títere es educar, incluso huyen de este títere didáctico, este es el caso de Jaime Santos que, como ya hemos comentado en varias ocasiones, sostiene que el títere es un elemento de divertimiento, sin más pretensiones:

> lo último que tiene que ser es educativo, yo no suelo hacer campañas escolares porque hago poco para niños, me niego un poco a hacerlas, porque me piden ahora una cosa que se llama ficha pedagógica después de los espectáculos […] pero que yo no soy un exponente educativo como para educar a nadie, yo de lo que trato es de que los muchachos primero se diviertan con algo

> que tiene distintas lecturas, mi idea es que pasen un rato en el que estén metidos en un mundo, en un mundo que yo he creado, y punto. (E4, p.7)

En lo que sí que están de acuerdo todos los titiriteros es en que la presencia del títere en la vida del niño y la niña es fundamental, todos los infantes cuentan con un títere, un muñeco al que prácticamente le atribuyen vida, es importante para su desarrollo, como señala Geris tiene incluso un componente mágico:

> "Dicen que los títeres son muy importantes para los niños, casi cada niño tiene un títere, no como los nuestros pero sí los utilizan para ir a dormir, es un títere, es un poco de religión y de mística, para sentirse bien, dormir bien." (E1, p. 9-10)

Guerrero indica que no sólo con títeres el infante expresa lo que vive, utiliza lo que tiene a su disposición, pueden ser cualquier tipo de muñeco aunque no sean títeres:

> sobre todo que puede representar las escenas cotidianas, es decir, un niño se cuenta con dibujitos o con muñecos de famovil las mismas relaciones que vive en su casa, un clip es su papa, otro clip es su mama, y el clip le pega a uno o lo acaricia (E2, p.10-11)

Y Santos avanza un paso más, el niño o la niña puede experimentar con cualquier objeto y darle vida, jugar con él y crear un títere, esto es mucho más rico que entretenerse con cualquier títere estereotipado:

> igual que pueden utilizar una lámpara o una bombilla,[…] lo único que nosotros ya lo pasamos por el intelecto y lo que les cuesta es creer en el objeto, es lo bueno que tiene, que ellos creen que el objeto está animado, que el objeto tiene vida, […] yo creo que dejar jugar al niño con el títere es mucho más rico que tener un títere que este es el lobito, esta es la caperucita, para enseñárselo una vez, vale, pero eso no aporta más,

> no despiertan nada, les das un personaje creado, ellos no han creado nada. (E4, p.10)

Nosotros también otorgamos al títere esta capacidad de crear un universo a través de un objeto, un muñeco o un títere en sí mismo, y creemos que es fundamental que el niño y la niña en su desarrollo y educación cuente con esta ayuda. Una ayuda que sobre todo en el ámbito de la comunicación es vital, el infante entablará tal relación con el títere que le servirá para expresar unos sentimientos y unas ideas que de otra manera le podría resultar difícil. Calderón Ramírez ahonda sobre esta idea:

> Alguna vez nos ha ocurrido que tenemos muchas ideas para comunicar a los demás pero no sabemos cómo expresarlas. Los títeres nos servirán en este caso pues serán nuestros mensajeros y mediante ellos nos pondremos en contacto con las personas que nos rodean. Los títeres nos ayudarán a contar historias; cantarán y bailarán, mostrarán aspectos importantes de la vida en comunidad, harán crítica y divertirán. Los títeres dirán por nosotros lo que queremos decir. (2013, p. 35)

Por eso es tan importante que los niños y niñas, desde pequeños cuenten con este objeto fundamental para él, y que nosotros como profesionales de la educación, les enseñemos a relacionarse con el títere, a comunicarse con él y a través de juegos expresar contenidos difícil para él, Guerrero nos habla del títere como terapia:

> entonces enseñar a un niño a hacer teatro, a respirar, a hacer psicomotricidad a veces es difícil, pero si te pones a trabajar con juegos, igual con eso sí que puedes conseguirlo, entonces como herramienta es fabulosa para todo, y también hay teatro terapia para el títere, el niño puede contar cosas que no te contaría a ti y se las está contando al muñeco, (E2, p.13)

Con el análisis de este apartado hemos intentado profundizar en las relaciones existentes entre el niño y la niña, el títere y la educación, y una de las conclusiones a las que hemos llegado es que el niño

necesita de este objeto y es vital para su desarrollo, por eso finalizamos, a modo de resumen, con las palabras de Paricio:

> un niño necesita ver cine y ver televisión y necesita ir a la escuela y necesita comer, pero necesita también ver objetos que cuentan historias, porque estos objetos los siente cercanos del juego y piensa que lo puede hacer él en cualquier momento. (E5, p.5)

8.- Transmisión de ideas, pensamientos y valores

En el siguiente apartado vamos a analizar si los títeres transmiten ideas, pensamientos y valores. A partir de las charlas con los titiriteros reflexionaremos sobre su intención cuando representan una obra y si consideran que sus espectáculos comunican una determinada ideología o si precisamente huyen de esta pretensión.

Desde sus inicios, y es un punto al que hemos hecho referencia al definir el títere y recorrer su evolución, el títere ha estado muy ligado a la religión. El títere era un elemento que utilizaba la iglesia para contar sus historias, debido en gran parte, al grado de analfabetismo de un gran número de personas. A través del títere el público llegaba a conocer las principales historias de la Biblia y se representaban los actos de la Semana Santa. Geris, titiritero belga pero conocedor de la historia de los títeres en España afirma: "Aquí en España las más grandes marionetas, figuras, títeres para la religión se han utilizado en la Semana Santa" (E1, p.2) y Guerrero añade: "una de las ramas más profusamente desarrolladas de los títeres en el mundo entero es la religión, solemos encontrar cientos de miles de títeres relacionados con la Biblia, con lo evangélico, ahí va, está clarísimo" (E2, p.6-7). Estamos de acuerdo entonces que desde sus orígenes el títere cumplía esta función, la de transmitir ideas y pensamientos, en esta ocasión relacionados con la religión.

Pero el títere también ha sido utilizado con una función social y cultural, además de compartir esta función religiosa, el títere transmitía las historias de un país, de una cultura y lo hacía tanto para las clases más altas de la sociedad como en las plazas de los pueblos

para gente que no tenía acceso a la cultura por otras vías, Geris nos traslada esta idea con la siguiente reflexión:

> Antes, tenía una función muy cultural, habla de nuestro país, en nuestro país toda la gente conoce todas las historias tradicionales medievales, todas las historias de Carlos V, Carlomagno, porque las han hecho para la gente que no puede leer, no puede escribir, nunca han leído un libro, pero conocen todas las historias […] y la función del títere, en este sentido, es mínima ahora. (E1, p. 7)

Y quizás fueran historias complejas pero como es el muñeco el que te la relata, es más fácil de entender que si te la están contando en el colegio, por tanto es una herramienta educativa mas, Escarlata Circus lo define de la siguiente manera:

> y como son aquellos muñecos grandes, te están contando a ti la historia, y es tan maravillosa, tan magnífico, que de repente, que es una historia que para un niño sería muy difícil de asimilar, te quedas maravillado, y te acuerdas de esta historia, por lo tanto creo que los títeres tienen esa capacidad de hablar, de contarte historias (E3, p.9)

El títere se ha utilizado también, sobre todo entre las clases populares, para expresar ideas que de otra manera no se podían exteriorizar. Las obras de títeres tenían un mensaje, una ideología, y sus personajes protagonistas representaban los problemas de estas clases sociales y se rebelaban en contra de los poderes públicos y religiosos. En este punto volvemos a enlazar con el concepto anteriormente expuesto de cultura popular. Así lo narra Bet titiritera de Escarlata Circus:

> es la voz del pueblo a menudo, Punch & Judy, Don Cristobal. Se ha utilizado el títere para expresar cosas, que, en un momento dado no se podían decir a clara voz, y cómo personas y cómo lo dice el títere cómo de mentira, pero está diciendo las verdades más grandes del mundo, y pienso que ahora en la época en la que estamos de tecnología, de redes sociales, y cuántos

> amigos tienes en facebook, y es todo una mentira y es la crisis ésta que nos están haciendo creer, el ver un muñeco que te cuenta una historia, que te transporta a un mundo imaginario, creo que es vital y necesario. Qué forma casi parte de la sanidad pública, tenía que ser. (E3, p.4)

Con estas obras, en palabras de Luna, se exponían todos los problemas que podía tener el pueblo y el público se sentía totalmente identificado:

> y Mesé Guiñol hacía crítica social a todo el entorno, tiene un problema con el casero y con el alquiler y lo hacía, también, […] y era necesidad de los checos de contar sus propias historias, sus propias tradiciones, socialmente es un arma fantástica. (E6, p.5)

En otra época también fue muy importante para la transmisión de ideas y pensamientos políticos, en la misma línea que lo planteado con anterioridad, el títere expresaba lo que una persona no podía pronunciar cara a cara y se reunían para ver en una obra de teatro lo que les estaba sucediendo, lo que les preocupaba e incluso reírse de ello, el titiritero Luna nos cuenta la historia de un espectáculo en concreto:

> en estos 40 años, con La Falange y El Frente de Juventudes, había un espectáculo que era "Periquito contra los mozos de la democracia", este era un modo de utilizar el títere como modo de carga ideológica, desde el punto de vista que tenían ellos, que era Periquito contra los mozos de la democracia, yo he visto los muñecos, un amigo mío tenía copia de los muñecos, y se puede usar como arma ideológica en plan positivo o depende. (E6, p.6)

Tanto titiriteros, como teóricos, historiadores del tema y nosotros como docentes, somos conscientes de que el títere tuvo un papel fundamental en la transmisión tanto de ideas y pensamientos religiosos, políticos, históricos, como sociales y culturales, en un tiempo en el que necesitábamos de un muñeco para poder expresar

nuestros verdaderos sentimientos, pero estos tiempos han pasado y se supone que somos libres para manifestar nuestras opiniones y deseos de cualquier índole. Si esta época ya ha pasado, ¿sigue teniendo el títere la misma función? ¿El títere sigue trasladando ideas, pensamientos o valores?

Murray y Mijares (1994, p.244) analizan las funciones que tienen los títeres y en su opinión: "Nos sirven para enseñar...son útiles para curar (psicoterapia); los empleamos como transmisores de ideas (publicitarias, políticas, etcétera); son diversión y entretenimiento. Estas cuatro funciones...se pueden resumir en una sola palabra: comunicación", entre estas cuatro funciones se sigue manteniendo la transmisión de ideas.

En nuestra opinión esta función sigue estando vigente y vamos a compararla con la idea que tienen los titiriteros de su obra, si consideran que con sus espectáculos siguen transmitiendo ideología y si esta transmisión es consciente o inconsciente.

Algunos titiriteros mantienen que esta función sigue estando en vigor actualmente, bastante ligada a la función que tenía antes, Guerrero nos habla de un programa de televisión del País Vasco: "en España tenemos ejemplos clarísimos, de uso en televisión, en el País Vasco, simulando a los Lunnis, tienen los Juevis, era un humor vasco con ideología vasca." (E2, p.6-7) y Luna nos recuerda el programa del Guiñol de Canal + que hacía una crítica política semanal a través de muñecos caracterizados como los principales políticos de nuestro país: "Los títeres pueden transmitir lo que quieras, por ejemplo el guiñol de canal plus, son títeres televisivos, pero son títeres, el títere dependiendo de en qué manos caiga, puede servir para divertirse o puede servir para chacachacachaca" (E6, p.6).

Pero transmitir una ideología, según el titiritero Luna, son palabras mayores ya que sostiene que:

> yo entiendo como ideología el pensamiento adoctrinador de una persona contra las demás, una ideología es una doctrina muy firme, yo huyo de cualquier situación, la gente lo hace, si es cierto que caemos en unos clichés, que no son ideología, pero

> caemos en unos clichés, que son católicos, apostólicos, romanos, sobre todo cuando coges la literatura universal. (E6, p.6)

En un punto en el que estamos todos de acuerdo es que el público, al igual que hablamos de la infancia en un apartado anterior, ha cambiado. No son las mismas intenciones las que llevaban a una persona en épocas anteriores a asistir a una obra de títeres que la que le puede mover ahora, por eso la mayoría de los titiriteros entrevistados manifiestan la necesidad de tratar al público con inteligencia. Actualmente el espectador con el que contamos suele ser de clase media y con estudios, un asistente que no espera que le cuenten un panfleto político o que le asedien con ideales ecologistas, por ejemplo, espera que le hagan pensar y que él pueda sacar sus propias ideas. Paricio nos recuerda que: "hay que tratar al público con inteligencia, lo peor que te pueda pasar es que seas panfletario, que digas voy a contar la historia del bandido y que todos nos tenemos que revelar" (E5, p.7), haciendo referencia a su obra "El bandido Cucaracha".

Sobre este tema también Santos nos habla dilatadamente:

> que no estoy en contra de que se transmita una vía, pero a mí no me seas explícito, yo no creo que hoy en día el teatro tenga que ser ideológico, y si es ideológico, tiene que serlo de una manera solapada, o sea, yo quiero ver un espectáculo, no quiero ver un mitin, quiero ver un espectáculo y meterme en ese mundo, si no es muy bueno, me cuesta mucho entrar, me cuesta mucho creérmelo, es una opinión personal, entonces sí que hay espectáculos ideológicos, pero es que hay gente que vive de lanzar mensajes. (E4, p.6)

Estamos hablando de que el público quiere ver una obra que le haga pensar pero no que le dé lecciones sobre lo que tiene que pensar y cómo debe de actuar y el titiritero quiere que el público cuando vaya a ver su obra "se le mueva algo por dentro", desea ponerle en el lugar al que él llegó y que salga satisfecho pero con necesidad de una reflexión posterior. Guerrero también nos habla de cómo el titiritero tiene que ser cuidadoso y no mostrarse explícito en la transmisión de ideas: "el

público de hoy, sobre todo de esta parte del mundo, es muy reacio a que tú le quieras dogmatizar, sermonear, aleccionar, hay que ser muy listo, […] y hay que conseguir meter el mensaje con un anzuelo más elaborado." (E2, p.11-12)

Si suponemos que el público ha cambiado, el titiritero también debe cambiar su función y su manera de transmitir, tiene que presentar un trabajo más inteligente que permita una reflexión posterior, evitar mensajes manifiestos y conseguir que el público se acerque al mundo interior del creador, que recorramos como espectadores el camino que el titiritero diseñó pero que el destino al que lleguemos sea diferente para cada uno. Santos, en su entrevista, discurre con vehemencia sobre este tema:

> que lo del teatro venga con mensaje lo odio también, odio los explícitos, y además hay gente que vive de eso, de lanzar mensajes que a mí no me interesan nada, que tratan de educarte, y luego cuando hablan de educación, yo soy contrario al mensaje explícito, cada uno tiene que mandar sus mensajes personales, sobre todo fuera del cliché, pero no tienen que ser explícitos (E4, p.5)

Y así entiende él su trabajo y nos expone sus "obligaciones" como titiritero comprometido con su arte:

> yo no te digo, te hablo de la libertad y te mando un mensaje final, yo te lo dejo abierto, y cada uno entiende lo que quiere. Mi obligación es buscar, cuanto más amplia sea la metáfora y más mensajes lance diferentes, y cada uno entienda una cosa pero con matices diferentes, ese es mi trabajo, cuanto más amplia sea la metáfora, mejor es, si yo te digo la vaca, y te saco una vaca, no te estoy diciendo nada. (E4, p.7)

Guerrero va aun más allá y coloca las obras de títeres al mismo nivel que cualquier otra obra de arte, y por tanto las asigna la misma finalidad, transmitir un mensaje. Si al ver un cuadro deseamos que nos comunique, si al escuchar una sinfonía esperamos que nos llegue, al asistir a un espectáculo de títeres anhelamos que nos cuente algo: "para mí el fundamental es el de la obra de arte, que te cuente algo, un

mensaje, una historia, puede ser una experiencia poética o abstracta que es muy difícil de asimilar para una mente educada en la narrativa…" (E2, p.15)

Santos también hace referencia en sus reflexiones al arte, pero el arte entendido como cualquier elemento que hace que se remueva tu interior y piensa que la finalidad más importarte de los títeres es la belleza:

> Para mí lo más importante es la belleza siempre, lo que te emociona,[…] yo creo que el arte es siempre belleza, aunque no sea la belleza pura entendida, como un canon griego, sino una belleza, algo que te haga reír, que te provoque algún tipo de emoción, que te llegue. (E4, p.11)

Hay un tema que nos parece muy interesante y es cómo el títere sin hablar, sólo con su semblante nos puede llegar a transmitir cómo es y cómo son sus sentimientos, nos referimos, en este caso, sobre todo a los títeres más clásicos. La frase de Paricio: "un títere sería un elemento plástico que lleva el alma escrita en el rostro" y que reproducimos a continuación en el contexto de la conversación, nos parece al mismo tiempo esclarecedora y preciosa:

> Deben transmitir ideología. Los títeres si están bien construidos son arquetipos, el Punch representa la risa y la burla, la muerte representa la enfermedad y la muerte, el demonio representa lo prohibido, el pecado. Cada uno tiene su papel. […] un títere sería un elemento plástico que lleva el alma escrita en el rostro, […] cuando alguien dice que no transmite ideología yo creo que está transmitiendo la ideología más anodina, la más estándar, y el status quo. La ideología siempre está, tú tienes un punto de vista sobre las cosas, lo importante es no engañar y a veces no dar soluciones. (E5, p.6)

Tenemos que ser conscientes, sobre todo en nuestro papel como docentes, de qué es lo que nos puede comunicar un títere solo con su apariencia, tanto en una obra de teatro, como en los títeres que

tenemos en el aula y todos estos aspectos analizarlos con nuestro alumnado.

Es verdad que esta reflexión es aplicable sobre todo a los títeres más convencionales, ya que en la actualidad, el teatro de objetos se está imponiendo en el teatro de títeres y en dicho teatro es mucho más complicado que simplemente con la fisionomía del objeto podamos anticipar cuál es el papel que tiene en la obra y qué valores nos está transmitiendo sólo con mirarnos a los ojos.

Otro tema del que hemos conversado con los titiriteros es si el teatro de títeres tiene como función la transmisión de valores, o si aunque no esté entre sus funciones, sí que los transmite porque tiene esa capacidad. Podemos definir como valores, aquellos principios o creencias que hacen que apreciemos o elijamos unas cosas o unos comportamientos en lugar de otros.

La transmisión de valores está muy unida a la educación, los autores Delval y Enesco son conscientes de ello:

> Los adultos ponen un enorme énfasis en el aprendizaje de valores y normas por parte de los niños y niñas. Posiblemente ésta sea la parte más importante de la educación y a la que más esfuerzo se dedica, aunque no nos demos cuenta de ello (1994, p. 61).

Eizaguirre Massé (2015, p.1) define que "El teatro es, entre otras cosas, un instrumento de comunicación. Y como tal se ha utilizado desde su nacimiento, como medio de transmisión de los valores culturales de la comunidad"

Y recientes estudios –como, por ejemplo, los de Oltra (2013) o Marqués (2013)- han puesto de manifiesto esta capacidad de los títeres para fomentar determinados valores que se consideran socialmente valiosos.

Oltra hace hincapié en los títeres como herramienta a utilizar en el aula debido precisamente a esta facultad de la que estamos haciéndonos eco:

> El títere, con su enorme capacidad de sugerencia y su carácter de metáfora del ser humano, tiene un gran potencial didáctico en un contexto como el de la escuela, a la hora de profundizar en los valores de la solidaridad, la convivencia y el respeto como bases de la vida en sociedad. (p. 6)

Por otro lado, Marqués, hace extensiva esta capacidad a todas las culturas y considera que gracias a los títeres podemos tener acceso a un conocimiento más profundo de ellas: "Los títeres son en las diferentes culturas un medio de comunicación para: enseñar valores, explicar contenidos, transmisión de obras literarias y musicales, y actividades de arte lúdico en el proceso de fabricación de los muñecos." (p. 239)

Son muchos y diversos los valores que, en opinión de los protagonistas de las obras, transmiten los títeres, por ejemplo Guerrero habla de:

> Y entonces nosotros intentamos generar el mensaje, mensajes de tolerancia, mensajes de convivencia, y sí que habría una ideología humanista, activar la inteligencia, despertar alguna pregunta, dejar un tema del que hablar una vez acabado el episodio de una serie de televisión o una vez terminado el espectáculo. (E2, p.7)

Y aunque ya hemos comentado que la mayoría de los titiriteros no buscan un espectáculo educativo, como nos explican Escarlata Circus, "estás dando unos principios, unas moralejas, y principios políticos en el sentido amplio de la política, es una manera de hacer, de pensar, de vivir…"(E3, p.4-5) Con las obras de títeres estás mostrando tu manera de vivir, tu manera de pensar y todo ello lo estás transmitiendo como valores de vida, que la otra persona, la que está en el público, lo puede recoger o no, pero algo le llegará. Y son tan fuertes los valores que el títere puede transmitir que, en palabras de Paricio: "Y si al final polichinela acaba con la muerte nosotros pensamos que tal vez, si tenemos cáncer, vamos a salir del cáncer. Ahí está la belleza y el valor de una obra de títeres." (E5, p.8)

Y no podemos olvidarnos de un valor fundamental que tienen los espectáculos, y es el humor, como con humor pueden resolverse algunos problemas o por lo menos relativizar su gravedad, Paricio nos lo comenta así:

> Yo creo que el valor primordial sería el juego o, como expresarlo, la capacidad de juego, hay una cosa que es muy educativa, que es el humor como distancia de las cosas, hay situaciones conflictivas que con el humor se solucionan… (E5, p.15)

Aunque los valores, al igual que el público, que los niños y niñas, que la sociedad… han cambiado y el titiritero tiene que adaptar su trabajo al mundo en el que está ahora. Santos continúa así con su discurso:

> Lanzar mensajes críticos, y maniqueos, ser bueno, ser malo, oh, el hombre especulador que llega una gaviota y le quitan el nido y el cliché de siempre, me parece que estamos en un mundo de otros tiempos, esos mensajes son de los años 70 o de los años 80, y los muchachos están con los ordenadores, están con internet, y ven cosas fantásticas sobre todo visuales, y dicen, pero qué me estás contando tú (E4, p.8)

Pero no solamente ver una obra de títeres nos transmite unos valores, Guerrero nos contagia su ilusión con los valores que pueden trabajarse al construir una nueva obra de títeres: "la convivencia, tolerancia, educación en valores, en lo formativo como pequeñas personas, aprender a trabajar en equipo, aprender a perder, la coeducación, paridad sexual." (E2, p.18) Múltiples valores que apreciamos y queremos dispensar con nuestra educación.

En este apartado hemos analizado en profundidad cómo el títere es un transmisor de ideas, pensamientos y valores, una forma más de comunicarnos y como afirma Jordi, de la compañía Escarlata Circus una herramienta educativa:

> Yo pienso que es un arma, no sé si es un arma, en el buen sentido, una herramienta más que un arma, una herramienta educativa en este sentido, en transmitir

> pensamientos, despertar buena fe, despertar mala fe, despertar crueldad, hay espectáculos en los que a partir de la crueldad transmiten ternura, si toda esto forma parte de, yo creo que sí, que se transmiten ideologías. (E3, p.5)

Y como herramienta educativa y comunicativa concluimos con las palabras de Paricio: **"**que me permite comunicarme con mis semejantes, lo que me permite cambiar las cosas, decir a la gente qué me gustan unas cosas y otras no, es mi forma de comunicación." (E5, p.23)

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES

"Claro, sería posible conformarse también con el manejo primitivo de los títeres y no ahondar en este asombroso arte, pero de esta forma el actor no conocería la alegría de la creación. Y entonces para el espectador, el espectáculo no sería un acontecimiento o una fiesta." *A. Petrov.*

Para la presentación de las conclusiones de este estudio vamos a basarnos en los resultados obtenidos durante la investigación. Con este fin tomaremos los objetivos propuestos en la introducción como hilo conductor.

No podemos olvidar que el objetivo general que ha guiado nuestra tesis ha sido:

Analizar el valor educativo del títere y evaluar su influencia en una manifestación concreta: el Festival Internacional de Títeres de Segovia (Titirimundi).

En primer lugar iremos revisando cada uno de los objetivos específicos y finalizaremos dando respuesta a este objetivo clave.

1.- Trayectoria del títere desde sus inicios hasta la actualidad

Durante el proceso de la investigación hemos podido constatar que tanto la función del títere, como su temática o sus destinatarios se han visto modificados a lo largo del tiempo.

Nos encontramos con la dificultad de situar en un espacio y en un tiempo su nacimiento, de manera que su origen y evolución, pese a haber sido objeto de estudio, se encuentran en un escenario de controversia.

Desde sus inicios ha estado íntimamente unido a la religión y a la comunicación, y así lo hemos cotejado no sólo en la revisión de textos de los autores sino en las conversaciones con los titiriteros.

En el comienzo el títere tenía un carácter religioso. Recordemos, por ejemplo, los tótems, máscaras que evolucionaron en tamaño y que servían al hombre para comunicarse con su dios.

En Europa, durante la Edad Media, seguía vinculado a la religión, se representaban misterios, autos sacramentales… hasta que se temió por la identificación del títere con dios y se le echa de las iglesias. De la iglesia a la calle y a la plaza, en dónde comienzan a representar historias sencillas pero cargadas de ironía. La función se ve modificada nuevamente.

Otro cambio en la historia del títere sucede a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, cuando de la plaza pasa a los círculos selectos de los artistas. Estos intelectuales comienzan a incorporar al títere en su obra, bien sea en la literatura, pintura, etc…

Así, en el siglo XX el títere cuenta con tres líneas de desarrollo: la popular, con los espectáculos en las calles y con personajes como el Guignol; la intelectual, con autores que dirigían pequeños teatros en

los que el títere representaba sus obras; y la línea espectacular, en la que lo fundamental era incorporar la mecánica y la técnica buscando un virtuosismo en los espectáculos. Cambia la intención del títere. En el primer caso lo fundamental es el pueblo y su estado de oposición al poder, en la segunda línea priman las ideas y en el último la espectacularidad frente a las ideas, pero en todas ellas sigue unido a la forma de expresión del sujeto.

A día de hoy y siguiendo a Murray y Mijares (1994, p.244), el títere cuenta con cuatro funciones: enseña, cura, transmite ideas y divierte. Ha evolucionado y ampliado sus funciones, y cada espectáculo puede estar diseñado para cumplir una o varias de ellas.

Que el títere enseña lo hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación y reflexionaremos ampliamente sobre ello en otros apartados de la conclusión. La segunda función, la capacidad curativa del títere, se refiere a que es utilizado como terapia, y cómo hemos confrontado, hay autores, como Oltra (2013a), que consideran que el títere es muy beneficioso en casos en los que los niños y niñas tienen algún problema de salud y/o deficiencia. En cuanto a que transmite ideas, es esta una función que se mantiene desde sus orígenes: el títere siempre ha cumplido la función de comunicar pensamientos religiosos, políticos, históricos, sociales y culturales, además de expresar con ellos nuestros verdaderos sentimientos. Y, aunque actualmente podemos llegar a la conclusión de que ya no es tan necesario utilizar el títere para la difusión de ideas sociales o políticas, nos encontramos con obras como Punch & Judy que siguen siendo exponentes de esta cultura popular en donde los valores y las ocupaciones de la vida real se imitan de forma burlesca. Y la última función, el entretenimiento, el títere tiene como fin último la diversión; en este punto están de acuerdo todos los titiriteros con los que hemos conversado.

Otro de los aspectos en los que el títere ha vivido un cambio ha sido en sus destinatarios, pues desde el comienzo las obras estaban destinadas a un público adulto y no es hasta finales del siglo XIX cuando comienza a utilizarse como divertimento destinado a un público más joven. El receptor se ve ampliado.

Actualmente el títere propone obras destinadas a todo tipo de público, a un público infantil y a un público adulto, incluso encontramos en cartelera grandes producciones reservadas a un auditorio maduro.

Sobre este aspecto los titiriteros no alcanzan un acuerdo, ya que hay algunos que consideran que las obras deben estar muy bien definidas para la edad a la que van a ser propuestas, pero otros comparten la opinión de que todas las obras pueden ser vistas por todo tipo de público. Nosotros nos decantamos por la idea de que cada obra debería estar destinada a una edad concreta y fundamentamos esta opinión en el análisis de las obras que hemos realizado, ya que encontramos espectáculos que consideramos que no son adecuados para los niños y niñas.

En lo que sí que están de acuerdo todos es en el cambio que ha habido por parte del público y cómo hay que tratarlo con inteligencia, no dogmatizarle y adaptar las obras a la práctica del s. XXI. La sociedad ha cambiado y el títere deberá evolucionar para adaptarse al cambio.

El último cambio al que vamos a hacer referencia es en el medio que utiliza para llegar al público. Desde su nacimiento la relación con las personas era de tú a tú, pero en el siglo XX el universo del títere resurge y busca otros temas, otras formas. Comienza su incursión en la televisión, en el cine, en la publicidad, en los festivales e incluso en la escuela. La televisión y el títere han estado muy unidos con programas televisivos como Barrio Sésamo y el títere se ha valido de estos medios para acceder a millones de niños y niñas a la vez, como nos han comentado los titiriteros y hemos leído en las obras teóricas. Incluso alguno de los titiriteros que hemos entrevistado, -este el caso de Eduardo Guerrero- además de dedicarse al títere de calle, está involucrado en un proyecto de obras para la televisión como manera de acercarse al público de países empobrecidos.

2.- El títere en el currículum de Educación infantil en Castilla y León. Presencia en la normativa

En este estudio hemos examinado la inclusión de los títeres en la normativa educativa vigente por la que se rige la Educación infantil en Castilla y León. Debido a que somos docentes en esta etapa educativa y en esta comunidad autónoma nos preocupa cual es la situación en la que se encuentra el títere dentro del currículum.

Hemos revisado la normativa siguiente: Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación, el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, el Decreto 12/2008, de 14 de febrero y el Decreto 122/2007, de 27 de diciembre. Estos son los aspectos clave que hemos podido constatar:

La finalidad de la Educación infantil es conseguir un desarrollo integral y armónico de la persona en los ámbitos: físico, motórico, emocional, afectivo, social y cognitivo. Son muchos los estudios que nos han demostrado que el títere va desarrollando, uno por uno, cada ámbito antes formulado. En el área cognitiva mejora la atención y la percepción y promueve la adquisición de aprendizajes significativos; en el área afectiva mejora la interacción de los niños y niñas con el entorno y mejora sus relaciones entre iguales; en el área del lenguaje fortalece su desarrollo y despliega habilidades comunicativas y diferentes formas de expresión; en el área psicomotriz desarrolla técnicas y juegos de expresión corporal y favorece el desarrollo motriz.

En cuanto a las áreas y su relación con el títere, podemos destacar que en el área de conocimiento de sí mismo y autonomía personal se hace referencia al establecimiento de relaciones afectivas, a las posibilidades expresivas, al reconocimiento y expresión de emociones y sentimientos, al conocimiento, control y coordinación del cuerpo y a la adaptación del mismo a las características del objeto. En cuanto al conocimiento del entorno destacamos la participación en actividades sociales y culturales y la exploración de objetos. Y la última área, la de lenguajes, es la que tiene una relación más directa con el títere ya que posibilita la dramatización, la recreación de textos literarios, el

juego simbólico y la utilización de los diferentes lenguajes como el oral, escrito, artístico y audiovisual.

Otro de los aspectos que expone la normativa y que hemos considerado es la metodología que debe ser utilizada en esta etapa. Propone métodos activos, promueve nuevas experiencias y el juego. El títere se adecua perfectamente a esta metodología activa y de juego, respetando y empleando todos los principios metodológicos, como el aprendizaje significativo, la globalización etc.

Otro de los beneficios que encontramos en el trabajo con el títere es que con él se pueden trabajar las áreas de manera globalizada, que es la manera en que, desde la normativa, se nos indica que debemos trabajar las áreas en la etapa de Educación infantil, ya que fueron concebidas globalmente y con interdependencia.

Tanto en los textos teóricos como en el análisis de las obras, hemos comprobado que el títere puede ser utilizado como posible herramienta de trabajo y que hay contenidos que pueden ser trabajados por los títeres. En otras palabras: la utilización del títere en el aula contribuye a la consecución de los objetivos propuestos por la normativa y estos objetivos pueden ser desarrollados con el títere.

Por este motivo, no entendemos la escasa presencia de los títeres en los reales decretos y decretos de desarrollo de la ley, ya que en la mayoría de los casos aparecen insertados en las referencias a la dramatización, al juego simbólico, etc. y no aparece la palabra títere o marioneta explícitamente en ningún momento.

Pero si consideramos de vital importancia incluirlo en nuestra práctica diaria por los beneficios que hemos confirmado que aportan, desde la normativa se hace referencia a la autonomía de los centros y a los diferentes niveles de concreción que deben establecerse, y que van desde el proyecto educativo, pasando por el proyecto curricular, y la programación de ciclo, finalizando con la programación de aula. Estos niveles nos dan la oportunidad de implantar las prácticas que consideremos oportunas en nuestras aulas.

3.- El análisis de obras del Festival Titirimundi. Recursos educativos

El análisis de la propuesta educativa y artística de algunas obras del Festival Titirimundi es uno de los puntos clave de nuestra investigación. Durante la misma hemos tratado de revisar cuales son los recursos educativos que contienen estos espectáculos y a continuación vamos a exponer los que consideramos más importantes.

Entre los aspectos técnicos y estéticos, la música destaca como un valor esencial. De hecho hemos constatado como en algunas obras es una protagonista más, ya que no hay texto ni lenguaje verbal y la música acompaña toda la representación, logrando que se comprenda mejor la obra. En los casos en los que existe lenguaje verbal, éste debe estar cuidado y adaptado a la edad de los destinatarios. Hemos comprobado como en algunas obras se utiliza el lenguaje rimado que se descubre cercano al público infantil desde su nacimiento.

Otro de los recursos educativos que utilizan las obras de títeres es el color, tanto del vestuario de los personajes como de los decorados. En todas las representaciones que hemos analizado, los colores van acorde con la temática o con las características de los protagonistas –recordamos la obra "El circo de las pulgas", donde todo el escenario es rojo y amarillo, colores característicos del circo, o "Monkey Bizness", en el que predominan los colores granate, dorado y morado, típicos del cabaret-. Hemos encontrado obras que cuidan al máximo su apariencia estética lo que va íntimamente relacionado con el cultivo de la sensibilidad, la transmisión del buen gusto por las formas cuidadas y el desarrollo de la imaginación por parte del público.

Los temas que tratan las obras son variados pero también su análisis nos lo muestran como un recurso educativo más. Normalmente las tramas elegidas están en consonancia con la edad de los destinatarios y hemos comprobado que existen obras reservadas para adultos, otras para todos los públicos y algunas sólo para niños y niñas, en función de su temática. Las historias que nos cuentan las obras son muy heterogéneas pero hemos identificado como, en muchas representaciones, los titiriteros eligen otras artes para rendirlas

homenaje; así hay bastantes obras cuyo tema principal es el circo, el cabaret, o títeres de variedades. Es un tema que divierte a los niños y niñas, además de mostrarles otros tipos de vida que requieren esfuerzo y sacrificio, al igual que la vida del titiritero. También hemos examinado obras que han sido especialmente concebidas respetando las características psicológicas del público.

Existen tres aspectos que se deben cuidar en las obras para procurar el mantenimiento de la atención por parte del público: la participación, la duración y el ritmo de representación. En nuestro análisis hemos podido verificar que el grado permitido de participación del público es corresponsal al grado de atención, así mismo, los espectáculos deben tener una duración adecuada a la edad de los destinatarios. Por último, si la obra mantiene un ritmo trepidante, permite que los niños y niñas no desconecten, ya que es el ritmo al que están acostumbrados en su vida y en su juego con medios tecnológicos.

El titiritero es otro de los recursos que hemos identificado en el análisis de las obras. Su voz y sus gestos (cuando está visible) son atributos que cuida al máximo en la representación de sus obras.

En cuanto a los personajes encarnados por los títeres a veces son arquetipos que muestran cómo es un personaje o que refuerzan la realidad, (recordamos la intervención de algún titiritero que afirma que si el títere está bien construido debe ser un arquetipo). Las características físicas de los títeres en ocasiones acrecientan estereotipos y sus acciones pueden incrementar estereotipos de género –como la mujer trapecista y el hombre forzudo- o culturales –como los mariachis mejicanos y el cantante de copla español-. Estos personajes, unas veces nos permiten reflejarnos en ellos y otras son tan esperpénticos que intentan alejarnos de la realidad para que sintamos que no tienen nada que ver con nosotros.

El tipo de marioneta es fundamental para el éxito de la obra. En los espectáculos que hemos observado están presentes de todo tipo, desde la marioneta de hilo, el títere de guante, el finger puppet, el títere de manipulación directa, la técnica mixta, etc. Todos los títeres pueden resultar motivadores y aunque habrá preferencias entre uno y otro, desde nuestro análisis no hemos comprobado que uno tenga más eficiencia que otro para la comunicación.

En lo referente a los aspectos ideológicos y a la transmisión de valores, pilar fundamental en la educación, son muchas las ideas que el títere transmite, algunas de manera explícita y otras de manera subliminal. Hemos advertido la presencia de valores positivos como el esfuerzo, el respeto, la amistad; y de valores negativos o antivalores como la venganza, la envidia, la injusticia, etc.

No todas las obras utilizan los mismos mecanismos para transmitir estos valores, así hemos comprobado como alguna representación se vale de la exposición por negativo, intentando criticar lo que en apariencia se afirma; y otras obras son exponentes de la cultura popular, como es el caso de Punch & Judy.

4.- Significado del Festival Titirimundi para los titiriteros y el público

El Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia, Titirimundi, ha sido la manifestación concreta que hemos elegido en nuestra investigación como base para analizar la relación existente entre el títere y la educación.

La evolución de dicho Festival es innegable. De hecho en su primera edición, que tuvo lugar en el 1985, actuaron quince compañías, y en la edición de este año, 2015, han sido treinta y dos compañías de once nacionalidades diferentes las que han representado sus obras. El Festival ha sabido adaptarse a los tiempos pero sin renunciar a su origen popular y a sus raíces tradicionales.

Durante la investigación hemos podido constatar, a través de los textos escritos por los organizadores y por las conversaciones mantenidas con los titiriteros, la empatía que existe entre Segovia y el Festival. De hecho los habitantes de la ciudad, en su segundo año de existencia, alojaron a los titiriteros en sus propios hogares para que el evento pudiera ver la luz. El Festival ha conseguido el respaldo de la ciudad desde sus inicios y también el de sus representantes políticos que apuestan año tras año por su realización. Y tanto particulares como instituciones ceden espacios que normalmente permanecen cerrados para la representación de algunas obras de títeres.

Pero esta relación existente entre el Titirimundi y la ciudad de Segovia hay que cuidarla, y algunos titiriteros en su discurso abogan por estar agradecidos, ser más partícipes y activos en un Festival que hace mucho por la ciudad y que tenemos la fortuna de tenerlo cerca.

De hecho, la mayoría de los titiriteros entrevistados consideran que lo mejor que tiene el Festival es su público, y el apoyo del público lo hemos comprobado también a la hora de analizar las obras de títeres, en el apartado referido a los destinatarios, ya que identificamos público de todas las edades y un número elevado de asistentes, tanto en los espectáculos de calle como en los realizados en teatros y patios.

Otro de los aspectos clave encontrado en los textos de la historia del Festival y señalado por gran parte de los titiriteros, es cómo la ciudad se convierte en un lugar de encuentro entre titiriteros, público y voluntarios. Esta característica diferencia al Titirimundi del resto de festivales realizados. De hecho Fernández (s.f., párr..6-7) define este Festival como "un evento de integración social y cultural".

Los titiriteros, en su discurso, consideran este convivir entre titiriteros una de las virtudes del Festival ya que les permite ver los espectáculos de sus compañeros y dialogar sobre ellos. Es una oportunidad para la crítica constructiva, para ayudarse y ser solidarios con el otro.

La opinión de los titiriteros es muy positiva y afirman que este Festival ha dignificado su profesión y su remuneración económica también se ha visto acrecentada.

5.- Proyecto educativo "Titiricole". Sus beneficios para niños y niñas

En nuestro estudio nos hemos detenido en el Titiricole, el proyecto educativo del Titirimundi. Es un proyecto pedagógico, ya que su fin es enseñar a los estudiantes de Segovia y su provincia el lenguaje del teatro de títeres y de objetos. El alumnado confecciona las marionetas, el atrezo, realizan o adaptan el guión y, como colofón final, proceden a la representación pública de la obra.

Hemos dialogado sobre este aspecto con los titiriteros y encuentran muchos beneficios en la representación pública ya que consideran que el títere es un medio o intermediario que sirve al discente para hablar en público, una vivencia para la que no nos preparan y es muy útil en la vida.

Otros titiriteros otorgan más importancia al proceso, ya que opinan que durante el desarrollo de la obra el niño y la niña se acercan al conocimiento de todo lo necesario para ponerla en marcha y, como sabrán el esfuerzo que ello conlleva, ganarán en atención y respeto, de manera que reporta beneficios como espectadores.

Algunos titiriteros hacen hincapié en el trabajo en equipo como una de las virtudes del Titiricole: en esta sociedad tan individualista este proyecto sólo puede salir adelante mediante el trabajo en común. Y éste es otro de los beneficios que podemos destacar.

Hay un aspecto al que la mayoría de titiriteros entrevistados hacen referencia y muestran su interés y es la necesidad que advierten de que profesionales de la educación y profesionales del títere establezcan un contacto. Estos últimos consideran importante ofrecer su experiencia, de manera que se establezcan vínculos de colaboración, bien sea a través de cursos o de conversaciones, que mejorarán la experiencia del Titiricole. En este Festival, tan alabado por todos, encuentran una carencia y es la escasa relación entre docentes y titiriteros, debida, seguramente a temas económicos.

El docente, y así nos lo han confirmado los textos y las conversaciones con los titiriteros, debe tener una formación acerca del títere. Si no es así, es probable que la experiencia titiritera no sea tan beneficiosa como se esperaba.

6.- Intenciones educativas de los titiriteros

Otro de los puntos clave de nuestra investigación han sido las entrevistas con los titiriteros y el posterior análisis de su discurso pedagógico. En estas conversaciones hemos podido constatar las diferencias existentes entre las intenciones que tienen ante la

representación de una obra y a las que vamos a hacer referencia a continuación.

Todos los titiriteros y los textos teóricos que hemos revisado para nuestro estudio están de acuerdo en que el títere, desde siempre, ha cumplido una función comunicativa: se exponían los problemas que tenía el pueblo, servían como medio para contar la historia de la nación o bien nos narraba acontecimientos religiosos. Pero una vez que esta función no es tan necesaria, ¿cuál es la intención que tiene cada titiritero cuando representa su obra?

Encontramos entonces una diferencia en la intencionalidad entre los titiriteros que no quieren que su obra sea didáctica ni educativa y los que consideran que su obra siempre enseñará algo. En lo que sí que están todos de acuerdo es que con su espectáculo desean "que se nos mueva algo por dentro", quieren hacernos pensar, sin ser explícitos, sin dogmatismos ni sermones, tratando al público con inteligencia. Afirman que, cómo obras de arte que son las representaciones de títeres, tienen una finalidad comunicativa –mantenida desde sus orígenes- y que transmiten un mensaje.

Hemos comprobado cómo algunos titiriteros intentan evitar en sus obras tintes educativos y se niegan a hacer representaciones escolares o didácticas porque piensan que esa no es su finalidad, el títere tiene que entretener y divertir. En cambio otros razonan que el títere educa a todo el que esté abierto a él, si tienes una actitud abierta vas a aprender algo del títere seguro.

No podemos estar de acuerdo del todo con los titiriteros que juzgan que el títere no debe tener una función educativa, debido a que en el análisis realizado de las obras, independientemente de las intenciones educativas de sus creadores y representantes, hemos verificado que todas y cada una de ellas tienen componentes educativos y potencialidad didáctica.

En cuanto a la transmisión de valores, autores y titiriteros son conscientes de ella y aunque no busquen un espectáculo educativo saben que están comunicando unos principios, una manera de ser y de pensar y unos valores de vida.

7.- Valor educativo del títere. Su manifestación en el Titirimundi

Una vez revisados los objetivos específicos, vamos a intentar dar respuesta al objetivo general que ha guiado nuestra tesis, aunque ya hemos dado respuesta a algunos aspectos en los puntos anteriores.

Para analizar este objetivo vamos a basarnos en las siguientes preguntas: ¿Quién educa? y ¿a quién educa?, ¿cómo?, ¿qué recursos educativos utiliza?, ¿con qué fin? y ¿dónde?

Si comenzamos con la primera pregunta, ¿quién educa?, en este caso podríamos referirnos al títere como tal y a la persona que lo maneja; que puede ser el titiritero, el maestro o maestra e incluso el niño y niña en el proyecto Titiricole al que ya hemos hecho referencia. El maestro tiene una formación educativa, pero carece de formación en el mundo del títere y por otra parte el titiritero puede que tenga o no una formación del títere, pero desconoce, en la mayoría de los casos, el mundo educativo. Esto nos vuelve a acercar a la importancia que tanto textos, como titiriteros, como nosotros mismos en el análisis de las obras (al analizar la obra del Titiricole) damos a la necesidad de una relación entre todas las personas que rodean al títere. Por otro lado hemos podido confirmar cómo esta unión sería también una unión de sexos, ya que el universo del títere es predominantemente masculino, contrastando con el mundo de la enseñanza que es femenino. La formación, la investigación y la reciprocidad harán que el títere tenga un mayor valor educativo, independientemente de la intencionalidad de la persona que maneja los hilos.

En cuanto al interrogante ¿a quién educa?, como ya hemos desarrollado, el títere educa a toda persona que esté abierto a él, la actitud que se mantenga delante del títere es fundamental. De esta manera no sólo educa a los niños y niñas, que es lo más obvio, educa también a los docentes, a los adultos e incluso a los titiriteros, como ellos mismos han comentado en las entrevistas que hemos mantenido.

En lo referente a ¿cómo educa? y ¿qué recursos educativos utiliza? lo hemos desarrollado ampliamente en el apartado tercero de estas conclusiones.

¿Con qué finalidad? Ante esta cuestión las respuestas no son las mismas, como ya hemos podido constatar durante el desarrollo de las conclusiones. Hay titiriteros cuya finalidad es entretener, divertir y comunicar lo que tienen dentro, y otros cuyo propósito, además de los expuestos, es educar y transmitir una serie de valores. Los docentes, por supuesto, tenemos un objetivo distinto al utilizar el títere en el aula o al llevar al alumnado a obras de títeres y es siempre un fin didáctico, quizás demasiado unido al desarrollo del currículum y con un excesivo condicionamiento del mismo.

Por último si analizamos ¿dónde educa el títere?, su ámbito de actuación ya no es sólo la calle. Ha abandonado parcialmente las plazas para introducirse en los colegios, en las televisiones, en los teatros… de manera que se ha universalizado y puede llegar a los lugares más insospechados.

Que el títere tiene un valor educativo es algo que se constata tanto en el análisis de las obras que hemos realizado como en las entrevistas mantenidas con los titiriteros. Un análisis comparativo de estas dos fuentes de nuestro trabajo confirma lo antedicho. Merece la pena detenerse en algunas de las cuestiones clave que aparecen en ambos procedimientos de investigación.

En primer lugar haremos referencia al público. Algunos titiriteros señalan que las obras que ellos representan están destinadas a todo tipo de público y que habrá dos lecturas, la que realicen los niños y niñas y la efectuada por los adultos. Nosotros, en el análisis de las obras, al revisar la edad de los destinatarios hemos constatado que hay espectáculos reservados sólo para infantes, aunque pueden ser disfrutados por adultos; espectáculos para adultos, que no deben ser vistos por los niños y niñas debido a su temática; y espectáculos para todo público, en los que sí que se pueden hacer dos lecturas.

Otro aspecto al que hacen referencia los titiriteros es a la diferencia que marca el público del Titirimundi en Segovia. Es un espectador crítico y con criterio debido a que ha crecido rodeado de espectáculos

de títeres, ha visto mucho y como tal exige calidad en las obras que ve. Este aspecto nosotros lo hemos confirmado en las conversaciones posteriores que se mantienen al finalizar la representación.

Por otro lado también los artistas son conscientes de la diferencia en cuanto a expresión de las emociones del público en función de su demarcación geográfica, otros titiriteros consideran que puede que no sea sólo cuestión de culturas sino de hábitos y conocimientos, en lo que sí que coinciden es que en Segovia hay una reacción más explosiva. Este aspecto también lo hemos podido corroborar en nuestro análisis ya que hemos observado como en seguida el auditorio se ríe, participa y expresa sus sentimientos, es un público muy motivado, agradecido y respetuoso. La participación y el respeto lo hemos analizado ampliamente en el punto tres de estas conclusiones.

Los titiriteros muestran su interés en educar a los niños y niñas como espectadores y definen este proceso como costoso en tiempo y en paciencia por parte de las familias. En nuestras observaciones hemos podido comprobar cómo, en general, en las obras de títeres los infantes se colocan en las primeras filas y las familias detrás, lo que no facilita que el niño pueda salir si no está aún maduro para permanecer toda la obra. De cualquier manera sí que hemos advertido cómo en este Festival los niños y niñas están acostumbrados a situarse en las primeras líneas y aprenden a estar todos sentados y atentos, como un rito social, aspecto que comentan algunos titiriteros en las charlas.

Otra condición que queremos destacar es cómo algunos titiriteros consideran las representaciones de títeres como obras de arte. Si rescatamos las características más importantes que cumplen estas obras nos encontramos con las siguientes: son fuente de conocimiento y de placer estético, están abiertas a nuevas interpretaciones, mejoran la sensibilidad, fomentan la reflexión… podemos afirmar, gracias a nuestro análisis de las obras, que los espectáculos observados plasman estas condiciones, de manera que pueden ser considerados obras de arte. De hecho, hay muchos artistas que reconocen como un punto fundamental la reflexión posterior al visionado y para ello creen necesaria una conversación entre niños y adultos para llegar al entendimiento pleno. Por otro lado el valor estético es indudable y lo hemos confrontado en el análisis en aspectos como el color, la música, los personajes, etc.

Como vemos, las mismas cuestiones se presentan en el discurso de los titiriteros y se observan en las obras que hemos seleccionado. Siguiendo con más ejemplos nos encontramos con la capacidad comunicativa del títere, muy citada en las entrevistas. En nuestro análisis hemos comprobado esa capacidad, que se ve reforzada por los distintos tipos de lenguaje: gestual, corporal, verbal, musical… que emplea el artista, el tipo de títere y el tema seleccionado.

La transmisión de valores es uno de los puntos que hemos desarrollado ampliamente, así los titiriteros comentan cómo con sus obras se transmiten unas maneras de vivir y de ser. Nosotros en nuestro análisis hemos constatado que en los espectáculos aparecen valores positivos como: el esfuerzo, el respeto a tradiciones y culturas, la vitalidad, el optimismo, el entusiasmo, la alegría, la amistad… y negativos como: la corrupción, el machismo, el egoísmo, la injusticia, etc.

Sobre la función social que pueden tener los títeres los titiriteros no llegan a un acuerdo. Todos coinciden en que esta función la cumplía hace tiempo; cuando no se podía expresar a viva voz algunos sentimientos, el títere decía las verdades más grandes del mundo. En el análisis hemos comprobado cómo aun hoy el títere dice lo que quiere porque es un muñeco, y pueden ser aspectos que nosotros no nos atrevemos a expresar. Y aún quedan, entre las obras analizadas, representaciones que nos llevan a aquella función social, como es el caso de Punch & Judy.

Uno de los puntos que destacan los titiriteros es cómo consideran que sus obras desarrollan la atención y la memoria. Nosotros hemos hecho alusión a estos aspectos al analizar la duración de las obras y el lenguaje utilizado. Las obras, para que los niños y niñas pequeños mantengan la atención, deben tener una duración aproximada de 20 minutos, podría incrementarse el tiempo si permiten la participación. En cuanto al lenguaje, la utilización del lenguaje rimado y el uso de repeticiones despliega la memoria.

Otra de las intenciones del títere, según los titiriteros, es sorprender, manifestar humor y relativizar los temas importantes con este sentido del humor. En los espectáculos revisados encontramos como se relativizan cuestiones fundamentales como un robo, el matrimonio e

incluso la muerte. Por otro lado la sorpresa está siempre presente en todas y cada una de las representaciones.

Utilizaremos un último ejemplo en este paralelismo que estamos estableciendo entre el contenido de las entrevistas realizadas a los artistas y la observación de las obras de los mismos. Así, en referencia a la experiencia del Titiricole, los titiriteros le ven muchas virtudes y beneficios para el niño y la niña que participa en él, como ya hemos detallado en el apartado cinco de las conclusiones. Nosotros hemos llevado a cabo un análisis de una de las obras del Titiricole y hemos podido observar como el alumnado representa su obra con un final muy satisfactorio.

8.- Aportaciones, limitaciones y futuros desarrollos

Llevada a término la investigación, surgen las preguntas acerca de cuáles han sido las aportaciones y las limitaciones que se revelan una vez finalizada nuestra tesis.

Entre las contribuciones que consideramos que origina nuestro estudio está el conocimiento y reconocimiento del mundo del títere y su vinculación con la educación. Hemos dado voz a los titiriteros admitiendo la importancia que tiene su palabra, lo que se presenta como una novedad entre los estudios realizados en nuestro país.

La investigación que hemos desarrollado se revela como peculiar y como tal la hemos aceptado. De esta manera, y para poder conseguir los objetivos propuestos, hemos tenido que realizar un análisis de contenido "heterodoxo". El decidir utilizar esta técnica de manera no "ortodoxa" ha sido una decisión personal y consciente, debido a que pretendíamos realizar el análisis de una manifestación artística y comunicativa, una obra de títeres.

Otra de las particularidades que presentamos en la metodología fue la elaboración de un instrumento que nos sirviera para realizar la observación y el posterior análisis de las obras, de esta manera y siguiendo a Kvale (2011, p.13) desarrollamos un instrumento propio que se ajustara a nuestro problema.

Estas singularidades de nuestra tesis permitirán abrir vías de investigación a otros estudios e investigadores que se encuentren con los mismos problemas que nosotros.

En cuanto a las limitaciones que podemos exponer referentes a nuestro estudio, quizás la más relevante haya sido su carácter local, ya que nos hemos centrado en el análisis del valor educativo del títere en una manifestación concreta: El Festival Titirimundi de Segovia. Este carácter preciso del estudio no preocupa en exceso a la investigadora y ello por dos razones: la primera, porque el Titirimundi es uno de los mejores festivales de títeres del planeta, un referente de calidad y de arte; la segunda, porque las contribuciones realizadas por los participantes son de gran interés y significación de manera que nos han permitido profundizar en la relación existente entre el títere y la educación.

Otra de las limitaciones que podemos mostrar radica en el estado de la cuestión, ya que nos hemos centrado en estudios realizados en España y en Latinoamérica y no nos hemos hecho eco de las investigaciones desarrolladas en otros países. Este punto podría ser uno de los futuros desarrollos que planteamos.

Como acabamos de mencionar, al finalizar la tesis, surgen nuevas temáticas derivadas del objeto de estudio. De esta manera podríamos diseñar una segunda ronda de entrevistas para practicar a otros titiriteros con el objetivo de contrastar las conclusiones derivadas de nuestra investigación. Del mismo modo podíamos realizar una tabla de observación y análisis de las obras de títeres más resumida que se centrara solamente en los aspectos educativos fundamentales que hemos obtenido de este estudio. Para paliar la limitación, antes expuesta, del carácter local de la tesis, podríamos ampliar nuestro estudio a otros festivales de títeres y marionetas de ámbito nacional o internacional, como el que hemos elegido. A lo largo de las páginas de esta tesis se han tocado muchos otros aspectos que pueden ser estudiados con mayor profundidad. Enumeramos algunos, a modo de ejemplo: el paralelismo o la divergencia existente entre los temas tratados y los mensajes transmitidos en los espectáculos de títeres y los difundidos por los programas de televisión calificados como infantiles; el concepto, las expectativas y la utilización que las familias, y de un modo especial las madres y los padres, hacen de los

títeres y de los espectáculos del Titirimundi; la presencia o no de mecanismos de censura -ya sea impuesta externamente o expresada en forma de autocensura- en las obras de títeres; el conocimiento y la valoración que los niños y niñas pueden expresar con respecto al Titirimundi y las actuaciones que se producen en el mismo...

Queremos terminar este apartado y con él las conclusiones, realizando una reflexión personal acerca de lo que ha supuesto para mí, como principal investigadora, el desarrollo de la tesis.

En primer lugar señalar algo obvio pero que creo necesaria su exposición. El camino que hemos recorrido hasta llegar a la finalización de la tesis ha sido largo y duro. Hemos convivido con una amalgama de sentimientos contrapuestos; así pasamos de momentos de alegría y entusiasmo a momentos de desánimo, decepciones e inseguridades. Pero ha merecido la pena ya que, pese a los momentos de soledad, nos quedamos con lo que hemos podido compartir en este recorrido.

Si definimos en términos de aprendizaje este camino, podemos afirmar que he crecido como investigadora, como maestra y como persona.

En este primer punto, al inicio del estudio, una de mis mayores preocupaciones era que mi investigación fuera ética y responsable, y son aspectos que he intentado cuidar al máximo. Una vez finalizada la tesis he comprobado que con estos dos adjetivos podemos realizar una investigación coherente y fundamentada, y aunque es mi primer acercamiento al mundo de la investigación, he aprendido las dificultades que este universo encierra y el compromiso que adquirimos al comenzar esta senda.

He mejorado como maestra, ya que gracias a esta tesis he reafirmado la autonomía que tenemos como docentes y la necesidad de que la utilicemos correctamente en nuestras aulas, en aras de conseguir la formación integral de nuestros discentes. Y el títere, como hemos comprobado, nos puede ayudar a ello.

Por último, pero no menos importante, he crecido como persona. Gracias a esta investigación he podido relacionarme con personas que

nada tienen que ver con mi día a día, y eso me ha hecho mejorar y valorar otras ideas, otros valores y otras vidas.

También he conocido mis posibilidades y mis limitaciones y he convivido con ellas luchando con los límites para que se convirtieran en oportunidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"El títere no es un actor que habla, es la palabra que actúa." (Paul Claudel)

Alcaraz Espejo, R.M. (2014). *Enseñanza de las matemáticas a través del títere como recurso didáctico, en Educación infantil*. Trabajo de fin de grado para optar al grado de Educación infantil, Universidad de Valladolid.

Álvarez-Gayou, J.L. (2003). Cómo *hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología.* Colección Paidós Educador. México: Paidós.

Aly, A. (1992). *El teatro infantil profesional en Egipto (1959-1985).* Tesis para optar al título de doctor, Universidad Autónoma de Madrid, España.

Amado, B. y Szulkin, C. (2008, octubre). Hablando se entienden los títeres. Experiencias de intervención con el teatro de títeres en contextos de diversidad cultural. *Revista e+e.* Año 1, 55-65.
Obtenido de:
http://revistas.unc.edu.ar/index.php/EEH/article/view/7903/8769

Angoloti, C. (1990). *Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias.* Madrid: Ediciones de la Torre.

Aranda Kilian, L. (2011, agosto). Entre los títeres y el arte: su relevancia en la enseñanza con Adultos Mayores. *Palabras Mayores*, nº 7, 2-25.
Obtenido de:
http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/21480/aranda%20kilia.pdf?sequence=1

Arias Valencia, María Mercedes; Giraldo Mora, Clara Victoria. (2011). El rigor científico en la investigación cualitativa. *Investigación y Educación en Enfermería,* Octubre-Diciembre, 500-514.

Arribas, A. y Fernández, A. (s.f.). *Desde la popa. Un poco de historia*. Obtenido de: https://festivaltitirimundi.wordpress.com/desde-la-popa-un-poco-de-historia/

Arribas, A. y Fernández, A. (2015, Mayo). *El festival Internacional de Teatro de Títeres Titirimundi 2015 volverá a hacer soñar a multitudes con más de 234 funciones y 32 compañías en Segovia*.
Obtenido de:
https://drive.google.com/file/d/0By4qeMIshJ8yNW5YZ2s3MlJBTzg/view?pli=1

Artiles, F. (1998). *Títeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza: Arbolé. (Colección Librititeros).

Bair, B. (1965). *The Art of Pupet*. New York: Macmilla

Báez y Pérez de Tudela, J. (2009). *Investigación cualitativa*. Madrid: ESIC

Barbour, R. (2013). *Los grupos de discusión en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Batchelder, M. H. (19 de septiembre de 2002). *Títeres y marionetas*. Obtenido de: http://www.oya-es.net/reportajes/marionetas.htm

Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Comunication Research*. Glencoe: Free Press.

Bernaldo de Quirós, J.A. (1994). *Teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX).* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad Nacional de Educación a distancia, España.

Bernardo, M. (1988). *Del escenario de teatro al muñeco actor*. Cuadernos de Divulgación, 2. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Bisquerra Alzina, R. (2004). *Metodología en la investigación educativa*. Madrid: La muralla.

Blanco, C. (3 de mayo de 2011). Titirimundi solo tiene sentido en Segovia. *El norte de Castilla.* Obtenido de: http://www.elnortedecastilla.es/v/20110503/segovia/titirimundi-solo-tiene-sentido-20110503.html

Bolorino, J. (18 de abril del 2004). *Breve introducción a la historia del títere.* Titerenet. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/04/18/breve-introduccion-a-la-historia-del-titere/.

Boronat, J. (1995) *Medios de comunicación y educación. Análisis de contenido de la prensa educativa*. Palencia: Centro Asociado UNED

Boto, A. (26 de febrero de 2007). Mi profe es una marioneta. Un grupo de pedagogos forma a docentes españoles en el uso didáctico de títeres durante las clases. Madrid: *El País*. Obtenido de: http://www.elpais.com/articulo/educacion/profe/marioneta/elpepusoc/20070226elpepiedu_9/Tes

Buchelli Rodríguez, D. (s.f.). *Los títeres como recurso didáctico*. Obtenido de: http://www.cosasdelainfancia.com/biblioteca-etapa27.htm

Cabrera, P., Hernández, Y. y Rodríguez, R. (2012). *El títere como recurso didáctico en el proceso de enseñanza de Educación primaria.* Trabajo para optar al título de Licenciado en Educación en la Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Calderón Ramírez, J. R. (2014). *La utilización de los títeres y su incidencia en el desarrollo socio-afectivo de las niñas y niños de primer año de educación general básica de la escuela fiscal "Cueva de los Tayos" del barrio de Menfis, de la ciudad de Loja, período 2012-2013".* Tesis previa a la obtención del grado de Licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Loja, Ecuador.

Calero Moreno, P. S. (2013). *Los títeres como recurso motivador para el proceso de enseñanza aprendizaje en los niños/as del primer año de educación básica de la escuela "Zumbahua" de la comunidad Cochahuma, parroquia Zumbahua, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi."* Trabajo previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador.

Camba, M.E. y Ziegler, C.A. (s.f.) *El títere como recurso didáctico para la maestra. Cómo confeccionarlos. Actividades libres y dirigidas con títeres para Nivel Inicial y Primario. Capacitación docente.* Obtenido de:
http://capacitacion-docente.idoneos.com/index.php/Títeres

Castillo Pinta, L.A. (2013). *La utilización de los títeres como recurso didáctico y su incidencia en el desarrollo del lenguaje oral de las niñas de preparatoria, primer grado de educación general básica de la escuela fiscal de niñas "Ciudad de Loja", en la capital de la provincia de Loja, período lectivo 2012-2013.* Tesis previa a la obtención del grado de Licenciada en Ciencias de la Educación, Mención: psicología infantil y educación parvularia, Universidad Nacional de Loja, Ecuador.

Cornejo, M. y Salas, N. (2011). Rigor y calidad metodológicos: Un reto a la investigación social cualitativa. *Psicoperspectivas,* s.f., 12-34. Obtenido de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=171018843002

Criado Muñoz, L. (2015). *La educación para la salud a través de los títeres*. Trabajo de fin de grado para optar al grado de Educación primaria, Universidad de Valladolid.

Cruz Cruz, P. (2014). *El juego teatral como herramienta para el tratamiento educativo y psicopedagógico de algunas situaciones y*

necesidades especiales en la infancia. Tesis para optar al grado de doctor, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

Chacha Amaguaña, S.V. (2013). *Los títeres como estrategia para el desarrollo del hábito de cuidado personal en los niños (as) de primer grado paralelo "B" del centro educativo Cristóbal Vela Ortega de la parroquia Picaihua Cantón Ambato provincia de Tungurahua.* Trabajo para optar al título de Licenciada en ciencias de la educación, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador.

Delors, J. et al. (1997). *La educación encierra un tesoro.* En Informe a la UNESCO de la comisión Internacional sobre Educación para el s. XXI. Madrid: Santillana-Unesco.

Delpeux, H. (1987). *Títeres y marionetas*. Barcelona: Hogar del libro.

Delval, J. y Enesco, I. (1994). *Moral, desarrollo y educación.* Madrid: Anaya.

Del Rincón, D., Arnal, J., Latorre, A., & Sans, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Dykinson.

Denzin, N. K., y Lincoln, Y. S. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research.* London, Inglaterra: Sage.

Deslauriers, J.P. (2004). *Investigación cualitativa: guía práctica*. Pereira, Colombia: Papiro.

Dorio, I., Sabariego, M., y Massot, I. (2004). Características generales de la metodología cualitativa. En R. Bisquerra (Coord.), *Metodología de la investigación educativa* (pp. 275-292). Madrid: La Muralla.

École Nationale Supérieure des arts de la marionnette (s.f.) *Le projet pédagogique*. Charleville-Mézières. Obtenido de: http://www.marionnette.com/fr/Esnam/Presentation

Eisner, E. W. (1998). *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.

Eizaguirre Massé, P. (15 de diciembre de 2009). *El teatro como recurso para la educación ambiental*. Associació ideasostenible. Obtenido de: http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/8460/Teatro_educacion_ambiental_cast.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Esparza Guamán, E.A. (2014). *Los títeres y el desarrollo socio-afectivo de los niños y niñas de inicial 2 del centro de educación inicial "Master Dei" de la ciudad de Loja. Período lectivo 2013-2014.* Trabajo para optar al título de licenciado en Ciencias de la Educación, Universidad de Nacional de Loja, Ecuador.

Esquivel, F. (2013). Lineamientos para diseñar un estado de la cuestión en investigación educativa. *Revista Educación*, 37(1), 65-87.

Estallo, A. (16 de octubre de 2010). El Guant s'estrena amb un espectacle controvertit. *El punt Avui.* Obtenido de: http://www.elpuntavui.cat/article/-/19-cultura/317389-el-guant-sestrena-amb-un-espectacle-controvertit.html?tmpl=component&print=1&page=

Fernández, A. (s.f.). *Historia de Titirimundi*. Obtenido de: http://titeres.turismodesegovia.com/es/titirimundi/historia-de-titirimundi

Fernández, L. (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos? *Butlletí La Recerca, 7,* 1-13.

Fernández Cabezas, M. (2010). *Desarrollo de la competencia social en el alumnado de infantil como prevención del desarrollo de conductas de riesgo.* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Granada, España.

Ferreira Montero Helder, J. (1993). *Teatro marginal: las representaciones de muñecos en el teatro portugués del siglo XVIII.* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Salamanca, España.

Ford, H. (2005). Teacher education thorough the kennedy Centerr. En Bernier, M. y O`Hare, J. *Puppetry in education and therapy* (pp. 21-25). Bloomington, Indiana: Authorhouse.

Gallardo, H. (1995). *Elementos de investigación académica*. San José, Costa Rica: EUNED.

García del Toro, A. (2004). *Comunicación y expresión oral y escrita: la dramatización como recurso*. Barcelona: Graó.

García Fernández, M.D. (1988). *Teatro y títeres en la escuela*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Marioneta de guante*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/titere-de-guante/

García, J.L. (10 de enero de 2004). Marioneta de *hilo*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/marioneta-de-hilo/

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Marioneta de manipulación directa*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/marionetas-de-manipulacion-directa/

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Marioneta Kathputli*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/marionetas-kathputli/

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Pupi*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/pupi/

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Títere de peana*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/titere-de-peana/

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Títere sobre mano*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/titere-sobre-mano/

García, J.L. (10 de enero de 2004). *Títere de Wayang*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2004/01/10/titere-de-wayang/

García, J.L. (10 de enero de 2005). *Bunraku.* Obtenido de: http://www.titerenet.com/2005/01/10/bunraku/

García, J.L. (10 de enero de 2005). *Muppets.* Obtenido de: http://www.titerenet.com/2005/01/10/muppets/

García, J.L. (22 de diciembre de 2005). *Marionetas de viento*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2005/12/22/marionetas-de-viento/

García, J.L. (17 de mayo de 2006). *Humor con títeres*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2006/05/17/humor-con-titeres/

García, J.L. (22 de diciembre de 2005). *Marionetas de viento*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2005/12/22/marionetas-de-viento/

García, J.L. (18 de mayo de 2007). *¿Qué es un títere?* Obtenido de: http://www.titerenet.com/2007/05/18/%C2%BFque-es-un-titere/

Garzón, N. (Agosto 2010). Líneas para un nuevo teatro escolar. *Revista de estudios culturales Bordes*, nº 1, 10-17.
Obtenido de:
http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4916/4731

Gharibpour, B. (20 de marzo de 2015). *Mensaje internacional del Día Mundial del Títere 2015.* Titeresante. Obtenido de: http://www.titeresante.es/2015/03/20/mensaje-internacional-del-dia-mundial-del-titere-2015-por-behrooz-gharibpour/

Gil Rodrigálvarez, J. (2013). *El muñeco y su representación en el arte de los siglos XX y XXI. Relaciones e implicaciones entre el muñeco y el artista.* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Salamanca, España.

Gimeno Sacristán, J. y Pérez Gómez, A. (1989). *La enseñanza: su teoría y su práctica*. Madrid: Akal.

Goethz, J. y Lecompte, M. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.

Guanotuña Pastuña, M.E. (2011). *El teatro infantil como ayuda pedagógica para el desarrollo del lenguaje oral de los niños y niñas del primer año de básica de la Unidad educativa Dr. Carlos Andrade Marín del recinto La Josefina, Parroquiea Guasaganda, Cantón La Maná, provincia de Cotopaxi.* Trabajo previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador.

Guerra Guajardo, P. V. (2008). *Teatro de Títeres. Rito y Metáfora.* Tesis para optar al título de Antropóloga, Universidad de Chile.

Gutiérrez Martín, A. (2000). *Comunicación multimedia, interactividad y aprendizaje*. Tesis para al grado de doctor, Universidad Nacional Española a Distancia.

Gutiérrez, J. (2004). *El títere como recurso educativo*. Barcelona: Vicens.

Hernández Sagrado, I., García Carabias, J.J., Iglesias Sánchez, L., López López, P., Martín Sánchez, A., Pérez de la Cruz, I., Romo Salas, P. et al. (1988). *Los títeres en la escuela.* Salamanca: Amarú.

Hernández Sagrado, I. (1995). *Los títeres en la escuela*. (2ª. Ed.) Salamanca: Amarú.

Herrero Nivela, M. L. (1997). La importancia de la observación en el proceso educativo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, nº 1, 1-6. Obtenido de: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2789646

Hervitz, S.S. (2011). *El teatro en la educación, médium para el desarrollo de la creatividad: el cubo como metapauta transdisciplinar.* Tesis para optar al grado de doctor, Universidat de Valencia, España.

Hidalgo Morocho, V. G. (2009). *Los títeres como recurso didáctico y el aprendizaje significativo de los niños/as del primer año de educación básica del jardín de infantes "Irene Caicedo" de Ambato en el año lectivo 2008-2009. Proyecto Enseñanza de las Matemáticas a través del títere como recurso didáctico en Educación Infantil*. Tesis

previa a la obtención del título de Licenciatura en Ciencias de la Educación. Universidad Técnica de Ambato.

Hincapié Morales, V.M. (2011). *El arte de los títeres*. Obtenido de: http://files.marcelaproyectos.webnode.es/200000039-2558d25d4b/Introducci%C3%B3n.pdf

Holsti, O. R. (1969). *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Reading, MA: Addison-Wesley.

Ibañez Sandín, C. (1992). *El Proyecto de Educación Infantil y su práctica en el aula*. Madrid: La Muralla.

Introducción necesaria para el Teatro de títeres. El actor titiritero. (3 de Abril de 2011) Obtenido de: http://valleteatro2011.blogspot.com/2011/04/introduccion-nesesaria-para-el-teatro.html

Jaime Balseca, L.N. (2013). *"El títere como recurso educativo en el desarrollo de la creatividad de los niños y niñas del primer año de básica "Lucía Franco de Castro", en la ciudad de Quito, y propuesta de una guía metodológica para la elaboración de títeres"* Trabajo para optar al grado de Licenciado en Ciencias de la educación, Universidad central de Ecuador, Ecuador.

Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: Un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de Educación* nº 7. 19-39

Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Morata. (Colección Investigación cualitativa).

Krippendorf, K. (1990) *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

Leal, M. C., Hernández, Y. y Rodríguez, R. (2012). *El títere como recurso didáctico en el proceso de enseñanza de educación primaria*. Trabajo especial de grado para optar al título de Licenciado en Educación, Universidad Central de Venezuela, Barcelona, Venezuela.

López, N. y Sandoval, I. (2006). *Métodos y técnicas de investigación cuantitativa y cualitativa*. Sistema Virtual de Biblioteca de la Universidad de Guadalajara, Universidad de Guadalajara. Obtenido de:
http://recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/handle/20050101/1103

López Gómez, Á. M. (2013). *El teatro de los niños: Un taller multidimensional.* Trabajo de grado de maestro en Educación primaria, Universidad de Cantabria.

Manotoa Paredes, W. R. (2013). *Los títeres y su influencia en las relaciones interpersonales de los niños/as del primer grado del centro de Educación inicial "Travesuras" del cantón Tisaleo, provincia de Tungurahua.* Trabajo para optar al título de Licenciado en Ciencias de la educación, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador.

Manzano Arrondo, Vicente. (2012). *La función comprometida de la universidad.* Tesis doctoral para optar al grado de doctor por la Universidad de Valladolid. Escuela Universitaria de Magisterio de Segovia. Universidad de Valladolid.

Marqués, A. M. (2013). Los títeres como recurso en la Educación Artística. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 4, 225-240.

Martín-Crespo, M. C., y Salamanca, A. B. (2007). El muestreo en la investigación cualitativa. *Nure investigación*, *27*(4).

Martínez, M. (2000) *La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manuel teórico-práctico*. México: Trillas.

Mayán, M. J. (2001). Una introducción a los métodos cualitativos: Módulo de entrenamiento para estudiantes y profesionales. *Alberta: International Institute for Qualitative Methodology*, 34.

Mejía Navarrete, J. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones sociales.* IV (5), 165-180.

Mejía, R. y Sandoval, S.A. (2003). *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. México: Iteso.

Miguel Gallo, I.J. (1993). *Teatro y parateatro en Burgos (1550-1752). Estudio y documentos.* Tesis para optar al título de doctor, Universidad de Valladolid, España.

Mullet, M. (1990): *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Barcelona: Crítica.

Murray, G. y Mijares, R. (1994). *Los títeres (una guía práctica).* México: Árbol.

Noreña, Ana Lucía; Alcaraz-Moreno, Noemi; Rojas, Juan Guillermo; Rebolledo-Malpica, Dinora. (2012). Aplicabilidad de los criterios de rigor y éticos en la investigación cualitativa. *Aquichan,* Diciembre, 263-274.

O`Hare, J (2005). Puppets in education: process or product?. En: Bernier, M, y O`Hare, J. *Puppetry in education and therapy* (pp. 63-69). Bloomington, Indiana: Authorhouse.

Oltra Albiach, M. À. (2011a). *Els titelles i l'educació: propostes per a la incorporació dels titelles valencians als itineraris d'educació literària i intercultural.* Tesis para optar al grado de Doctor, Universitat de Valencia, Valencia, España.

Oltra Albiach, M.À. (2011b). Els titelles, un recurs en la xarxa. *Quaderns digitals: Revista de Nuevas Tecnologías y Sociedad*. Nº 66,

Oltra Albiach, M. À. (2013a). Cuando los muñecos curan: títeres, educación especial y terapia. *Revista de educación inclusiva*, vol. 6 num. 3, 164-175.
Obtenido de:
http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4615406

Oltra Albiach, M. À. (2013b). Didáctica de la literatura en educación infantil: los títeres. *Revista de Ciencias Pedagógicas*, 2013/2, 1-8.

Obtenido de:
http://www.cienciaspedagogicas.rimed.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=125:didacticali&catid=23&Itemid=137

Ortiz Proaño, A.C. (2014). *El uso de los títeres y su incidencia en el desarrollo de destrezas de comprensión y expresión oral de los niños y niñas de preparatoria, primer grado de Educación General básica de la unidad educativa "Santa Teresita", provincia de Santa Elena. Período lectivo 2013-2014.* Trabajo para optar al título de licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad de Loja, Ecuador.

Oullet, A. (1982). *Processu de recherche: un aproche systématique*. Les Presses de l'Université du Québec: Sillery.

Pacurucu Pacurucu, A.L. (2003*). El juego y la relación de conflictos a través del Macarthur story stem battery estudio comparativo entre niños de 4 a 6 años normales y niños con retraso en el desarrollo.* Tesis para optar al título de doctor, Universidad Autónoma de Barcelona. España.

Parcerisa, A. (1999). *Didáctica en la educación social: enseñar y aprender fuera de la escuela*. Barcelona: Grao.

Patton, M, Q. (1980). *Qualitative Evaluation Methods.* Beverly Hills, California.: Sage.

Pérez Serrano, G. (1990). *Modelos de investigación cualitativa en educación y animación sociocultural.* Madrid: Narcea.

Peña Acuña, B. (2011). *Métodos científicos de observación en Educación*. Madrid: Visión Libros.

Pinedo Herrero, M.C. (1999). *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX.* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Valencia, España.

Piñuela, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Sociolinguistic Studies*, *3*(1), 1-42.

Plaza Chillón, J.L. (1996). *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937).* Tesis para optar al título de doctor. Universidad de Granada, España.

Porras, F. (1981). *Titelles: teatro popular*. Madrid: Editora Nacional.

Prieto García-Tuñón, M.A. (1981). La representación de títeres, su ámbito educativo desde el análisis de una experiencia. *Aula Abierta*. Nº 33, 64-70.

Pujadas, J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en las ciencias sociales.* Madrid: CIS-Centro de investigaciones sociológicas.

Román Elizalbe, A.C. (2013). *La utilización de títeres y su influencia en el desarrollo socio-afectivo de los niños y niñas de preparatoria, primer grado de educación general básica de la escuela "Teniente Maximiliano Rodríguez" del cantón Celica. Período lectivo 2012-2013.* Tesis para optar al título de Licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Loja, Ecuador.

Ruíz Modrego, V., Antón Arribas, E., Bachiller Martínez, R., Marín García, M.I., Piñuel Raigada, M.P. y Ruíz Modrego, J. (1989). *Tiempo de títeres*. Soria: Centro de Profesores de Soria.

Rumbau, T. (12 de abril de 2012). *Debate entre escuelas de títeres*. Titeresante. Obtenido de: http://www.titeresante.es/2012/04/12/debate-entre-escuelas-de-titeres/

Sabariego, M. y Bisquerra, R. (2004). El proceso de investigación (parte 1). En Bisquerra (Coord.). *Metodología de la investigación educativa* (pp 89-125), Madrid: La Muralla.

Sandín, M.P. (2000). Criterios de validez en la investigación cualitativa: de la objetividad a la solidaridad. *Revista de investigación educativa*. Nº 18, 223-242. Obtenido de: http://revistas.um.es/rie/article/view/121561/114241

Sanmartín, P. y Tashiguano, K. (2013). *Incidencia de la expresión dramática en el lenguaje expresivo y comprensivo, en los niños de 4 a 5 años de edad, en las Unidades Educativa "Saint Dominic School" y "Ángel Polibio Chaves", durante el año lectivo 2012-2013. Propuesta alternativa.* Trabajo para optar al título de Licenciado en ciencias de la educación, Escuela Politécnica del ejército, Sangolquí, Ecuador.

Santos, M. A. (1990). *Hacer visible lo cotidiano: Teoría y práctica de la evaluación cualitativa de los centros escolares*. Madrid: Akal.

Sanz Juez, M.A., (1989). *Aspectos del teatro portugués. Acercamiento a sus estructuras ideológicas, sociales y culturales (con especial atención al teatro después del 25 de abril de 1974).* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, España.

Sarramona, J., Vázquez, G. y Colom. A.(1998). *Educación no formal*. Barcelona: Ariel.

Spradley, J. (1979). *The ethnographic interview*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.

Tacuri Pagalo, G.C. (2012*). El teatro infantil y su incidencia en el desarrollo del aprendizaje significativo de los niños y niñas de 4 a 5 años del C.D.I. "Blanca Martínez Mera" del Cantón Ambato, provincia de Tungurahua.* Trabajo para optar al título de Licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad Técnica de Ambato, Ecuador.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós Studio.

Teseo. [base de datos]. Madrid: Ministerio de Educación. Obtenido de: https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do;jsessionid=621D124E52841BEFFDEF825B0BC724D2

Titirimundi 2011. Teatro de títeres y marionetas (12 de mayo de 2011) Áfricavive. Obtenido de: http://www.africavive.es/detalle_de_agenda_de_eventos_africavive.jsp?ISSUEID=12&PROID=384010

Titirimundi. (s.f.). Presentación. *El arte de la Marioneta otro año*. Obtenido de:
http://www.titirimundi.es/presentacion/

Toribio López, S. (1997, Diciembre). *Talleres y rincones en Educación Infantil: su vigencia psicopedagógica hoy*. Obtenido de: http://waece.org/biblioteca/pdfs/d077.pdf

Torrego Egido, L.M., (1997). *La educación popular a través de la Canción de Autor. Años 1960-1980.* Tesis para optar al grado de doctor, Universidad Nacional de Educación a distancia, España.

Torrego Egido, L.M., (2014). ¿Investigación difusa o emancipatoria? Participación e inclusion en investigación educativa. *Magis, Revista Internacional de investigación en educación*, 7(14), 113-124.

Trend, M.G. (1979). On the reconciliation of qualitative and quantivative analysis: A case study. In T.D. Cook & C.S. Reichardt (Eds.) Qualitative and quantitative methods in evaluation research (pp. 68-86). Beberly Hills: Sage.

Triguero, J.A. (15 de diciembre de 2006). *Mi niñ@ va al teatro, pero ¿qué teatro?*. Obtenido de: http://www.titerenet.com/2006/12/15/mi-nin-va-al-teatro-pero-%C2%BFque-teatro/

Trilla Bernet, J., Gros Salvat, B., López Palma, F. y Martín García, M.J. (2003). *La educación fuera de la escuela. Ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel educación.

Vallés, M. S., (2002). *Entrevistas cualitativas*. Cuadernos metodológicos. Madrid: CIS- Centro de investigaciones sociológicas.

Vargas Jiménez, I. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *Calidad en la Educación Superior,* 3(1), 119-139.

Vega, R. (1999). Los títeres en educación. *Revista Jardinera*. Año X.

Verdugo Cuesta, M.M. (2015). *La importancia de los títeres en el proceso de enseñanza-aprendizaje y su incidencia en el desarrollo del*

lenguaje oral de los niños de 4 a 5 años del centro de educación inicial "Luis Cordero" del cantón Cuenca durante el año lectivo 2014-2015. Trabajo para optar al título de licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad Salesiana, Cuenca, Ecuador.

Villazán del Rey, V. (2014). *La escuela en Titirimundi*. Trabajo de fin de grado para optar al grado de Educación infantil, Universidad de Valladolid.

25 Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia Titirimundi 2011. (Mayo 2011). Obtenido de: http://www.titirimundi.com/DOSSIER2011.pdf