

PONTIFICIA Y UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN JUSTICIA Y CONVIVENCIA ESCOLAR

**EL TEATRO DE TÍTERES COMO UNA POSIBILIDAD DENTRO
DE LA EDUCACIÓN PARA UNA CULTURA DE PAZ**

Presentado por:

JAIME NICOLÁS BERNAL

Director de investigación:

RICARDO DELGADO

COLOMBIA

2017

PONTIFICIA Y UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

**LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EDUCACIÓN PARA EL CONOCIMIENTO SOCIAL Y
POLÍTICO**

**EL TEATRO DE TÍTERES COMO UNA POSIBILIDAD DENTRO
DE LA EDUCACIÓN PARA UNA CULTURA DE PAZ**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Magíster en
Educación**

Presentado por:

JAIME NICOLÁS BERNAL

Director de investigación:

RICARDO DELGADO

COLOMBIA

2017

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, que me han apoyado en todo lo que he hecho. Gracias al Profesor Ricardo, por su dirección y la confianza que me dio, para poder desarrollar este trabajo.

NOTA DE ADVERTENCIA

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

Artículo 23, resolución No 13 del 6 de Julio de 1946, por la cual se reglamenta lo concerniente a Tesis y Exámenes de Grado en la Pontificia Universidad Javeriana.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN.....	11
1. CONSIDERACIONES GENERALES DEL ESTUDIO	13
1.1. Definición del problema	13
1.2. Objetivos.....	16
1.2.1. Objetivo general	16
1.2.2. Objetivos específicos.....	16
1.2.3. Preguntas orientadoras	16
1.3. Marco teórico.....	17
1.4. Diseño metodológico	22
1.4.1. Enfoque de la investigación	22
1.4.2. Tipo de investigación y metodología	23
1.4.3. Técnicas e instrumentos para la recolección de datos	25
1.4.4. Fuentes para el estudio de caso	26
1.4.5. Fuentes para el análisis de contenido en la sistematización del caso propio	28
1.4.6. Proceso de análisis de la información	29
1.4.7. Categorías y Subcategorías en el análisis documental – Estudio de caso	30

1.4.8.	Categorías y conceptos presentes en la sistematización.....	34
1.4.9.	Sistematización.....	37
2.	BALANCE DE LA TRAYECTORIA DEL TÍTERE CON UN PROPÓSITO PEDAGÓGICO Y SU INFLUENCIA FRENTE A TEMÁTICAS DE CULTURA DE PAZ..	40
2.1.	El teatro de títeres y su carácter educativo	40
2.1.1.	Títeres: Origen e historia en relación a La educación.	40
2.1.2.	El títere y su valor educativo.	47
2.1.3.	Experiencias significativas con títeres y educación	58
2.2.	El teatro de títeres y la cultura de Paz.....	63
2.2.1.	Títeres y perspectiva territorial.....	63
2.2.2.	Títeres, resistencia y denuncia.....	67
2.2.3.	Títeres, educación y construcción colectiva como aporte a la cultura de paz.....	70
3.	ESTUDIO DE CASO: HANDSPRING PUPPET COMPANY.....	75
3.1.	Aproximaciones teóricas del títere	75
3.2.	Relación con el contexto.....	83
3.3.	Metonimia y Simbología	87
3.4.	Dimensión estética.....	94
3.5.	Relación con la educación	100
4.	ENTRE PA(Z)SOS, OBRA DE TEATRO UNIPERSONAL DE TÍTERES. LA SISTEMATIZACIÓN COMO UN EJERCICIO DE AUTOINDAGACIÓN DE LA EXPERIENCIA.....	104
4.1.	La experiencia y su planeación.....	104
4.1.1.	Intención y educación para la paz	106

4.1.2.	Formato	107
4.1.3.	Esquema de puesta en escena (Matriz secuencial)	108
4.2.	La inspiración y el trasfondo teórico	111
4.2.1.	La memoria.....	112
4.2.2.	La identidad.....	114
4.2.3.	Desplazamiento	116
4.2.4.	El medio ambiente.....	118
4.2.5.	El diálogo	120
4.3.	Descripción de cada una de las micro-obras.....	121
4.3.1.	Descripción de la micro-obra de memoria	121
4.3.2.	Descripción de la micro obra de identidad: ¿Identidad?	122
4.3.3.	Descripción de la micro obra de desplazamiento: Desplazada	123
4.3.4.	Descripción de la micro obra de medio ambiente: Superhéroe.....	123
4.3.5.	Descripción de la micro obra de Diálogo	124
4.3.6.	Descripción de la micro obra de apertura I: Bogotando.....	125
4.3.7.	Descripción de la micro obra de apertura II: Leo, el león marino.....	125
4.3.7.	Descripción de la micro-obra de cierre: Fin.....	126
4.4.	Simbología y narrativa.....	127
4.4.1.	Elementos simbólicos en: Apertura I – Bogotando.....	127
4.4.2.	Elementos simbólicos en: Apertura II: Leo, león marino.	129
4.4.3.	Elementos simbólicos en: ¿Identidad?	130
4.4.4.	Elementos simbólicos en: Memoria	133
4.4.5.	Elementos simbólicos en: Superhéroe.....	136

4.4.6. Elementos simbólicos en: Desplazada	138
4.5. Experiencias aplicadas.....	142
4.5.1. Experiencia aplicada I. Colegio Gerardo Paredes	144
4.5.2. Experiencia aplicada II: Colegio Manuel Zapata Oliveilla	147
4.5.3. Experiencia aplicada III: Instituto Alberto Merani	149
4.5.4. Experiencia aplicada IV: Colegio Nydia Quintero Turbay	150
4.5.5. Experiencia aplicada V: Colegio Paraíso Mirador	152
4.6. Recepción del público por actos	153
4.6.1. Recepción del público en el acto de la memoria	154
4.6.2. Recepción del público en el acto del medio ambiente: Superhéroe.	155
4.6.3. Recepción del público en el acto del desplazamiento	157
4.6.4. Recepción del público en el acto del diálogo	159
4.6.5. Recepción del público en el acto de la Identidad	160
5. RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....	162
5.1. Conclusiones a partir del caso de estudio: Handspring Puppet Company.....	163
5.2. La implementación de la experiencia “Entre pa(z)sos” y sus aportes	164
5.2.1. La empatía, el teatro de títeres y la conclusión	167
5.3. Experiencias paralelas con proyección en el mismo campo.....	169
REFERENCIAS	172

RESUMEN

La presente investigación explora el teatro de títeres como una posibilidad para promover la cultura de paz desde el que hacer del titiritero. Para ello fue necesario realizar una revisión en el estado del arte, sobre títeres y educación, y títeres y cultura de paz. Desde ahí, la investigación se centró en un caso de estudio, sobre la compañía sudafricana de teatro de títeres: *Handspring Puppet Company*, quienes tienen una amplia trayectoria en la creación de obras de teatro con un contenido político y social, y que por su contexto, de un país en postconflicto, presentan condiciones similares a las nuestras, donde vale la pena revisar sus experiencias. Por último, esta investigación también recoge la experiencia de *entre pa(z)sos*: Una obra de títeres unipersonal creada desde mi experiencia, que busca a partir del teatro de títeres, generar diferentes dinámicas para contar conceptos relacionados a la cultura de paz, como una posibilidad en la educación para la paz.

PALABRAS CLAVE: títeres, cultura de paz, educación para la paz, teatro, arte

ABSTRACT

The following research explores puppet theatre as a possibility to promote a culture of peace, from the perspective of a puppeteer. For this, it was relevant to make a review in the state of the art about puppetry in education and puppetry in culture of peace. From there, the research focused on Handspring puppet company, leaders in puppetry in South Africa and great example about puppet shows that are related with political and social content, as well as a reference for acknowledging post-conflict with the arts of puppetry, shown with some of their experiences. Finally, this research also gathers my own puppetry experience: *entre pa(z)sos*: A single-person puppet show, created from my experience, which seeks to generate different dynamics to tell concepts related to a culture of peace, with a possibility in education for peace.

Key words: Puppetry, puppets, peace, culture of peace, education for peace

INTRODUCCIÓN

La presente investigación explora el papel del teatro de títeres como una posibilidad para promover la cultura de paz desde el que hacer del titiritero. En el primer apartado, se realizó un balance sobre títeres y educación, y títeres y cultura de paz, donde se evidenció la cantidad de experiencias significativas que pueden involucrar temáticas educativas y de cultura de paz, que incluyen los títeres como un medio para promover diferentes acciones en este ámbito. Sin embargo, también es claro que es un tema nuevo en nuestro contexto y que podría tener diferentes alcances y oportunidades en el campo educativo. Por tanto, en los siguientes capítulos, la investigación consta del análisis del estudio de caso de *Handspring puppet company*, compañía de teatro de Títeres sudafricana, quienes tienen una amplia trayectoria en la creación de obras de teatro con un contenido político y social, y que, por su contexto, de un País en postconflicto, presentan condiciones similares a las nuestras, donde vale la pena revisar sus experiencias. En este capítulo, la teoría del títere, la simbología y la dimensión estética de handspring, ayudan a entender el porqué de la complejidad de este arte. Además, a través de sus experiencias más significativas, también se puede hacer un paralelo con la historia de Sudáfrica y evidenciar que el contexto compromete al artista.

Por último, esta investigación también recoge la experiencia de *entre pa(z)sos*: Una obra de títeres unipersonal creada desde mi experiencia, que busca a partir del teatro de títeres, generar diferentes dinámicas para contar conceptos relacionados a la cultura de paz, como una posibilidad en la educación para la paz. Esta experiencia fue sistematizada en 5 colegios de Bogotá, comúnmente entre los cursos 3 a 7 grado. Se trató de reunir diferentes perspectivas en las distintas edades, puesto que el trabajo del titiritero consta de un público en general diverso.

Además, en este capítulo se revisan algunas fuentes teóricas que dan cuenta del proceso para la inspiración de cada uno de los micro-actos que componen la experiencia, contribuyendo a la formación de una posición frente a la formación de una cultura de paz.

Finalmente, esta investigación encuentra cuales son los alcances y oportunidades en el arte de los títeres frente a temáticas de paz y explora diferentes maneras en las que puede aplicar el recurso para beneficiar el campo educativo.

1. CONSIDERACIONES GENERALES DEL ESTUDIO

1.1. Definición del problema

Colombia es un país que ha vivido en conflicto armado por más de 50 años. Las repercusiones de la violencia se han naturalizado en diferentes versiones y manifestaciones. Esto se debe a que aquello que vemos y vivimos a diario, terminamos asimilándolo como “lo normal”, y esta misma cotidianidad de un fenómeno, en este caso la violencia, lo convierte en parte de la “normalidad”. Dentro de esta normalidad en la que vivimos, también cabe resaltar no solo las realidades de quienes viven en carne propia la violencia, que dadas sus circunstancias, sus realidades son extremas y fuertes, perjudicando sus propias vidas. También es importante, considerar a todos aquellos que están fuera del conflicto físico, y que de alguna manera se impermean de la violencia por parte de las representaciones de los medios, que han instaurado nuevas formas de interpretar problemáticas sociales. “La violencia, entonces ha sido derivada en una representación espectacular y serializada de la realidad, que la naturaliza a partir de categorías como la pornografía del horror y la omofagia mediática.” (Hernandez, 2005, p.2) Haciendo evidente las razones por las cuales no hay noticia violenta que asombre desde la ciudad y las distintas maneras que tienen los jóvenes de relacionarse con estos temas.

Es necesario desnaturalizar las prácticas de violencia para construir una cultura de paz que encarne los valores de la no violencia, la defensa de los derechos humanos, el respeto, la diversidad cultural, la memoria, la empatía, etc.. Desde la etimología de Cultura, que es cultivar, la cultura de paz es “la creación de nuevas formas de cultivar las relaciones entre los seres humanos mismos y entre estos y la naturaleza para incrementar las posibilidades humanas

de vivir en paz” Enciclopedia de paz y conflictos (2006, p.210). Se entiende que la cultura de paz, en realidad no es una sola, sino varias culturas que dependen de cada contexto determinado. Esta cultura es imperfecta, porque tiene muchas variantes y cada lugar podrá darle su funcionamiento según se adapte a su propia cultura. También se entiende como cultura de paz, una serie de valores que son el fin de una educación para la paz. Por tanto, al tomar como punto de inicio, el concepto de cultura de paz, se indica que cualquier aporte para la misma, será partidaria de una educación para la paz. De todas formas, la UNESCO en el año 2000, a señalado unos indicadores que toda cultura de paz debe tener:

“Respetar todas las vidas, rechazar la violencia con un compromiso positivo con la práctica de la no violencia activa, desarrollar mi capacidad de ser generoso compartiendo mi tiempo y mis recursos materiales, escuchar para comprendernos en la multiplicidad de voces y culturas que nos expresamos, preservar el planeta que significa un consumo responsable y con criterios de justicia, y por último, reinventar la solidaridad: Reconstruir unas sólidas relaciones entre los seres humanos.”

Mucho se ha dicho sobre el papel del arte como medio para fortalecer la educación para la paz, incluso se dice que el contexto compromete al artista, puesto que, al estar presente en el medio, siente y enfoca su creación a mostrar sus emociones a través de diferentes medios. El arte, la creación artística y la capacidad creativa tienen fuerza para generar transformaciones profundas en la vida de las personas, una obra de arte debe hacer sentir intensamente, generar sentimientos de querer crear también, aunque sea sólo en la imaginación. El arte, debe agitar al individuo que lo observa y mostrarle su mundo, pero también arrojarlo fuera de él.

“La posibilidad que nos da el arte de alejarnos de la realidad y adentrarnos en el mundo de los símbolos es, a su vez, lo que nos permite inventar estrategias distintas para transformar la vida

personal y la del colectivo social al que pertenecemos.” (Muriel, Jimenez, Buitrago, p. 37) Por tanto, las manifestaciones artísticas son importantes para estimular la sensibilidad humana y despertar de la normalización en la que vivimos, puesto que precisamente el arte, contribuye a retar la realidad y mostrar distintas posibilidades. Por consiguiente, después de revisar estos indicadores y las necesidades de una educación para la paz que busca desnaturalizar la violencia involucrando el potencial del arte en todas sus dimensiones y posibles lenguajes, encuentro mí que hacer artístico, como titiritero, pertinente para contribuir, fortalecer y brindar una posibilidad dentro de la educación para una cultura de paz. Esta investigación se pregunta: ¿Cuales son los alcances y oportunidades del teatro de títeres para construir una cultura de paz? ¿De qué manera se potencia la práctica del teatro de títeres, para contribuir a la construcción de una cultura de paz? Y ¿Cómo se configura desde el teatro de títeres, narrativas que contribuyan a educar para una cultura de paz?, para ello busca analizar el valor educativo del teatro de títeres y su aporte en el marco de una cultura de paz. Para lograrlo, la investigación plantea determinar y generar un balance de la trayectoria del títere con un propósito pedagógico y su influencia frente a temáticas de cultura de paz, analizar e identificar las relaciones que se establecen entre procesos creativos de obras de títeres y la educación para una cultura de paz y sistematizar una experiencia con títeres para derivar el potencial educativo en la construcción de una cultura de paz.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Analizar el valor educativo del teatro de títeres y su aporte en el marco de una cultura de paz.

1.2.2. Objetivos específicos

- a. Determinar y generar un balance de la trayectoria del títere con un propósito pedagógico y su influencia frente a temáticas de cultura de paz.
- b. Analizar e identificar las relaciones que se establecen entre procesos creativos de obras de títeres y la educación para una cultura de paz.
- c. Sistematizar una experiencia con títeres para derivar el potencial educativo en la construcción de una cultura de paz.

1.2.3. Preguntas orientadoras

- a. ¿Cuales son los alcances y oportunidades del teatro de títeres para construir una cultura de paz?
- b. ¿De qué manera se potencia las prácticas del teatro de títeres, para contribuir a la construcción de una cultura de paz?
- c. ¿Cómo se configura desde el teatro de títeres, narrativas que contribuyan a educar para una cultura de paz?

1.3. Marco teórico

Para encontrar cuales son los alcances y las oportunidades de los títeres en torno a una cultura de paz, se debe establecer una definición de cultura de paz que encamine a tener unas categorías a contraponer en los casos de estudio. Desde la etimología de Cultura, que es cultivar, la cultura de paz es “la creación de nuevas formas de cultivar las relaciones entre los seres humanos mismos y entre estos y la naturaleza para incrementar las posibilidades humanas de vivir en paz” Enciclopedia de paz y conflictos (2006, p.210) Se entiende que la cultura de paz, en realidad no es una sola, sino varias culturas que dependen de cada contexto determinado. Esta cultura es imperfecta, porque tiene muchas variantes y cada lugar podrá darle su funcionamiento según se adapte a su propia cultura. También se entiende como cultura de paz, una serie de valores que son el fin de una educación para la paz. Por tanto, al tomar como punto de inicio, el concepto de cultura de paz, se indica que cualquier aporte para la misma, será partidaria de una educación para la paz. De todas formas, la UNESCO en el año 2000, a señalado unos indicadores que toda cultura de paz debe tener:

“Respetar todas las vidas, rechazar la violencia con un compromiso positivo con la práctica de la no violencia activa, desarrollar mi capacidad de ser generoso compartiendo mi tiempo y mis recursos materiales, escuchar para comprendernos en la multiplicidad de voces y culturas que nos expresamos, preservar el planeta que significa un consumo responsable y con criterios de justicia, y por último, reinventar la solidaridad: Reconstruir unas sólidas relaciones entre los seres humanos.”

Por lo cual, dentro del marco de esta investigación, haré uso de estos indicadores de la UNESCO, para establecer las categorías referentes a identificar los alcances y las

oportunidades que tienen los títeres dentro de una cultura de paz, que aporte a una de las formas, que busca la educación para la paz para contribuir a promover sus valores.

El rechazo a la violencia: Este indicador opera de una manera directa sobre la construcción de cultura de paz, puesto que se entiende que principalmente, la violencia es el concepto opuesto a la paz. Al pensar en una educación para la paz, el rechazo a la violencia es un eje fundamental para cualquiera que quiera ejercer esta pedagogía. No obstante, rechazar la violencia, resulta algo obvio y vale la pena profundizar sobre cómo realmente existe un rechazo a la misma, y de qué manera se pueden abordar temáticas similares, que contribuyan a analizar si este indicador está presente. Encuentro aquí, la pedagogía de la memoria. Concibiendo que asumir los hechos del pasado, entenderlos y rechazarlos, contribuye a la no repetición de estos mismos actos y por ende, al rechazo activo de la violencia. Etxberria (2013), menciona que las víctimas buscan que la verdad no quede en el olvido, que se genere una memoria asentada en la verdad y se asiente en las conciencias cívicas. La memoria, es recordar lo que pasó, para que no se repita, para reconocer a las víctimas y entender la importancia del compromiso de la paz. Elizabeth Jelin, habla sobre los vehículos de la memoria, cuando concibe que estos, funcionan cuando se comparte una cultura, y cuando hay agentes sociales que materializan estos sentidos del pasado y forman un acto de memoria.

La conservación de la vida: Es importante que la paz, no solo se asocie con el fin de la violencia, sino también con las dinámicas de poder vivir en paz en todos los entornos y contextos, respetando no solo a todos los seres humanos, sino a nuestro ecosistema. Preservar el planeta y entender que se debe realizar un consumo responsable con un criterio justo de respetar todas las vidas. En el mundo actual, la crisis ecológica cada vez empeora, la contaminación ambiental, explotación minera, la producción masiva producto del consumismo,

son muchas de las consecuencias que vivimos ahora y que pareciera que no tienen límite. Quienes estudian la manera de generar una conciencia ambiental, resuelven que una posible solución a la crisis ecológica que afecta al mundo contemporáneo reside en la ampliación de la empatía en la comunidad natural, “impulsar una conciencia biosférica basada en la idea de que la tierra es igual que un organismo vivo conformado por relaciones interdependientes, con el fin de ampliar la sensibilidad empática al conjunto de nuestra especie y muchas otras que lo conforman” (Rifkin, 2010, p.605). Concientizar sobre la problemática ambiental, también es una cuestión de fortalecer la capacidad empática en las personas, por tanto mucho se ha hecho frente a este tema, usando lenguajes artísticos para generar una comunicación empática, como es el caso de los audiovisuales promovidos por el internet, generando campañas virales que produzcan alarma y difusión. También se han generado diferentes proyectos entorno a este tema en relación al arte, un caso puntual es el de Brandon Ballengée. Quien trabaja con arte, ciencia y activismo. Estudia diferentes especies y los efectos que tiene la contaminación en ellos, para luego mostrarlos en exhibiciones artísticas de multimedia, haciendo un énfasis en toda las malformaciones que estamos produciéndoles a estas especies como consecuencia de lo que producimos. “La idea es generar una reacción empática y transformadora a nivel individual que permita al público participar y entender lo que le pasó a ese organismo” (Albeda, 2015, p.13). En el marco de esta investigación, este criterio de conservación de la vida, está dirigido al cuidado del medio ambiente y a las consecuencias que produce la contaminación.

La interculturalidad: Se refiere a la manera en la que aceptamos las diferentes culturas y multiplicidad de voces que nos rodean, también abordando otros conceptos como la identidad y la convivencia con el otro que es diferente. Rosa Ytarte, cuando habla sobre programas educativos interculturales, rescata la manera en que se debe abordar temas referentes a la

identidad y los estereotipos, comprendiendo la cultura como algo dinámico y no estático. También aborda, la importancia de conocer y comprender al otro, mostrando que estos programas deben también tener especial atención a inmigrantes y minorías étnicas. Problematisa la educación frente a la interculturalidad, al tener un estado contradictorio, promoviendo una educación homogénea y estandarizada, mientras que al mismo tiempo se acepta que la diversidad es una realidad y merece respeto, pero no lo hace de una forma correcta. “A menudo parece una perversión de la interculturalidad” (Ytarte, pag. 162), puesto que lo único que hacen estos programas es victimizarlos ó denominizarlos. Se asume que “sin duda, afrontar nuevas realidades supone esfuerzos y complicaciones: aprender nuevos lenguajes, manejarse con formas de cultura desconocidas, incorporar otras prácticas y costumbres.. pero también puede ser la puerta de encuentros y mestizajes” (Ytarte, pag. 162). El desplazamiento en nuestro País, a causa de la guerra, implica también pensar en todas esas posibles condiciones que enfrentan el reto tanto del que acoge como el acogido, y se vuelve un tema fundamental para la construcción de nuestra cultura de paz, que debe enfrentar a la multiplicidad étnica y al respeto y consideración por los otros.

Las relaciones empáticas: Se relaciona con la manera en que se construye relaciones sólidas entre los seres humanos, asumiendo desde diferentes perspectivas las situaciones de otros. “La empatía es requisito para la respuesta moral.” (Comins, 2003, p. 273), se entiende que esta capacidad, nos permite comprender lo que otras personas están experimentando y “provoca en el individuo estados afectivos tales como la indignación, la tristeza, la alegría, la pena o la rabia, capaces de motivar en el individuo una respuesta moral”. (Comins, 2003, p. 274). En la ética del cuidado, esta capacidad es primordial, puesto que busca observar y tener en cuenta las necesidades de los otros. Muchas veces, como pasa en nuestro país, esos otros se encuentran

alejados de nosotros geográficamente, el conflicto está alejado y queda fácil para las personas de la ciudad normalizar la situación.

La empatía, es un eje transversal en esta investigación, ya que se encuentra en los tres indicadores anteriores y a su vez, es una de las grandes fortalezas del teatro y la pedagogía teatral. Es posible referirme a las relaciones empáticas, como uno de los fuertes que tiene el teatro para lograr comprender conceptos y formular sensaciones que contribuyan a la concientización. En este caso, el que hacer titiritero que investigo, está entre el arte teatral, que tiene “códigos, lenguajes, estilos, recursos y que requiere habilidades y capacidades especiales” (Macias, 2017, p. 22) y la pedagogía teatral, que utiliza el teatro como un medio para el logro de objetivos académicos y que propone usarlo para entender conceptos específicos, promover la participación entre los estudiantes y generar dinámicas en las que se enriquezca su participación y bagaje. El teatro permite que se experimente sentimientos de empatía a través de los juegos de rol, “explora diversas formas de relacionarse entre sí y de lo que los demás pueden experimentar debido a acciones o diversas circunstancias” (Macias, 2017, p. 72). Es importante también, resaltar que en cuanto a educar para fortalecer las relaciones empáticas en el aula, “se debe trabajar la comunicación (verbal y no verbal), y la escucha, estableciendo relaciones emocionales hacia los demás que haga superar al niño, niña y joven su etapa egocéntrica” (Rodríguez, 2014, p.6) El teatro, posibilita a la persona percibir las situaciones desde otro punto de vista y entre tanto, si se producen foros, también invita a pensar la forma más consciente de actuar.

1.4. Diseño metodológico

El diseño metodológico establecido por la siguiente investigación contempla los siguientes componentes: enfoque, metodología, fuentes seleccionadas, técnicas e instrumentos para la recolección de datos y un formato de sistematización.

1.4.1. Enfoque de la investigación

La siguiente investigación es de carácter cualitativa, puesto que analiza secuencias, metodologías, procesos y opiniones implícitas de experiencias desde el teatro de títeres, las cuales no son medibles en número, pero sí en descripciones amplias, que recogen información de alude a un periodo de tiempo y a un contexto específico. Se utilizó un enfoque narrativo, puesto que el contenido a analizar presenta narrativas visuales e historias que comunican ideas respecto a una cultura de paz. Igualmente, se entiende que “la investigación narrativa está dirigida al entendimiento y al hacer sentido de la experiencia” (Clandinin, Pushor y Anne Murray, 2007, P.22) En este caso, es muy pertinente puesto que se pretende dar cuenta del potencial pedagógico que tiene el teatro de títeres en varios escenarios, además de sistematizar las narrativas y las secuencias metodológicas usadas dentro de esta experiencia para contribuir a la construcción de la educación para la cultura de paz.

Teniendo en cuenta las preguntas de investigación: ¿Cuales son los alcances y oportunidades del teatro de títeres para construir una cultura de paz?, ¿Cómo se configura desde el teatro de títeres, narrativas que contribuyan a educar para una cultura de paz? Y ¿De qué manera se potencia las prácticas del teatro de títeres, para contribuir a la construcción de una cultura de

paz? En primera instancia, se desarrolló un balance sobre la influencia del teatro de títeres respecto a la educación y la cultura de paz, seguido de una investigación sobre dos estudios de caso, realizando una metodología de análisis de contenido documental, refiriéndose a un caso de teatro de títeres internacional del cual se puede observar sus aportes a una cultura de paz y por otro lado, una sistematización de mi experiencia respecto a la elaboración y construcción de una obra de teatro de títeres que pretende visibilizar una oportunidad para la exploración de la educación en una cultura de paz.

Después del balance, este trabajo recurrió a realizar una investigación de estudio de caso, junto con una sistematización de un caso propio. Con el fin de tener un referente teórico más amplio en función de títeres y cultura de paz, y generar cruces en la información y las metodologías de configuración de las obras de teatro, para que la experiencia realizada fuera con un valor artístico más profesional en el área y menos empírico. El estudio de caso, responderá a las maneras de potencializar la práctica del teatro de títeres, mientras que la sistematización estará más enfocada en la configuración de las narrativas, teniendo en cuenta que, sin embargo desde cada uno de los tres capítulos, se complementa las respuestas de la investigación.

1.4.2. Tipo de investigación y metodología

La presente investigación combina: Un estudio de caso de carácter documental, sobre la experiencia y teoría de una compañía de títeres internacional: Handspring puppet company, y la sistematización de la experiencia *Entre pa(z)sos*, obra de títeres unipersonal, configurada para incentivar y promover temáticas pertinentes dentro de una cultura de paz.

Al plantearse la pregunta de investigación referida en el problema, ¿De qué manera se potencia las prácticas del teatro de títeres, para contribuir a la construcción de una cultura de paz? Fue pertinente revisar casos concretos en donde el teatro de títeres haya realizado aportes significativos. En el capítulo del balance, pude registrar varios casos, sin embargo, handspring puppet company, se resalta por ser una compañía que desde sus orígenes tiene como objetivo la comunicación de problemáticas y aspectos sociales dentro de su cultura a través del teatro de títeres, además de ser reconocida como una de las mejores compañías de teatro del mundo. Es por esta razón, que me permití encontrar a handspring puppet company, como fuente de inspiración para establecer un análisis de contenido de siete fuentes documentales concretas, que permiten comprobar y entender aspectos importantes dentro del teatro de títeres y la manera en la que se potencian sus prácticas desde la teoría.

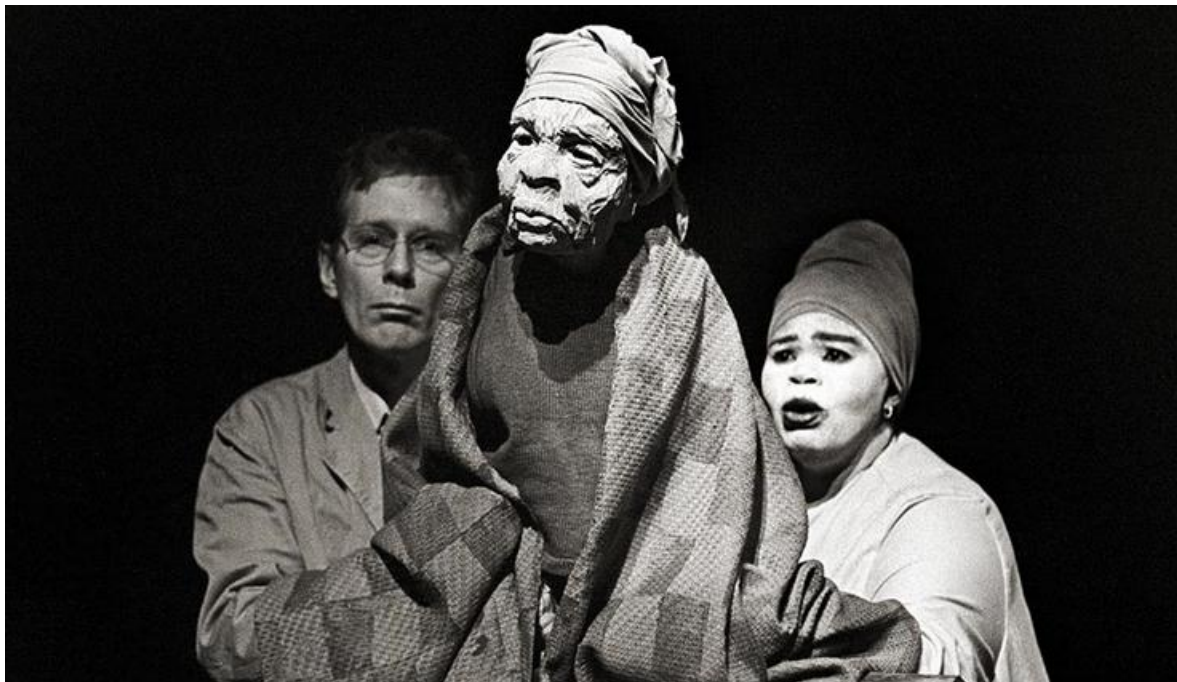


Imagen 5. Ubu y la comisión de la verdad, Handspring puppet company

Por otro lado, como investigador, pero también como titiritero, me es preciso aplicar algunos conceptos aprendidos de la teoría de los títeres establecida por handspring puppet company, como también contenidos asociados a la construcción de una cultura de paz, y así realizar una obra de títeres que tuviera en cuenta estos conceptos.

Esta experiencia, permitió ser objeto de sistematización al cumplir con una de sus premisas e intenciones representativas, Martinic (1990, p.16) dice:

“la sistematización es un proceso metodológico cuyo objetivo es que el educador o promotor de un proyecto recupere su relación con la acción, organizando lo que sabe de su práctica para darla a conocer a otros. Este proceso supone que el sujeto piensa y actúa al mismo tiempo y que uno de los resultados de su práctica es incrementar lo que sabe”

Es por esta razón, que sistematizar la experiencia resulta un recurso muy valioso tanto como para encontrar respuestas a la pregunta de investigación, como para potencializar la práctica profesional como artista del teatro de títeres.

Por consiguiente, las dos metodologías usadas dentro de esta investigación, son las de estudio de caso con análisis de contenido y sistematización.

1.4.3. Técnicas e instrumentos para la recolección de datos

Dadas las características de la investigación, en el caso de estudio se empleó una recolección de fuentes documentales para realizar análisis de contenido y encontrar unas categorías y subcategorías propicias para elaborar un informe analítico del caso. En la sistematización de la experiencia se tuvo en cuenta la matriz secuencial dialéctica de la obra y las diferentes

metodologías usadas para entender las opiniones y reflexiones del público: foro, entrevistas y dibujos posteriores a la obra.

1.4.4. Fuentes para el estudio de caso

Para el estudio de caso, se seleccionaron siete fuentes documentales que permitieron producir un informe analítico desde la perspectiva del caso sobre su aporte a una cultura de paz.

Dentro de la documentación sobre el caso de handspring puppet company, se encuentran varios tipos de ensayos, entrevistas, documentales y libros de cada una de sus obras. Sin embargo, para efecto de esta investigación, se tuvieron en cuenta únicamente siete fuentes que aluden a aportes específicos de la compañía, incluyendo dos libros que hacen parte de la descripción y proceso de formulación de las obras: Warhorse (2007) y Ubu y la comisión de la verdad (1996). Estas dos obras en específico, abordan de entrada, temáticas sobre la paz y la guerra en Sudáfrica, y me resultaron de gran aporte para el objeto de esta investigación.

Las fuentes analizadas y sus criterios de selección fueron los siguientes:

Handspring Puppet Co. (2009) Editado por Jane Taylor es un libro publicado por la misma compañía sobre la historia de handspring puppet company. Contiene aportes de su filosofía e historias sobre la construcción de algunas de sus obras más significativas, mirando una perspectiva desde su contexto hasta el desarrollo de las mismas.

The horse mouth. How Handspring and the national theater made warhorse (La boca del caballo, de Cómo Handspring y el teatro nacional crearon Warhorse)

por Mervyn Millar, es un libro publicado por la compañía de cómo se concibe warhorse, su relación con temáticas de la paz y de la guerra, su estética y su trasfondo.

Página web de la compañía, como recurso digital tiene varios artículos sobre la historia del títere en Suráfrica, el títere en África, los títeres para festivales y los títeres relacionados a la educación entre otros.

Ubu and the truth comission (1997) por (Ubu y la comisión de la verdad) Recurso digital. Libro que habla sobre la elaboración de Ubu y la comisión de la verdad, una obra de títeres importante dentro de las temáticas referentes a la paz de handspring puppet company.

The Routledge Companion to puppetry and Material performance (2015) , (Una ruta de compañía al arte del teatro de títeres y material performático) es un libro de diferentes ensayos sobre la teoría del títere en diferentes sitios del mundo y su relación con los contextos. El valor del títere como arte, su dramaturgia visual y su historia. En varias ocasiones mencionan la teoría de handspring e incluye un capítulo dedicado a la compañía.

Whats in a name? The sense or non-sense of labelling puppets in contemporary western theatre, (2014) (¿Qué hay en un nombre? El sentido y el sin sentido de etiquetar a los títeres en el teatro de occidente contemporáneo) Artículo de internet que trata sobre la estigmatización que tiene el termino “teatro de títeres” . Menciona a handspring por sus contenidos para todo público referente a temáticas que van más allá de lo que se espera usualmente de los títeres.

Captured. The animal within culture. (2014) (*Capturado, el animal entre la cultura*) Es un libro donde se asocia las referencias de los animales en la cultura. Realiza un análisis sobre las jirafas dentro de una obra de handspring puppet Company.

1.4.5. Fuentes para el análisis de contenido en la sistematización del caso propio

Para complementar la sistematización de la experiencia, se planteó el teatro foro, la entrevista semi estructurada y los dibujos posteriores a las presentaciones. Se tomó en cuenta las variaciones hechas con la matriz secuencial dialéctica de la obra. Este formato de recolección de datos respecto a la obra, se planteó desde la posibilidad que ofrece el teatro para incorporarlo, puesto que permite acercarse al espectador y encontrar opiniones, aprendizajes y experiencias del mismo. Se realizaron 5 experiencias diferentes en cinco colegios de Bogotá, en grados desde 3 hasta 9 grado, haciendo más énfasis en un público de 4 a 5 grados. La población tuvo muchas variaciones debido a que en el que hacer, se debe contar con los requerimientos del colegio el cual contrata el servicio.

El foro posterior a cada obra, se planteó durante la función, como una estrategia metodológica para dar luces de lo que van comprendiendo los niños tras cada una de las escenas. Esta técnica permitirá cambiar y re estructurar la matriz secuencial cada vez que se presente el acto, según las respuestas del público. El teatro foro consiste en elaborar una serie de preguntas dirigidas al público sobre algo en particular que está sucediendo en la escena, el público tiene la opción de participar, comentar e incluso incidir en ideas particulares que suceden en la escena. Esta técnica fue empleada en 3 de los 5 colegios de Bogotá, usando matrices secuenciales diferentes.

La entrevista semi estructurada se planteo desde Peláez (Et, al, 2010, p. 2):

“Determina cuál es la información relevante que se quiere conseguir. Se hacen preguntas abiertas dando oportunidad a recibir más matices de la respuesta, permite ir

entrelazando temas, pero requiere de una gran atención por parte del investigador para poder encauzar y estirar los temas.”

Estas entrevistas se realizaron a algunos de los niños después de la función con el fin de generar conclusiones e ideas de la percepción final. También se realizaron dibujos posteriores a la presentación, en los cursos donde no se realizaba el foro, con la idea de seguir teniendo las opiniones de los niños, sin que estuvieran influenciadas por alguien, y mucho más cercanas a las interpretaciones de un público real.

La obra cuenta con una estructura de actos que corresponden a algún principio o tema fundamental dentro de la educación para una cultura de paz, correspondiente a los indicadores establecidos por la UNESCO. Cada acto funciona o no, de distintas maneras con los diferentes públicos y esto genera la necesidad de cambiar o generar nuevas propuestas cada vez que se incorpora o se desincorpora el acto dentro de la obra. Es a esto que se le denomina una “matriz secuencial dialéctica” Puesto que cada narrativa pretende estar en juego con conceptos o indicadores que corresponden a una cultura de paz y que son presentadas de acuerdo a diferentes requerimientos de los sitios de aplicación: Contexto, edades, conceptos específicos, espacio y tiempo.

La metodología de prueba y error dentro de la secuencia, permitió construir y depurar la obra para que su objetivo; la comprensión de los conceptos, sean más precisos para el público.

1.4.6. Proceso de análisis de la información

Para el caso de esta investigación, se necesitó establecer dos formas de analizar la información,

por un lado, el análisis documental del estudio de caso y por otro lado, la información sacada de las entrevistas, los foros y los dibujos. Ambos análisis se obtuvieron empleando análisis de contenido con categorías y subcategorías correspondientes.

1.4.7. Categorías y Subcategorías en el análisis documental – Estudio de caso

Para obtener y clasificar la información documental recurrí a establecer unas categorías deductivas en cuanto a la información relevante dentro de la teoría de los títeres establecida por el capítulo de antecedentes.

Estas categorías darían indicios y respuestas a comprender cómo se potencian las prácticas del teatro de títeres y de qué manera se han configurado las narrativas que aborda la compañía Handspring, para entablar temáticas de esta índole.

Por ende, las categorías establecidas y su criterio de selección fueron las siguientes:

Aproximaciones teóricas del títere

Esta categoría surge con la necesidad de comprender la visión general en que la compañía entiende y desarrolla una teoría sobre el teatro de objetos y títeres, es importante en la medida en que es la base para la comprensión de todo su trabajo.

Relación con el contexto

Las obras de la compañía han sido inspiradas en momentos históricos que han acontecido tanto en Sudáfrica como en el mundo, es por esto que fue importante entender el contexto en el que plantearon la obras y su manera de interpretar la realidad.

Metonimia y simbología

Son conceptos establecidos por las obras de títeres, puesto que se habla en metáfora

para lograr tener un mayor interés en el público. Esta categoría es pertinente puesto que pretende encontrar los aspectos representativos dentro de las obras y las características simbólicas que permiten entablar diálogos directos con conceptos políticos.

Dimensión estética

El gran éxito de la compañía sin duda es la manera en la que los objetos están contruidos, su estética es inconfundible entre cualquier otra compañía de títeres y esto hace que tenga un mayor impacto en sus mensajes. Por ende, este aspecto es fundamental en cuanto a las ideas que quieren comunicar en sus narrativas.

Relación con la educación

La compañía lidera procesos de títeres y educación, menciona apartes de su relación con la misma y entre tanto, es importante encontrar los ejes en los que se fundamenta y las opiniones de cuáles son los alcances y las oportunidades que tiene el teatro de títeres en este campo.

Una vez establecidas estas categorías, se abordaron por código en las distintas fuentes documentales ya mencionadas, identificando cada una de sus menciones dentro de los textos, para así, generar subcategorías inductivas en cada una de las áreas, permitiendo generar hipótesis e informes puntuales de cada una de las mismas.

Tabla 1. Categorías y subcategorías del análisis de contenido en el estudio de caso

CATEGORIAS	SUBCATEGORÍAS INDUCTIVAS
Aproximaciones teóricas del títere	Definición del títere

	Naturalidad en la escena
	Sensaciones en el teatro de títeres
	Relación con la infancia
	Subjetividad
Relación con el contexto	1976 Movimiento del apartheid
	1990 Liberación de Nelson Mandela
	La guerra civil
	Creación de la comisión de la verdad y la reconciliación
	El post-conflicto
	Rol de los títeres en su contexto
	Ubicación de las obras en su contexto
Metonimia y simbología	Elementos escénicos en Warhorse
	Elementos escénicos en Ubu y la comisión de la verdad
	Soberanía y subjetividad animal
	La estética y el símbolo
	Títere vs actor
	El titiritero como símbolo
Dimensión estética	Materiales y recursos
	Puesta en escena y simetría
	Escenografía y animación digital
	La estética y su percepción en el arte

	Técnicas de títeres usadas
	Ética y estética
	Estudios previos de construcción de personajes
	Música, Paisajes sonoros y estética
	Evolución de la estética
Relación con la educación	Educación de los directores
	Procesos educativos existentes
	La intención del títere
Procesos de investigación previa	Relación con la tradición del continente Africano
	El estudio previo a los personajes
	El movimiento

Se elaboró un texto analítico interpretativo por categoría, en el cual su mayor enfoque correspondió en evidenciar la manera en que se pueden potencializar las obras del teatro de títeres para comunicar este tipo de contenidos sociales y políticos, además de evidenciar alcances y oportunidades con los que los directores de la compañía pudieron identificar de su historia dentro del teatro de títeres, dando respuesta a dos de las preguntas centrales de esta investigación.

1.4.8. Categorías y conceptos presentes en la sistematización

El análisis de contenido realizado a las herramientas de recolección de datos, es más referente a los contenidos de la obra, puesto que en la sistematización de la experiencia, se pretendió poner en práctica tanto la teoría aprendida en el caso de estudio como la configuración de los contenidos de la obra. Es por esto que para llegar a las categorías se estableció el siguiente proceso:

1. Revisión de la definición conceptual de cultura de paz establecido por la UNESCO, 2. Revisión de los indicadores que promueven una cultura de paz dados por la UNESCO,
3. Establecimiento de conceptos de análisis por cada indicador, 4. Revisión de información obtenida respecto a cada concepto escogido de los indicadores, 5. Clasificación de opiniones y reacciones del público respecto a estos conceptos. 6. Elaboración de texto analítico.

Tabla 2. Indicadores de la UNESCO para cultura de paz y conceptos escogidos dentro de los indicadores

INDICADORES	CONCEPTOS ESCOGIDOS PARA ACTOS
RECHAZO A LA VIOLENCIA	Memoria
“Respetar todas las vidas, rechazar la violencia con un compromiso positivo con la práctica de la no violencia activa”	
UNESCO (2000)	

CONSERVACIÓN DE LA VIDA

Medio ambiente

“preservar el planeta que significa un consumo responsable y con criterios de justicia”

Respetar todas las vidas” UNESCO (2000)

INTERCULTURALIDAD

Identidad

“escuchar para comprendernos en la multiplicidad de voces y culturas que nos expresamos” UNESCO (2000)

RELACIONES EMPÁTICAS

Diálogo

“reinventar la solidaridad: Reconstruir unas sólidas relaciones entre los seres humanos

“desarrollar mi capacidad de ser generoso compartiendo mi tiempo y mis recursos materiales” UNESCO (2000)

A partir de los conceptos escogidos, se configuró un acto de títeres de 5 minutos, el cual fue retroalimentado desde un marco teórico y un sustento que ayudo para la inspiración de cada uno de los actos.

A partir de ello, expongo las razones por las cuales, dentro de cada indicador, escogí cada concepto derivado:

Rechazo a la violencia – Memoria:

Dentro de esta categoría cabe abordar los temas de pedagogía de la memoria y la manera en que estas narrativas inciden en las percepciones del público a generar este indicador. La memoria, en este caso, busca el rechazo a la violencia, no solo al memorar acciones sucedidas en el conflicto, sino a elaborar una concientización clara en calidad de aprendizaje a la no repetición. Mediante los títeres, se medirán los comentarios y las sensaciones percibidas por el público, la manera en que entienden la obra y se conectan emocionalmente con ella.

Conservación de la vida y medio ambiente

De esta categoría se derivó el medio ambiente, debido a que es una temática importante de tratar en todas las instituciones educativas. También es importante que los estudiantes la relacionen con una cultura de paz, y que se comprenda que la paz, no es solo una resolución de un conflicto entre dos entes, sino que incluye la relación con todo el ecosistema.

Interculturalidad – Identidad y desplazamiento

Al ser un concepto amplio, me enfoqué en problemáticas presentes en nuestro contexto Colombiano. A partir de las dinámicas de la guerra es frecuente encontrar muchos problemas de desplazamiento forzado en nuestro país, generando que los colegios deban adaptarse a entender y desarrollar políticas interculturales que promuevan la empatía con quienes llegan y deben adaptarse a un nuevo entorno. De igual manera, otra forma de abordar la interculturalidad es hablando de la identidad, y la manera en la que entendemos este concepto como algo dinámico y no estático, asumiendo que es importante no generar estereotipos y entendiendo las diferentes formas de ser de un mismo ser humano.

Relaciones empáticas - Diálogo

En este indicador caben todos los conceptos anteriores, puesto que también otra intención del teatro de títeres es generar empatía con los personajes para lograr entender las obras. No obstante, enfatice en el concepto de diálogo e incompletud epistémica. Puesto que los problemas comienzan con problemas de comunicación y la falta de entendimiento de cada una de las partes.

1.4.9. Sistematización

La sistematización es “una reflexión sobre cómo conoce y por tanto como actúa, el educador en el dominio de la experiencia que promueve” (Martinic 1990, P.16)

En ella se pretende registrar la experiencia y documentar todo aquello que suceda durante la misma, con el objetivo de aprender de ella y potencializar la práctica. Por ende, a continuación definiré los núcleos temáticos que orientaron esta sistematización:

Tabla 3. Definición de los núcleos temáticos abordados en la sistematización

Núcleo Temático	Definición
Sistematización de la planeación de la experiencia general	Incluir un espacio para la planeación donde se describa el nombre como se concibió la obra para el público, la intención, el formato, el esquema de puesta en escena, el trasfondo teórico de cada una de las narrativas, una descripción narrativa de las

	<p>mismas, una descripción de cada uno de los personajes y el rol del artista desde el montaje hasta el desmontaje.</p>
<p>Identificación de los símbolos y narrativas empleados en cada uno de los actos</p>	<p>Se relaciona los símbolos empleados en la obra con la intención teórica a la que se pretende asociar cada uno de los actos.</p>
<p>Formulación de las preguntas realizadas dentro del teatro (Si lo hay)</p>	<p>Preguntas orientadoras tras cada uno de los actos que dan inicio a dinámicas del teatro foro. (Incluir si se plantea o no, algún ejercicio)</p>
<p>Identificar la población y el contexto a la cual la obra es presentada</p>	<p>Nombre del colegio, localidad, número de estudiantes por experiencia, edad, curso, género.</p>
<p>Respuestas del público percibidas en el foro.</p>	<p>Registro de las respuestas expresadas por el público en cada uno de los diferentes actos.</p>
<p>Identificar la evolución y los cambios que se han dado en cuanto al mejoramiento de la secuencia</p>	<p>Se buscó encontrar puntos de comparación frente a las dinámicas que cambian respecto a la presentación anterior.</p>
<p>Sistematizar las limitaciones y dificultades presentadas en la ejecución de la obra en esa experiencia particular</p>	<p>Registro de las problemáticas percibidas en el desarrollo de la experiencia: Disciplina, falta de atención, problemas técnicos,</p>

dificultad en la comprensión de la obra,

etc...

Se anexa a la sistematización de la experiencia, los dibujos y la transcripción de las entrevistas generadas después de la obra de títeres. Se realizó un total de 15 experiencias significativas, en 5 colegios de Bogotá con grados 3, 4 y 5 de primaria como constante en todos y en algunos casos, se sumaron estudiantes de 7 y 9 grado. La intención de esta sistematización, es dar respuesta a la pregunta de investigación ¿Cómo se configura desde el teatro de títeres, narrativas que contribuyan a educar para una cultura de paz?, puesto que, en ella, se pone en práctica el recurso de los títeres y se registra las opiniones percibidas de cada uno de los actos que corresponden a conceptos de la cultura de paz, entendiendo que estas narrativas, generan o no, un discurso activo de lo que es la cultura de paz.

2. BALANCE DE LA TRAYECTORIA DEL TÍTERE CON UN PROPÓSITO PEDAGÓGICO Y SU INFLUENCIA FRENTE A TEMÁTICAS DE CULTURA DE PAZ

Para proporcionar un encuentro con los alcances y las oportunidades del teatro de títeres en una cultura de paz, es preciso abarcar investigaciones ligadas con la importancia de los títeres como herramienta para la educación, entendiendo que ambas están directamente relacionadas. Por ende, este primer apartado busca realizar un balance de la trayectoria del títere con un propósito pedagógico y su influencia frente a temáticas de cultura de paz. El balance, está dividido en dos ejes; El teatro de títeres y su carácter educativo; El teatro de títeres y la cultura de paz. Para este presente capítulo, se consultaron trabajos de grado, artículos, páginas web y libros de investigaciones ligadas a los temas de interés de estos dos ejes principales.

2.1. El teatro de títeres y su carácter educativo

El siguiente apartado, revisará la historia del títere en relación a la educación enfocándose en nuestro contexto Bogotano. También concluye y analiza el valor educativo del títeres, revisando experiencias significativas encontradas en diferentes fuentes que exaltar el carácter educativo del teatro de títeres.

2.1.1. Títeres: Origen e historia en relación a La educación.

Para entender cómo los títeres han cruzado y surgido en varios escenarios educativos, debemos

comprender su definición y condición etimológica. En un artículo de Hincapié Morales (2011), cita a Margareta Niculescu definiendo al títere como: “una imagen plástica capaz de actuar y representar” (p. 4). Ante esto, Morales aclara que imagen hace referencia a espejo, semejanza o metáfora, y cuando habla de plástica, hace referencia a que la materia es formada, moldeada con ese fin. Lo importante de esta definición, estará en “capaz de actuar y representar” Pues esta, es la mayor aptitud de los títeres y la razón de su existencia. Un títere siempre debe ser operado y representado hacia un público. En el momento en el que deja de estar siendo manipulado, deja de ser títere y se convierte en otra cosa. Así pues, Morales introduce la historia del títere en cuanto a su razón orientada a las muestras públicas y al espectáculo, entendiendo también, que los motivos para dichas exhibiciones han sido de diversas intenciones: mágicas, estéticas, educativas, lúdicas o religiosas.

Siguiendo un poco más allá de esta definición, encuentro en el trabajo de Henry Depleux, citado por Cebrián (2015) en donde define al títere como “una expresión plástica al servicio de un pensamiento” (Depleux, 1987 p.21). Concuero con la autora al mencionar que esta definición se conecta con la idea del propósito del títere en transmitir una idea en particular, y tiene unas motivaciones previas a la creación y desarrollo del mismo acto. Cebrián también muestra varias ideas sobre la historia del títere, como por ejemplo menciona que algunos autores señalan 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). También menciona que antiguamente, la diferencia entre marioneta¹ y títere se daba en la edad media, cuando los títeres eran usados para comunicar historias al pueblo y las marionetas para eventos más dirigidos a la nobleza. Otra definición importante encontrada por Cebrián (2015), es la de

¹ Títere con manos, brazos y cabeza, accionados por hilos y un control. Su manipulador se encuentra usualmente arriba del personaje o atrás.

García Fernández (1988, p.52), donde 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 objetos; los problemas que tratan y los mensajes que transmiten o las situaciones que denuncian, son tan reales como la propia vida. “El títere es una materia muerta que revive, la concretización que se da es mediante el significado, la plástica, ayuda de figuras, voces, movimientos y gestos” (Trefalt, 2005, p.45) El títere entonces, es un símbolo que tiene diferentes cabidas dentro de las versiones del arte.

Ante estas definiciones y frente a mi propia experiencia, le daré al títere esta definición propia: Un títere es un objeto que al ser manipulado por un artista con intención de contar algo, es capaz de transmitir sensaciones, verdades, valores o cualquier intención previamente pensada por el artista, siempre hacia un espectador que lo interpretará a su propia manera.

Una vez entendida esta definición, podemos avanzar al origen propio del títere. En un artículo publicado en internet, por Camba y Ziegler (2000), menciona que “El títere surge con el hombre primitivo, cuando vio su sombra reflejada por las hogueras que hacía en las paredes de las cuevas.” Dando origen a los títeres de sombra. También mencionan que el primer títere que se conserva está en el Oriente de la India. De igual manera, Cebrían (2015), menciona ciertos apartados históricos sobre la máscara y el títere, tomados de: la introducción necesaria para el teatro de títeres (2011), en donde dice que la máscara, produjo esa sensación de querer representar a otro, dando lugar al origen del teatro, mientras que el títere, nace de la necesidad de dar un ídolo en movimiento a una majestad. Cebrían (2015), también afirma que estas máscaras y títeres fueron evolucionando hasta convertirse de distintos tamaños, incluso convirtiéndose en totems, siendo estos antecedentes de los principales conectores para afirmar que estos objetos hacían parte de rituales religiosos, permitiendo generar danzas o diálogos

para una comunicación con un dios ó incluso, transformándose en el mismo, para llevar un mensaje.

Artiles (1998) menciona que los primeros títeres se encontraron en Egipto y luego pasaron a Grecia. Esto se ha podido determinar gracias a la excavación en las tumbas. De Grecia, pasaron a Roma, aunque menciona que los titiriteros allí, no eran Romanos, sino generalmente esclavos. También se tiene conocimiento de este arte en China antiguo en el siglo VIII durante el reinado del emperador. “Hiouen-Tsong. Menukiya Tyozanburo introdujo los títeres en Japón bajo el nombre de Bunraku.” Velasco (2015). Finalmente, el arte de los títeres vuelve a resurgir en la edad media, vinculado a la religión católica y de allí parten todo tipo de tradiciones respecto a la virgen y a la navidad, se resaltan los teatros autómatas. Más adelante, los títeres fueron saliendo de las iglesias, puesto que se tenía miedo de que las personas los confundieran con dioses. Se limitaron más a ser un arte popular, para luego en el siglo XVIII, resurgir dentro de la representación en grandes teatros y entre grandes pensadores.

En una investigación realizada en Colombia, con el patrocinio del ministerio de cultura, la corporación cultural materile desarrolló un capítulo de su investigación en el 2012, sobre la historia de los títeres en nuestro país. Estableciendo que los primeros títeres se encontraron en la época precolombina, donde fueron usados en todo tipo de rituales. Se destacan los grupos de los Tunjos y los Muisca, puesto que en los tesoros de estas comunidades se han encontrado varias figurillas de oro y máscaras, con las cuales se deducen daban origen a rituales. También hacen referencia a la llegada de los colonos, en donde en la época de la conquista, siglo XVI, los títeres fueron utilizados como enseñanza religiosa. “El títere que bajó de los barcos fue aquel que había sido instrumentalizado en las iglesias” (Arias y Galeano, 2012, p.22).

Siguiendo con la premisa de este capítulo, podemos inferir que el carácter pedagógico siempre ha estado presente y vinculado con el títere como una herramienta de comunicar ideas y mensajes. De los siglos XVI al XVIII, “el objeto creado para representar personajes, transitó del rito al carnaval” (Arias y Galeano, 2012, p.22). En Colombia, los títeres evolucionaron a tener una mayor presencia en las fiestas populares navideñas. Se habla de la fiesta del Corpus Christi, una fiesta religiosa en donde se prestaba la presencia de los títeres dentro de un carnaval. Se destacaban grandes personajes como la vaca loca, los matachines, la tarrasca y los mapuchos entre otros. Esta celebración fue suspendida hacia 1877. Se puede decir aquí, que el carácter educativo de los títeres estaba más dirigido a la consolidación de una identidad nacional, y aunque el salto de pasar del ritual al carnaval, es significativamente grande, seguían conservando la idea de comunicar mensaje a un público en particular. También es importante resaltar que de estas celebraciones se derivan todas las demás intervenciones de títeres en carnavales de nuestro país: Carnaval de Barranquilla, Carnaval en Pasto, Carnaval del diablo en Caldas, etc..

En el siglo XIX, los títeres recrean en Bogotá, pecebres navideños, nacen también los títeres de cachiporra, en donde al principio de la obra, un presentador aparece contando la moraleja. Dentro de las investigaciones sobre títeres en Bogotá, la de Arias y Galeano, y la de Maria Teresa Vela de la Universidad Pedagógica Nacional, destacan como momento histórico de los títeres en nuestro país, la fundación del teatro el parque en 1936. Esto se debe ser el primer teatro exclusivo para títeres y marionetas. Me resulta muy interesante esta época, puesto que, a partir de allí, surgen distintas variaciones del teatro de títeres y su finalidad pedagógica seguirá siendo implícita pero hacia otros escenarios. Esto se debe también a los momentos históricos que atraviesa el país. Siguiendo la investigación de Arias y Galeano, A partir de su fundación,

varios artistas representativos de los títeres asumieron su dirección e incluso, se intentó abrir una escuela para titiriteros, que no funcionó por mucho tiempo. Hacia la época de los 70s, el teatro de títeres recibió toda la ola del espíritu revolucionario que acontecía en esta época. El teatro al parque bajo la dirección de Beatriz Caballero en 1970 a 1976, realizan un festival internacional de títeres en donde “traen a expertos a dictar conferencias sobre títeres y su capacidad pedagógica” (Maurice Stewart p. 48), y en donde a raíz de ese espíritu revolucionario, los titiriteros se encuentran politizados y quieren realizar obras acordes con la situación política de la época. “Se veía pasar a los muñecos con banderitas” (Carlos José Reyes citado por Arias y Galeano, 2012, p.25)

En este punto de la historia me es pertinente resaltar dos aspectos importantes para esta investigación. En el primer momento, podemos apreciar el títere con la intención de comunicar ideas místicas, siendo participe de rituales. Desde mi punto de vista, queriendo enseñar aspectos importantes de la cultura determinada. En el segundo aspecto, cuando avanzamos hacia la historia del títere en Colombia, podemos percibir la respuesta de los titiriteros hacia su contexto. Independientemente de si el trabajo era correcto o no, el contexto comprometía a los artistas a querer proponer desde las ideas de la época.

Finalmente, las investigaciones concluyen que desde los 70’s a la actualidad, el teatro de títeres ha permanecido bajo una misma línea. El público se ha vuelto cada vez más joven y esto ha implicado que las temáticas sean acorde a sus expectativas. En 1978, la dirección fue asumida por Colcultura, introduciendo en el teatro al parque otras disciplinas, pero que fueran acorde al público infantil. Después desde el 2007, esta dirección fue asumida por el Instituto Distrital de recreación y deporte de Bogotá.

2.1.1.1. Grupos de títeres en Bogotá y su relación con la educación

Desde la época de los 70s en Bogotá, se conformaron varios grupos de títeres, los cuales fueron pioneros de la oferta de títeres que actualmente hay en la ciudad. Arias y Galeano, también realizaron una investigación sobre estos grupos y los clasificaron en: Clásicos, pioneros, locales y nuevos no tan nuevos. Siendo los clásicos, los grupos de marionetas como Jaime Manzur, Fundación Ernesto Aronna y Don Eloy. Los pioneros, entre 30 y 40 años de funcionamiento, donde se encuentran Hilos mágicos, La libélula Dorada, El baúl de la Fantasía, Teatrova, entre otros. Los locales, entre 10 y 30 años de funcionamiento, donde están grupos como La pepa del mamoncillo. Y los nuevos no tan nuevos, dando lugar a Materile títeres y Agarrapata títeres. Dentro de esta investigación me interesó ver los cuadros comparativos en donde clasifican las intenciones temáticas de cada grupo de títeres Bogotáno, de allí, de una forma generalizada, pude dar cuenta de los principales contenidos de las obras Bogotánas, los cuales están entre: Fabulas literarias, cuentos de hadas, literatura universal infantil, versiones Colombianizadas de los cuentos de los hermanos Grimm, fabulas de Esopo, cuadros de danzas típicas Colombianas, Obras de amor a la tierra, nostalgia por los recursos naturales, mitos y leyendas precolombinas, historia de la conquista y obras que recurren a otras mitologías.

Entre las visiones de los distintos grupos, puedo percibir que son muy diferentes entre sí. Mientras que en el grupo de la libélula dorada, “hablan de conceptos como la libertad, la justicia y el juego.” (Arias y Galeano 2012, p.89), en donde sus reflexiones van más allá de lo clásico y generan reflexiones de orden más político que moral. Otros grupos como Hilos mágicos, buscan reconocer y rescatar “escenas de la tradición oral colombiana o tienden

puentes entre los personajes clásicos de la literatura infantil y los personajes que pertenecen a contextos locales” (Arias y Galeano 2012, p.90).

En contraste, entre los grupos nuevos no tan nuevos, hay visiones como las del grupo de agarrapata títeres, en donde “su afán se concentra en compartir las ideas del creador, abandonando la idea de enseñar a los asistentes” (Arias y Galeano 2012). Incluso la visión del grupo Materile: “las obras de Materile no tienen un claro objetivo pedagógico o educativo, la responsabilidad de la moraleja reside en el espectador, quien deberá sacar sus propias conclusiones.” (Arias y Galeano 2012).

Puedo percibir que las miradas hacia el eje educativo pueden estar estigmatizadas o generalizadas hacia un eje más comercial. En uno de los apartes de la investigación (Arias y Galeano 2012) hablan del concepto de “Deus ex Machina” que consiste en tener a un dios que baja al escenario a resolver la situación y explicar la moraleja. (Arias y Galeano 2012), mencionan que la necesidad de algo pedagógico en las obras, hace que se use frecuentemente esta salida imprevista. Mencionan incluso la “limitación de los dramaturgos al ponerse en las cortapisas de la enseñanza.” (Arias, Cárdenas, Martín y Galeano 2012, p.129) En este punto de esta investigación empiezo a encontrar contrastes con aportes de otras investigaciones internacionales frente a la relación directa que encuentro entre el títere y su valor educativo.

2.1.2. El títere y su valor educativo.

Traspassando los niveles de la historia, en la actualidad encontramos el valor que le da la escuela al teatro de títeres. Por un lado y en algunas partes del mundo, haciéndolos como herramienta indispensable en las aulas de clase, como es el caso de España, donde se generaron

varias leyes que los avala y los requiere dentro de las aulas. Por otro lado, visto desde tradiciones ancestrales, pero hoy día usandolos como campañas educativas dirigidas a una comunidad en específico, como es en el caso de países Africanos, donde el títere es usado para promover temas de salud y bienestar. También generando aportes desde la educación intercultural, como son numerosos casos en Latino America.

A continuación, expondré los casos mencionados, pero deteniendome en las características principales del teatro de títeres y sus respectivos beneficios dentro del campo de la educación.

2.1.2.1. Beneficios en el aula

En el 2015, Beatríz Cebrían Velasco, autora que ya he citado en los apartes anteriores, presentó su tesis doctoral El títere y su valor educativo, en la Universidad de Valladolid en el departamento de Educación. En esta investigación hizo un análisis de su influencia en el Titirimundi, Festival Internacional de títeres de Segovia, visto desde el punto de vista de la educación. Además de analizar los diferentes tipos de títeres, Cebrían clasifica conceptos que quiere llegar a encontrar dentro de las obras y explica la manera en la que selecciono dichas obras. Hace conclusiones no solo del impacto generado hacia los niños, sino también hacia los adultos. Revisa el impacto desde la relación de la educación formal y la educación no formal en España, vista desde las políticas públicas establecidas que benefician este tipo de arte. Dentro de los aportes valiosos de esta investigación, Cebrían cita a Calderón (2013, p.14), quien realiza un estudio en el que analiza cómo mediante actividades con títeres se logra desarrollar el área cognitiva, afectiva, del lenguaje y psicomotriz:

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. Calderón (2013, p. 14-17)

Lo anterior nos permite ver distintos aspectos de los aportes que tienen los títeres dentro de la educación formal. Sin embargo, lo que nos interesa en este estudio es analizar el papel que

juega la educación no formal de los títeres, es necesario enfocarnos en las categorías que de por sí, ya traen los títeres independientemente de si están siendo utilizados constantemente en el aula de clase ó si son parte de una salida extra curricular de alguna institución. Por tanto, hay tres aspectos fundamentales dentro de los títeres que hay que analizar: La comunicación, los contextos y el público.

2.1.2.2. Comunicación y representación

Una de las características importantes de los títeres es su poder para la comunicación y la representación, como ya nos hemos dado cuenta a través de la historia. Es primordial relacionar estos dos conceptos con los de la educación, puesto que la misma, pretende comunicar ideas y conceptos a los niños, mediante distintos tipos de metodologías, incluyendo las lúdicas. Una de estas, entonces, pueden ser los títeres, por sus cualidades de representación. A partir de allí, me permito citar a Cebrian, al concretar que “la utilización de los diferentes lenguajes que nos proponen los títeres, enriquecerá las posibilidades de expresión y contribuirá al desarrollo de la competencia comunicativa del alumnado.” (Cebrian, 2015, p. 87). Se habla entonces de una comunicación mediante juego simbólico, dramatización, manejos del lenguaje o narrativa sin texto verbal. Se puede entonces caracterizar el teatro de títeres como una alternativa con distintas posibilidades de comunicación, de las cuales, por el momento, me parece pertinente abordar dos: Lo verbal y lo no verbal. Para luego, abordar la representación simbólica y vincularla con la educación.

2.1.2.3. Títeres y tradición oral

El teatro de títeres se ha caracterizado por ser una tradición oral. Las investigaciones etnográficas muestran que las tradiciones performáticas de una cultura son mucho más complejas de lo que parecen, por esta razón me parece pertinente abordar una de ellas, sobre el teatro de títeres en Liege, Bélgica en 1982 por Joan Groos en el 2001. De igual forma, cabe resaltar que esta investigación analiza la potencia del lenguaje en el teatro de títeres, bajo una mirada etnográfica y la investigación se centra en analizar el contexto de Liege en 1982, tomando como estudio las clases sociales, la migración, la política, el trabajo y la perspectiva de género. Bajo estos parámetros, analiza al titiritero, como un agente del pueblo y para el pueblo, aborda la importancia del lenguaje y lo verbal, porque es esto mismo, lo que permitirá al pueblo identificarse con la historia que cuenta el titiritero. La posición del autor en esta investigación es mostrar cómo el teatro de títeres es un arte necesariamente verbal y mostrar la relación entre las prácticas lingüísticas y su contexto social.

Ante esta perspectiva, me permito también comparar las dinámicas del teatro de títeres en Bogotá, donde los personajes al mostrar versiones “Colombianizadas” que también toman el recurso de lo verbal para caracterizar personajes típicos de nuestro país y su forma de hablar. Joan Gross 2001, dice que hablar desde los títeres representa un género del lenguaje que estéticamente muestra la mimesis de una cultura o sociedad. También desde una perspectiva de educación, estas ideas pueden estar ligadas con la identificación de la cultura misma en la que se vive y podemos encontrar gran valor respecto a su conocimiento del contexto que abordaremos más adelante.

2.1.2.4. Los títeres y lo no-verbal

En contraste, vemos el teatro de títeres que manejan la comunicación no verbal. La comunicación no verbal es el proceso de comunicación en el que existe un envío y recepción de mensajes sin palabras, es decir, mediante indicios, gestos y signos. Estos mensajes en el teatro de títeres, puede ser comunicada a través de gestos, lenguaje corporal, expresiones, contacto visual, acciones ó simbolos específicos. Este tipo de formato de teatro de títeres ha sido un gran recurso para comunicarse con personas que no hablan el mismo idioma. Si nos referimos a la historia, podemos volver a pensar en los españoles que colonizaron a America y el uso de títeres para evangelizar a los pueblos indígenas. Lo no verbal, también hace parte del teatro de títeres desde sus comienzos más remotos. En varios articulos, los investigadores han contado sus experiencias educativas en países donde no hablan el mismo idioma y en donde han usado el recurso de los títeres para comunicarse. Este es el caso de Carol Sterling en el 2012, donde en su artículo publicado por la revista Puppert Journal, “Bringing puppets to Uganda” describe la experiencia de traer títeres a una escuela de Uganda.

El lenguaje dentro del escenario de títeres tiene una importancia primordial en este arte, puesto que depende del estilo narrativo, se define el publico al que va dirigido. Uros Tretfalt, en dirección de teatro de títeres 2005, conflictua lo verbal con lo no verbal en el teatro de títeres y nos relata la importancia de la diferenciación de las figuras y las expresividad de la voz para que el espectador pueda reconocer al títere a través de su voz, ó en algunos casos, cómo las palabras reemplazan a menudo la falta de mímica del títere. En defensa de lo “no verbal” en el teatro de títeres, “el no usar los signos tradicionales del títere hará que el títere pierda su carácter estético” (Tretfalt, 2005, p.23), y en ese caso, ya no recurra a ser portador de la

información estética sino de la literaria y comunicativa. Tretfalt cuestiona que en caso de ser solo un transmisor de palabras, ¿Porqué decidirse por el teatro de títeres?, “el dramaturgo que utiliza solo signos literarios debe tener en cuenta el sistema de signos del teatro de títeres al que debe adaptar el texto” (Tretfalt, 2005, p.23). El autor hace referencia a la importancia del movimiento y del carácter que este representa. El dramaturgo debe tener en cuenta que el títere no es en ningún caso, un signo del actor dramático, ni su sustituto, “el títere es un elemento de signos independientes y autónomos” (Tretfalt, 2005, p.21), esto lo podemos ver comparando al títere con un actor convencional, con aptitudes físicas en donde las posibilidades que tiene el títere y que el actor dramático no puede cumplir, como volar, explotar, formarse, etc.. La belleza en el títere se encuentra en su movimiento, Tretfalt dice que aunque el títere haga lo cotidiano, va a recibir un fuerte aplauso, puesto que el transformar una imagen en algo vivo, revivir un objeto muerto, es considerado un milagro e impacta. “Para que el espectador sepa que es un milagro, debe aceptar al títere como un objeto muerto que revive” (Tretfalt 2005, p.22). Es esto a lo que el autor resume la belleza del títere.

Dentro de estos aportes aplicados a esta investigación, me interesa revisar casos en donde el títere cumple con sus características esenciales que le permiten ser lo que es y no solamente se enfoque en un recurso sobre usado sin técnica alguna, considerando que realizar este arte, es como dice Tretfalt, parte de un teatro total, es decir, el teatro de títeres como el nivel más elevado del arte escénico, puesto que abarca 2 grandes elementos: El modelo (la forma) y la animación (El movimiento de la materia).

2.1.2.5. Público

La representación simbólica dentro del teatro de títeres cobra entonces vital importancia, ya sea mediante el uso de palabras que acompañan la imagen o acciones no verbales que logran descifrar el mensaje que el artista propone revelar. Su complejidad puede ser apta tanto para adultos como para niños, dependiendo del objetivo. Autores como (Hernández Sagrado 1988) observa en el títere cualidades que permiten reflexionar sobre su valor en la escuela, siendo entre varias, la manera en la que el títere resulta ser un canal de comunicación basado más en la expresión de sensaciones que en la expresión formal, y es esto mismo, lo que por ello, se adapta en los estadios evolutivos del niño. Dentro de su carácter comunicativo, también se menciona la efectividad de la enseñanza por medios audiovisuales, sobre la acumulación de información de forma teórica. De igual manera, se identifican dos fuentes de beneficios distintos, dentro de “ir a ver espectáculos de títeres hechos por adultos para niños y la de crear los títeres y espectáculos con los niños” (Hernandez 1995, p.17) Ante estas dos vertientes, el autor menciona que no todas las obras de títeres son apropiadas para los medios educativos y debido a esto se deben tener algunas consideraciones: El espectáculo debe estar pensado para espectadores concretos, no se le puede ofrecer lo mismo a un niño de Preescolar que a un niño de Primaria, se debe tener en cuenta las características psicológicas de los niños a los que va dirigido, el vocabulario de estas edades, etc..., la participación que involucra a los niños y el contenido. El autor propone que el maestro vea la obra previamente y juzgue si reúne las condiciones para los alumnos. Ante lo comunicado y lo representado en el teatro de títeres, queda entonces una última pregunta ¿Qué temáticas son adecuadas para niños? Triguero (2006) citado por Cebrían (2015), dice que todos los temas pueden ser adecuados, pero lo que

importa es el tratamiento que se le dé a la obra. Triguero (2006), comenta que excluiría obras con demasiadas intervenciones de animaciones infantiles en donde el artista se escuda en los diálogos con el público, las que contengan sorteos y las que son únicamente danzas con canciones pregrabadas. También menciona que no recomendaría el teatro obligatorio educativo, en donde se imponen las temáticas del programa de la escuela. La comunicación y la representación dentro del teatro de títeres son cualidades que deben ser tomadas con cautela por quien ejecutará la obra, pues de la forma correcta de llevarlas a cabo, está el éxito de generar en el espectador la sensación apropiada.

“Sin el espectador, no podemos determinar si la representación es buena o mala, exitosa o descuidada.” (Tretfalt, 2005, p. 181) Los títeres deben generar una conexión con el público para poder lograr estar vivos, debe existir un diálogo entre la sala y los titiriteros. Dentro de la historia se conoce que, hasta la segunda mitad del siglo XIX, el teatro de títeres era destinado solo para adultos y luego educadores y narradores lo adaptaron al teatro infantil. Sin embargo, Tretfalt, dice que las representaciones destinadas a los adultos y a los niños de todas las edades, por lo general resaltan historias que tienen subtonos para los adultos, de tipo político, satírico o erótico. Tretfalt clasifica los grados de edades del teatro infantil en 4 categorías: De 4 a 6 años, de 6 a 8 años, de 8 a 11 años y de 11 a 14 años. En la primera categoría, de 4 a 6 años, indica que las representaciones por lo general, tienen un solo tema y los actos dramáticos son sencillos. Por lo general tienen un narrador y el tema principal tiene una serie de conflictos cortos, sucesos épicos, imágenes, escenas agrupadas. El ideal es de 30 minutos. Para el segundo grupo, de 6 a 8 años, no es necesario un narrador, existen varios conflictos, pero hay un acto dramático claro, también los títeres pueden ser de mayor complejidad. En el tercer grupo, de 8 a 11 años, el público es más exigente de manera textual, y se debe buscar que las

temáticas funcionen más en términos de fábulas. Este público comprende los saltos de tiempo y lugar, tienen temáticas actuales entrelazadas con sueños y fantasía. Los conceptos pueden ser más libre. En el último grupo, de 11 a 14 años, los niños querrán deshacerse de las cadenas de la niñez, por tanto, las representaciones son grotescas, hay dramas poéticos, historias irónicas, estéticamente exigentes. “La fuerza del teatro de títeres está en que es banal y apto para ser transformado a un nivel simbólico estético” (Tretfalt, 2005, p.187) Después de las investigaciones sobre la historia del títere en Colombia y la transformación que vimos sobre el ritual hacia el carnaval, Arias y Galeano revisan las dinámicas de juego presentes en el teatro de títeres entre el titiritero y los niños que van a ver las obras. Se habla de una actividad festiva y de cómo “es gratificante ver cómo los niños y niñas de los colegios celebran los títeres como una actividad extracurricular” (Arias y Galeano 2014, p.109)

A partir de lo anterior se puede afirmar que no hay que perder de vista el carácter festivo que traen los títeres, se debe responder a una estética de alto nivel que permita que se dé este disfrute de parte del público. Es muy importante entonces, no solo pensar en el mensaje educativo a transmitir, sino en todas las demás características que este formato exige, por ende también, reitero que esta investigación pertenece al teatro de títeres visto como un arte profesional, que tiene exigencias y necesidades complejas con el fin de llevar a cabo todos sus objetivos. Respecto a los títeres con un público únicamente adulto, actualmente existen varias compañías de teatro que se dedican a generar contenido único y exclusivo para adultos fuera del país, sin embargo, abordaremos este tema, más adelante, para conectarlo con escenarios de títeres dentro de una cultura de paz, donde este mismo recurso, del teatro de títeres, sirve para manifestar ideas políticas y de protesta.

2.1.2.6. Conocimiento del contexto

De la frase “el contexto compromete al artista” surge también las ideas que conectan con el apartado anterior. El contexto influye en la creación de las obras de títeres, ya sea en la construcción de los personajes o en las situaciones particulares por los que estos deban pasar. Esto también, resulta conectarse con la educación mediante tres puntos de vista: El teatro de títeres da a conocer situaciones reales que pasan en el contexto actual, pero que son imperceptibles para los niños (Es el caso de la demanda de obras de teatro sobre el calentamiento global), el teatro de títeres ofrece una posibilidad para entender y conocer nuevas culturas o incluso manejar temáticas de identidades minoritarias dentro del territorio nacional (Obras relacionadas con culturas indígenas) y por último, el teatro de títeres puede acercar al conocimiento del contexto histórico y la memoria de eventos representativos dentro de la cultura. (El caso de obras relacionadas con la historia). En Colombia, por ejemplo, estos serían ejes temáticos muy comunes. La compañía de teatro de títere, Hilos mágicos, una de las más representativas de la ciudad de Bogotá, busca siempre entablar un lazo histórico – cultural con sus obras. Así pues, nace por ejemplo: El tesoro el dorado, una leyenda Chibcha, en donde “a lo largo de la trama es posible contrastar los disímiles valores presentes en la idiosincrasia nacional a través de los personajes” (Peña, 2014, p.222) de la reseña de la obra, se resalta como “Hilos mágicos, exalta el significado que tienen nuestras culturas indígenas y nuestras raíces como nación, en la construcción de un país multicultural y democrático.” (Peña, 2014, p.222) El conocimiento del contexto en los títeres y en el teatro es una parte esencial. En los libros sobre construcción de obras de teatro de títeres, siempre se le pide al actor que situé la obra en un contexto en particular, real o irreal, el artista debe asumir en crear una realidad posible para

la historia, “el espacio escénico en el teatro de títeres no solo se supedita a la ambientación y la atmósfera, sino que las trasciende para volverse el hábitat natural de los personajes que allí viven, para el títere el espacio debe ser tan importante como el movimiento” (Arias y Galeano, 2012 p.98)

Aunque hablar de contexto es algo que influye a todas las artes en particular, es importante volver a recalcar que el teatro de títeres se diferencia de cada una de ellas. Un ejemplo de ello, es cuando (Tretfalt, 2005), nos habla de cómo se asemeja el teatro de títeres al teatro convencional, y que esto es un error, puesto que “se diferencia en la medida que el modelo dramático no se realiza a la dimensión humana concreta, el títere es una materia muerta que revive, la concretización que se dá, es mediante el significado, la plástica de figuras, voces y movimientos.” (Tretfalt, 2005, p.20) Entonces podremos afirmar, que el contexto se volverá también un signo plástico importante dentro del teatro de títeres y que este debe ser un aliado primordial ante cualquiera de las decisiones tomadas por el artista.

2.1.3. Experiencias significativas con títeres y educación

Existen muchas experiencias en las cuales se puede hablar de títeres y educación, entre estas, las ya citadas anteriormente. Es preciso informar de algunas otras para seguir analizando los alcances y las oportunidades que tienen los títeres en el sector de la educación. Dentro de esta búsqueda he encontrado trabajos de investigación que incluyen; títeres con matemáticas; títeres y motricidad fina; títeres y educación para la salud; títeres y el fortalecimiento de la lectura; títeres para el cuidado del medio ambiente; títeres en torno al disfrute y juego de los niños y

niñas, etc.. Sin embargo, me interesa indagar sobre constantes medidas educativas que recurren los títeres para comunicar sus ideas y creencias a otros niveles más sensibles, no solo por la educación misma, sino también por una creencia relevante y una necesidad de expresión. Esto me resulta importante, puesto que, de este apartado, vamos a continuar con títeres dentro de una cultura de paz.

Eric Lee Littlepage, en el 2002, presentó su investigación antropológica de los títeres con un propósito. “Puppets with a Purpose, Folk arts, cultural communication and development in India” Una investigación que buscaba describir el poder educativo que envuelve este arte de tradición en la India, en donde su mayor aporte va desde educar para la Justicia social hasta educación sexual y prevención del SIDA. En esta investigación el autor analiza conceptos como la metonimia empleada en los shows de títeres para hablar de temas importantes. También habla sobre la liminalidad de los títeres y la manera como las personas no le dan un valor político determinado al títere, ni lo catalogan de entrada dentro de un partido específico y como es desde ahí, donde la obra puede llevar a cualquier punto. De esta experiencia, y ligado al concepto de títeres y educación, me interesa concretar la idea de comunicación y representación, vista dentro del teatro de títeres de los Bhat², los cuales socialmente son considerados como portadores de la verdad absoluta, transmitiendo de pueblo en pueblo ideas o enseñanzas necesarias para la sociedad.

² Comunidad de títereros de la India, quienes se dedican al oficio por tradición heredada.



Imagen 1. Marionetas de hilo tradicionales de la India: Bhat. Dentro de esta cultura, siguen recurriendo a los títeres como un recurso de expresión educativa, insisten en presentar ideas sobre las discrepancias religiosas entre los hindúes y los musulmanes, encontrando lazos en que los espectadores puedan entender que estas diferencias no son relevantes y que se debe preservar la armonía entre ambas culturas. Los *kathputli*³, son contruidos según la historia a representar, un ejemplo de ello, son las historias que critican la ideología de género y sexualidad en la cultura de Rajasthan, “el impostor” (Lee, 2002, p. 33), Aquí, El títere principal o *kathputli*, tienen rasgos en los que por un lado de la cara son hombres y por el otro son mujeres, “As one puppeteer suggested to me, this skit deals with the complex rules of sexual behavior in Rajasthan” (Lee, 2002, p. 33) En este punto, las ideas religiosas y místicas en torno al títere en la India, me resultan interesantes en la medida en que vuelve al títere un elemento sagrado, de importancia, de comunicación y de un poder que retoma lo que hemos visto a través de la historia, haciendo uso de sus características principales en beneficio de ideas para la comunión en paz. No descarto la importancia que

³ Nombre de las marionetas usadas en la india

tienen los títeres para la recreación y el disfrute de los espectadores, ni las dinámicas de juego presentes entre el titiritero y el público, solo reitero el poder que se le atribuye y las maneras en las que puede usarse como un recurso especial dentro de la capacidad humana de imaginar y de conectarse con algo que le resulte distinto. Esta versión, sobre los títeres como ritual, la voy a manejar como mi segundo caso de estudio dentro de esta investigación.

Otra experiencia significativa dentro del campo de la educación, será la de Marie Kruger, quien ha realizado dos artículos de investigación, sobre los títeres en África. Publicando en el 2007 “Puppets in Education and Development in Africa: the puppet's dual nature and sign systems in action” Y “Social dynamics in African Puppetry” en el 2010. En ambos artículos resalta el valor educativo del títere como gran comunicador de ideas importantes a comunidades africanas. Mientras que en el primer artículo se enfoca en Sudáfrica, en el segundo se extiende al análisis del mismo en toda África, centrando sus ideas en dos corrientes, los Gelede de la comunidad de Yoruba, distribuidos en Nigeria y Benin, y los Sogo bó en Mali. Entre sus investigaciones caracteriza los títeres como preservadores de identidad y educadores de temas como el cuidado de la sexualidad frente a enfermedades de transmisión sexual. Esta experiencia me resulta importante y diferente a la anterior, porque se ven los títeres como una herramienta necesaria de comunicación sobre problemáticas actuales y una manera viable y práctica de romper barreras culturales en las sociedades africanas. “Los títeres pueden sobrepasar las barreras culturales en la sociedad surafricana”(traducido de Kruger 2010, p.4).

En los artículos de Kruger, se resaltan investigaciones realizadas sobre el impacto que generan las organizaciones de títeres en contra del SIDA en África, y la manera en la que este medio, no interfiere o ofende de una manera moral en los términos culturales de las comunidades, puesto que los temas de muerte y sexualidad, siguen siendo tabús dentro de ellas. Esto se debe,

a lo que ya mencioné sobre las características principales de los títeres, incluso Kruger lo reconoce, al decir que “al ser un objeto y no una persona viviente, el títere puede criticar o asumir la responsabilidad de sus acciones o palabras. El titiritero podrá justificar que esas acciones o palabras no son de él, sino del títere” (traducido de Krueger, 2010, p.6)

Dentro de las experiencias nacionales significativas, van muy ligadas a lo que me refería de las asociaciones típicas a las que se le atribuye los títeres y la educación, donde encuentro experiencias sobre los títeres y el medio ambiente o el patrimonio cultural, como es el caso de obras realizadas por hilos mágicos donde gran parte de sus obras recurren a este tipo de temática. Siguiendo las mismas líneas de trabajo Africanas, encuentro trabajos como el de Valdivieso 1978, quien realizó una tesis sobre Efectividad de tres estrategias de títeres en una campaña de salubridad rural en el oriente antioqueño, donde por medio de los títeres se pretendía la divulgación de un mensaje educativo relacionado con la salud y el agua.

Otras investigaciones, también en campos rurales, han sido la de Muñoz Marín, en 1982, con los títeres en la educación nutricional: una experiencia metodológica, del Instituto Colombiano Agropecuario (Colombia) ó la de Ramirez, Murillo, Reyes, Cueca (2011) Educación lúdica: una opción dentro de la educación ambiental en salud. Seguimiento de una experiencia rural colombiana sobre las geohelmintiasis, en donde usan los títeres como uno de los recursos para generar información sobre la geohelmintiasis. De estas experiencias, lo que me resulta más significativo, es el recurso de los títeres para tratar temas de contexto importantes dentro de las comunidades. Puedo inferir y concluir que, el teatro de títeres se presta para varias ocasiones, y los alcances y las oportunidades hasta ahora reflejadas pueden estar presente desde diferentes puntos de vista, “Títeres y máscaras, a veces simplemente por disfrutar y compartir la magia del teatro, en otras, como un recurso más y algunas veces como un objeto intermediario...

como disparador o como instrumento de mediación” (Tillería 2003, citado por Maese, 2010). Me interesa ahora enfocarme en la parte principal de una cultura de paz, en las referencias frente a títeres respecto al tema y el abordaje hacia una cultura de paz desde otros puntos de vista.

2.2. El teatro de títeres y la cultura de Paz

Al hablar del teatro de títeres y una cultura de paz, también estamos hablando de lugares en donde hacer la paz y trabajar temáticas de paz ha sido de vital importancia para el desarrollo de la sociedad. Es por esto, que, en este capítulo, no solo resalto el valor del títere como puesta en escena profesional o mera manifestación política sino también diferentes artículos de experiencias educativas en países donde el trabajo de la paz ha sido manejado por medio de este tipo de manifestación artística. Esto me permitirá tener un acercamiento a lo que podría realizar en cuestión de alcances y oportunidades de los títeres en nuestro país. En consecuencia, he dividido este eje, en tres categorías fundamentales: Títeres y perspectiva territorial, títeres resistencia y denuncia y finalmente títeres, educación y construcción colectiva como aporte a la cultura de paz.

2.2.1. Títeres y perspectiva territorial

Como mencioné anteriormente, el contexto compromete al artista. En muchas ocasiones, el mismo contexto, da motivos para los artistas se expresen y utilicen los títeres como una herramienta de expresión. Al saber las características de los títeres, sabemos que al ser hecho

adecuadamente, es una herramienta que tiene un alcance sensorial a los espectadores y que puede resultar un gran aliado de la educación. Siguiendo este enfoque, presento entonces a la Handspring puppet company, compañía sudafricana de teatro de objetos y títeres para adultos, reconocida mundialmente por la calidad de sus obras y por las temáticas que envuelven cada una de ellas. En el 2009, la compañía publica un recuento de todas sus obras, partiendo desde la manera en que cada una ha sido pensada, fabricada y además cual es el transcurso teórico que indagando cada vez que se enfrentan a un proceso creativo. El libro busca tomar una posición artística frente a temas como “¿Qué es un títere? ¿Cuáles son los límites de lo humano? ¿Qué nos hace creer en el títere cuando sabemos que hay un titiritero detrás? ¿Qué hace que nos sintamos tan identificados con lo inanimado? ¿Cómo los objetos proporcionan metáforas a través del cual los sujetos pueden moldear sus vidas? Con relación a estas preguntas que indagando los directores de la compañía, también salen experiencias de la creación de sus obras relacionadas con los momentos históricos y políticos por los cuales atravesaba Sudafrica en el momento en que cada obra fue creada. Un caso importante de ello, es la obra de Ubu, y la comisión de la verdad en 1996, que resalta los testimonios de las víctimas del apartheid, trabajando de la mano con la comisión de la verdad y la reconciliación, donde buscaban recuperar las historias ordinarias de los que vivieron el apartheid. En esta obra, “la compañía usó los 10 idiomas oficiales de las víctimas y la audiencia recibía audífonos que traducían estos testimonios en cualquiera de estos idiomas” (traducido de Kohler y Basil (2009) p. 80) El uso del títere se dio cuando estudiaron la posibilidad de usar actores reales, pretendiendo que el actor se aprendiera el testimonio y lograra transmitir los mismos sentimientos de las víctimas, pero comprendieron que era demasiado complejo encontrar actores desde las diferentes comunidades o incluso víctimas que quisieran ponerse en ese campo teatral de representar sus

vivencias a través del teatro. Por ende, resolvieron que lo más indicado, era crear los títeres y usar las voces de las víctimas en compañía de estas interpretaciones. Entre las cualidades que encuentro en esta obra, además de transmitir sentimientos de empatía frente a la tragedia del apartheid, es la manera en que la estética, la escenografía, el lenguaje simbólico y la representación se convierten en una unidad al poder contar cada detalle de un suceso tan representativo e histórico de Sudafrica. Este caso, lo seguiré retomando a través de esta investigación, como estudio de caso de la investigación presente.

A partir de ahí, también me doy cuenta que handspring puppet company, no es la única compañía que se ha sentido comprometida con temáticas de paz y guerra de su propio contexto, encuentro artículos relacionados con la creación de obras de títeres con el fin de conmemorar la paz y la memoria histórica de los rezagos de la guerra, empezando así con un artículo de la revista Pupperty Journal en Estados Unidos, sobre una obra de títeres: “A lantern for peace” realizado por Leslie Gray y Sam Hale, norteamericanos con descendencia Japonesa, quienes entran a discutir su papel como descendientes de inmigrantes en la cultura norteamericana. Realizando así, este tipo de obras, donde la memoria de la segunda guerra mundial, cobra vital protagonismo en la idea de una cultura de paz. En el 2001, la Universidad de Nueva York y el instituto tecnológico de Massachusets, publican la investigación de Kathy Foley, “The metonymy of art, vietnamese water puppetry as a representation of modern Vietnam” en donde expone los títeres sobre agua como una característica esencial en la nueva cultura de Vietnam y el proceso de cómo llegó aquí. Dentro de este artículo es importante mostrar la manera en la que los eventos que acontecieron en Vietnam, la guerra y todas sus implicaciones, fueron muy relevantes a la hora de construir las historias y el desarrollo

narrativo de la puesta en escena. El contexto, va ligado al artista y a su creación con un sentido social que puede ser pedagógico de por sí, incluso si el mismo autor no lo ve como tal.

Dentro de los títeres como herramienta para posibilitar una cultura de paz, también encontré miradas sobre el títere como objeto transformador de por sí, por su posibilidad de juego y funcionalidad. Es el caso de “How peace through puppets was born” “Cómo nació la paz a través de títeres” un artículo publicado por la revista *Puppet Journal* en el 2007 en Estados Unidos. Muestra las cartas de un soldado norteamericano a su madre, desde Iraq, en donde como un acto pacífico, decide entregarles a niños Iraquies, títeres. Este acto luego se transforma en una forma pacífica de comunicación entre los soldados y los niños.

Otra de estas experiencias, la trae Carol Sterling en el 2012, ya mencionada en el apartado anterior, en su artículo publicado por la revista *Puppet Journal*, “Bringing puppets to Uganda” describe la experiencia de traer títeres a una escuela de Uganda. Cómo las temáticas de interés se transformaban entre el aprendizaje de una segunda lengua a enseñar sobre problemas reales y sociales de la misma comunidad. Dentro del artículo, denominan la herramienta dentro del “currículo de paz” y muestra como algunos de los participantes de sus talleres, entre estos un estudiante de Liberia que había huido de la guerra en su país, al finalizar el curso y la experiencia dice: “Antes, No había sido capaz de compartir la profundidad de mis experiencias. Ahora usando los títeres, me permito compartir mi pasión por desarrollar un currículo de la paz” (traducido de Sterling, 2012. P.6)

Los títeres, como una forma de expresión artística sensible, son capaces de lograr comunicar aspectos sobre la memoria de los territorios y en sí, están relacionados con una cultura de paz bajo una dimensión de una pedagogía de la memoria para la no repetición y la reconciliación.

2.2.2. Títeres, resistencia y denuncia

Los títeres han funcionado con formatos de resistencia y denuncia, algunos artistas al ver el carácter político y las oportunidades que generan las características de comunicación y representación del títere, los han usado para generar mensajes de protesta a distintos ejes que preocupan a la sociedad. En el 2002, se publica un artículo en la revista *Whole Earth* en Estados Unidos: “Puppets and protest” de Lulu Winslow. “Títeres y protesta”. En este artículo, la autora da a conocer los inicios de los títeres como una fuente de manifestación, con la aparición de WIB (Women in black) en 1988 y otras compañías alrededor de los Estados Unidos, que se encargan de realizar acciones públicas y de crítica social con títeres, donde dentro de las más nombradas se encuentra Bread and Puppet company y Wise fool, quienes a través de sus múltiples apariciones, logran transmitir mensajes de cambio social y justicia a los espectadores. En este artículo nace la figura de “puppetista” en donde el autor lo denomina como un artista que realiza títeres, promueve el arte y el performance⁴ callejero, donde su inspiración más grande erradica en grupos como *Bread & puppet* y *Wise Fool*, buscando la paz y la justicia social, buscando reflexionar sobre los problemas ambientales y las problemáticas de salud, el empleo, mass media y globalización.

“Los títeres son más que decoración, ellos transforman sus demostraciones en teatro participativo en las calles” (Traducido de Winslow, 2002) En el artículo también se presenta un manifiesto llamado “A puppetista manifiesto”, en él, se mencionan algunas ideas que dan una luz a la interpretación que estos artistas realizan a los títeres como una herramienta para la resistencia y la denuncia: El consumismo y el mass media ha causado que el arte se convierta

⁴ Acción de un artista frente a un público

ya sea en comercial o en criminal, al ir en contra del sistema. A pesar de esto, los títeres resurgen como algo distinto que pueden afectar los sentimientos. El arte de los títeres ha estado desde hace mucho tiempo, parte de sus raíces provienen de hacer mofa de los órdenes establecidos y su encuentro en distintos festivales, es aquí donde la comunidad se junta para aprender de sí mismos mediante la representación de ideas abstractas y complejas, acerca de problemas complejos que atentan contra la comunidad, los títeres empoderan a los espectadores ha saber manejar las situaciones frente a estos problemas.



Imagen 2. Bread & puppet theatre . manifestación ambiental

Los títeres son útiles en una insurrección cultural, son removidos de un sistema económico y son opuestos a los estándares establecidos de entretenimiento, pueden estar hechos de cualquier cosa, son accesibles a todas las personas, y en consecuencia es todo esto, lo que los hace una herramienta poderosa en contra del sistema. Los títeres, aunque ahora están controlados por el mass media y la televisión, deben volver a las calles y al teatro en vivo, porque al hacerlo, esto los hará más poderosos y tendrán un efecto más fuerte en las personas al hacerlo más personal y sin ninguna restricción.

De lo anterior y desde mi perspectiva personal, considero que no todo lo que existe en la televisión es de contenido negativo, incluso considero que “Sesame Street” (plaza sesamo) entre otros, ha sido uno de los programas de televisión más importantes de la historia y es un programa al que también se le puede ver desde una mirada crítica y política a la sociedad. Sin embargo, entiendo la perspectiva del autor del manifiesto, y estoy de acuerdo que el arte de los títeres puede generar estas críticas más libremente al estar fuera de cualquier medio de control. Peter Schumann, director de la compañía *Bread and Puppets*, también realizó un manifiesto, publicado en el libro *Puppets, Masks and performing Objects*, editado por Jhon Bell en 1999. Allí, de manera poética describe pensamientos sobre su posición frente a los títeres. Entre las más relevantes, menciona que los gustos de las personas por los títeres, van más dirigidos a títeres tiernos y hay un cierto rechazo a los títeres que traen contenidos de protesta política. Se pregunta, ¿Por qué son subversivos los títeres?, responde “Porque el significado de todo es tan ordenado en colaboración al sentido general de todo, y al ser ellos únicamente títeres, no están obligados a este sentido y en contraposición se pueden deleitar en todo lo opuesto a este sentido, en el mismo sentido en el que los burros confrontan la existencia de un sistema de transporte” (Traducido de Schumman, 1999)

Otros conceptos que puedo relacionar con los títeres como denuncia y resistencia, son el concepto de la liminalidad y la metonimia en el teatro de títeres. Para acercarme al concepto de liminalidad, también lo revisé como una característica que es atribuida desde el teatro de títeres en la cultura de la india, mencionado por (Lee 2002), en donde los títeres al tener cierto carácter religioso, son liminales al ser considerados como una manifestación entre lo divino y lo mundano. Así pues, la liminalidad también la puedo ver dentro de una característica asociada con la protesta, puesto que el títere se encasilla y asume la responsabilidad de una

opinión que puede ser compartida por el titiritero o no, el títere está entre vivo y muerto. Para los Bhat⁵, los Kathputlies⁶ son considerados liminales que existen en cualquier tipo de clasificación e interpretación, y es de esta forma que este arte tiene varias potencias frente a posibilidades comunicativas, “creando una doble visión” (traducido de Lee 2002), el animado y el inanimado. La metonimia, dentro de la cultura de los títeres en la India investigada por Lee, está dirigida a la relación titiritero – títere, en donde el titiritero puede verse asociado como un dios, que mueve a su voluntad al títere. Muy relacionado a su creencia religiosa, en donde la vida, es manejada por fuerzas que los humanos no pueden ver, el karma y los espíritus. Para esta cultura, las personas pueden generar estas relaciones de poder natural y como una representación de la vida misma. Ahora bien, pasando el concepto de metonimia al sentido de las protestas y las denuncias con títeres, podrían funcionar de la misma manera, metaforizando las relaciones que existen entre titiritero y títere. Es allí, donde vuelvo a los ejemplos de grandes compañías protesta como bread & puppets, donde es ese poder de representación del títeres y la metáfora que lo envuelve, que lo acoge como una herramienta para comunicar todo tipo de ideas, incluso las más subversivas.

2.2.3. Títeres, educación y construcción colectiva como aporte a la cultura de paz

El último aspecto que me hace falta mencionar dentro de este apartado sobre títeres y cultura de paz, es la generación de actividades y procesos culturales que se llevan a cabo mediante los títeres y las construcciones colectivas, como medio central para seguir tejiendo comunidades de paz. En el 2008, Bibiana Amado y Carlos Szulkin, publican su artículo “Hablando se

⁵ Titiriteros de tradición en la India

⁶ Marionetas tradicionales de la India

entienden los títeres”. En él, relatan las dinámicas utilizadas en 39 experiencias con títeres en escenarios interculturales en regiones argentinas. Parten desde la creación de las mismas obras, pero desde la intervención de la comunidad, en donde es la misma comunidad quienes relatan y construyen el acto. En este trabajo se pueden analizar metodologías empleadas con los títeres y talleres que permiten construir concepciones de interculturalidad. Al respecto, considero importante mencionar que la investigación realizada por Amado y Szulkin, integran aportes de la teoría sociocultural del desarrollo, la teoría de la actividad y las contribuciones de la psicología social al estudio de los grupos, (Amado y Szulkin 2008) Mencionan las categorías del modelo de Engeström (1999): sujeto; objeto; comunidad; artefactos, herramientas y prácticas; valoración y reglas y distribución del trabajo. Con el fin de a partir de allí, generar un análisis de la creación de las obras en las distintas comunidades. Amado y Szulkin definen la creación de obras de títeres como una actividad compleja, pero a su vez, es esta misma complejidad que “oficia de mediador en procesos de comprensión dentro de un grupo o entre grupos de distintas culturas que conviven en un mismo escenario” (Amado y Szulkin 2008, p.6) Entre sus análisis del desarrollo y elaboración de las presentaciones encuentran que se pudieron ver diferentes situaciones de tensión entre las perspectivas vinculadas con la salud, la educación, la participación comunitaria, los roles sociales según el género, etc. En algunos casos, estas tensiones se traducen en algún grado de conflicto en el proceso grupal del taller o bien aparecen como contenido de las historias que construyen los grupos para representar con títeres.

Proyectos similares son abordados desde la educación en diferentes partes del mundo, un ejemplo de esto es el Giant puppet Project, en Cambodia, donde por un mes, los niños de la comunidad de Siem Reap bajo la dirección artística de estudiantes de artes de Phare Ponleu

Seplak y voluntarios alrededor del mundo, realizan un festival de títeres gigantes, en donde previo al festival, deben construir los títeres entre todos, pensando desde el concepto, en relación a temáticas actuales hasta los distintos sistemas de construcción con materiales amigables al medio ambiente. De igual manera, los proyectos de educación colectiva a partir de los títeres se dan en relación con los niños, puesto que como ya he mencionado antes, la evolución del títere ha llevado más a escenarios infantiles, por lo cual son los niños y las niñas las que con mayor frecuencia, disfrutan de este arte. Por tanto, las propuestas que se encuentran desde la educación y construcción con títeres van dirigidas a un público cada vez menor. La construcción de un títere, se vuelve no solo una herramienta de comunicación, sino también un juguete y un símbolo de juego.

Un referente importante y que proviene de mi propia experiencia en Colombia, son los laboratorios creativos interdisciplinarios, llevados a cabo en Barú, Cartagena y en un segundo punto, en Salgar Antioquia. Este proyecto fue patrocinado por el FONADE y llevado a cabo por la corporación cultural sonidos de la tierra en el 2014. El proyecto, proporcionaba herramientas artísticas que “permitían no solo reencontrarse sus raíces y reconocer su identidad, sino también mejorar su calidad de vida a través del desarrollo de la creatividad, la experimentación, la transformación de la realidad, de producción creativa y de reflexión a través de la cultura” (Sonidos de la tierra, 2014) En estos laboratorios, desde el área de diseño, los títeres fueron usados para re-crear escenas particulares de la isla de Barú e historias que fueron recogidas para la memoria y el patrimonio de la comunidad. Durante el proyecto, se tejió comunidad en diferentes formas, una de ellas, fue acercar las brechas generacionales, al trabajar abuelos y niños de la mano en construcción de elementos particulares, como las marionetas y el relato de historias que competen a la memoria de la comunidad.



Imagen 3. Laboratorios creativos interdisciplinarios – Barú Cartagena 2014

En Salgar Antioquia, los productos con títeres fueron más enfocados al carnaval y al festival, puesto que los laboratorios trabajan bajo el marco de las fiestas patronales del cacique barroso, contando las historias míticas de la región. Pero a su vez, con la excusa de una gran fiesta que se da en Octubre con esta temática. La realización de los títeres, le permitió a los participantes aproximarse a materiales que se encuentran latentes en su región, como el fique, la guadua y el café, resignificándolos y transformándolos en otros elementos.



Imagen 4. Laboratorios creativos interdisciplinarios – Salgar – Antioquia 2014

Esta perspectiva de los títeres como herramienta lúdica en talleres que construyen comunidad no hay que dejarla de lado, puesto que también constituye un gran elemento importante en la búsqueda de una cultura de paz. Hay que tener presente, que incluso en la elaboración de los títeres, existe una relación performática y la búsqueda de un sentido para una historia que se quiere contar y esto, es un gran recurso para hablar sobre la paz.

3. ESTUDIO DE CASO: HANDSPRING PUPPET COMPANY.

Handspring Puppet Company es una compañía de títeres sudafricana fundada en 1981, por su director artístico, Adrian Kohler y su productor ejecutivo, Basil Jones. La compañía cuenta con profesionales artísticos de las artes vivas y plásticas. Sus obras teatrales han sido presentadas en más de 30 países alrededor del mundo. Actualmente, por el éxito de la compañía, handspring cuenta con un staff permanente de más de 20 artistas y sus directores actuales son Kohler, Jones y Janni Younge.

3.1. Aproximaciones teóricas del títere

A continuación, se mencionan los fundamentos teóricos encontrados en los textos de Handspring Puppet company, que dan cuenta de su filosofía como compañía y de la importancia en la que ubican al títere en su contexto. Esta aproximación teórica resulta importante puesto que de aquí parte la seriedad con la que es interpretada la disciplina de los títeres y por ende contribuye con esta investigación para encontrar sus alcances y oportunidades como forma de expresión artística valiosa para la comunicación de ideas.

Para Jane Taylor, escritor y editor de las publicaciones hechas por handspring puppet company, el títere es “un muñeco, un figurín ó un objeto que a través de una manipulación performática estratégica, pareciese estar vivo” traducido de Taylor, 2009. Partiendo de allí, podemos inferir que en el teatro de títeres, esta “manipulación estratégica performática” conlleva a una forma de realizar el arte y por tanto es asimilada como una teoría sobre los títeres. Se entiende también que no es un oficio que pueda ser interpretado por cualquiera y que requiere de ciertas habilidades para lograr su cometido. Son estas mismas habilidades que permiten generar en el

espectador sensaciones, puesto que una buena manipulación del objeto, logra una naturalidad en la escena, en donde el espectador asume los personajes como reales.

Por ejemplo, en *Warhorse*, una de las obras más representativas de la compañía, estrenada en Octubre del 2007, un caballo es manipulado por tres titiriteros a la vez, estos titiriteros están expuestos al público todo el tiempo, este gesto, forma parte de una convención que el teatro concilia con el público, obteniendo que este, entienda su naturalidad en la escena, y según Jane Taylor, se debe mantener siempre y cuando no exista nada que rompa con esa regla ya conciliada.



Imagen 6. Fotografía de la obra Warhorse (2007)

Se habla entonces de una cierta naturalidad en la escena. Esto es algo muy importante, porque es un efecto en el que juega nuestra imaginación como humanos y también el profesionalismo de quien esté en la escena. La compañía, se pregunta la manera en que el público puede reconocer en la escena, la presencia humana del actor expuesto, manipulando a su vez, un objeto o títere que no tiene nada que ver con su apariencia física, por ejemplo:

El títere de una niña, que paradójicamente, el actor sin el títere, simboliza otro personaje distinto, pero al estar con el títere, se convierte inmediatamente en la niña sola. Este fenómeno, Jane Taylor, lo asume como algo que desafía la lógica y lo llama “surrogacy”, efecto de sustitución. En donde el ser humano, el actor, sede su movilidad a dar sentido a otra cosa que en principio está muerta ó sin vida. Es allí, que incluso se conecta con algunas de las ideas expuestas en el estado del arte, donde mostraba que los orígenes del teatro de títeres, vienen de actos religiosos o de magia, puesto que estas performances, consistían en “abandonar” el cuerpo propio y convertirse en otro distinto, generando el efecto, de promoverle cierta humanidad a este objeto inerte.

Se habla entonces de la subjetividad en el teatro de títeres y de cómo cada personaje asume cierto rasgo de humanidad, sin realmente ser humano y entramos en un juego de “cómo si fuera” real y entre más rasgos y movimientos humanos reconozcamos en el títere, más nos pareciese que está vivo, y por ende, logra el efecto de hacernos sentir cosas por él. Otro punto importante, siguiendo esta misma filosofía de handspring puppet company, tiene que ver en la manera en la que nosotros, como espectadores del teatro de títeres, al proveerle las características humanas al objeto, también es una forma de reconocernos en él mismo. Jane Taylor, lo menciona como una alquemia psicológica, entendiendo que el títere nos obliga como audiencia, a tener en cuenta los mecanismos del cuerpo humano, siendo esos movimientos parte de nuestra cotidianidad, dándole también a este objeto, una humanidad y una conciencia. Siendo por tanto, expresado por Taylor, un medio ideal para explorar su razón de operar, el sentido del ser y la subjetividad que acarrea el teatro de títeres.

Parte de toda la teoría del teatro de títeres mencionada por Taylor, se relaciona con la capacidad que tenemos los seres humanos de darle significados simbólicos a los objetos,

volviendo entonces a poner ejemplos relacionados a la religión, en donde los figurines de vírgenes y otras imágenes, representan y simbolizan cierto valor espiritual y son tratadas de una manera especial, manipulando incluso, nuestra conciencia. Es así, como el teatro de títeres puede lograr un impacto significativo en las personas, siempre y cuando, la manipulación del títere corresponda a movimientos limpios y estratégicamente pensados para lograr su efecto. Es la dinámica de creer, que se encuentra innata en nuestro cerebro, el imaginar que lo no existente puede ser real. Basil Jones, co-fundador de handspring puppet company, denomina el teatro de títeres como una invitación a creer nuevamente.

Adrian Kohler, director artístico de la compañía, menciona que cuando se fundó Handspring Puppet Company, siempre le preguntaban ¿Por qué títeres? Esta inquietud se presentaba porque la comunidad titiritera es en parte, un grupo menor, respecto a otras disciplinas del teatro y por ende, es más difícil encontrar formación en este campo. Sin embargo, cuando se fundó el grupo, los 4 fundadores tenían como objetivo producir un nuevo teatro para niños que los ligara con la vida en el continente y legitimar el teatro de títeres como un arte que hace parte del vocabulario local. Las ideas mutaron e incluso algunas de las obras de Handspring, pueden ser consideradas más para adultos que para niños. Entre las investigaciones de los fundadores, se encontró inspiración en los títeres de Republica Checa y Japón. Lograron percibir la diversidad del medio, encontrando las distintas técnicas de los títeres, cada una como un universo complejo en cuestiones estéticas y de formación performática, encontrando que estas figuras podían transmitir emociones humanas complejas, dramáticas, y que a lo mejor, esto se debía a su artificialidad. Encontraron también, que este arte tiene presencia desde hace muchos años, desde distintas intenciones en diferentes puntos del planeta.

Basil Jones, menciona que el trabajo del títere se diferencia del trabajo del actor, en la medida en que el títere en escena debe luchar ante la posibilidad de ser considerado “sin vida”, puesto que su esencia misma lo predispone a verse así, como un objeto. Sin embargo, es el trabajo del titiritero, como ya mencioné anteriormente, de ser muy preciso en su manipulación para darle características humanas. Jones menciona que el papel del creador de los títeres, también es clave y que en las obras de teatro de títeres también se le debe dar un mérito especial a los constructores y diseñadores de los personajes, puesto que sus características formales, le permitirán dar efectos y expresiones que lo alejen o acerquen a la realidad que busca interpretar. Así pues, se entiende que el titiritero debe trabajar en dos niveles: Un Macro-nivel, que se encargue de seguir un guion en caso de que haya texto o una coreografía específica y un micro nivel, que se preocupe por mostrar esa característica de vida, que corresponde a nuestra necesidad animista en los objetos y todo lo que he mencionado anteriormente.

Para complementar este apartado, Basil Jones establece 11 principios necesarios para la manipulación precisa en el títere:

Tabla 4. Principios necesarios para la manipulación precisa en el títere

Estado devocional	El títere debe ser tratado con cuidado y propiedad. El titiritero, a pesar de que se encuentre en alguna posición no favorable, debe entender que el títere se convierte en un verbo y no en sustantivo.
Ojos y línea de visión	Siempre se debe cuidar la línea de visión del títere, siempre se debe mirar al títere

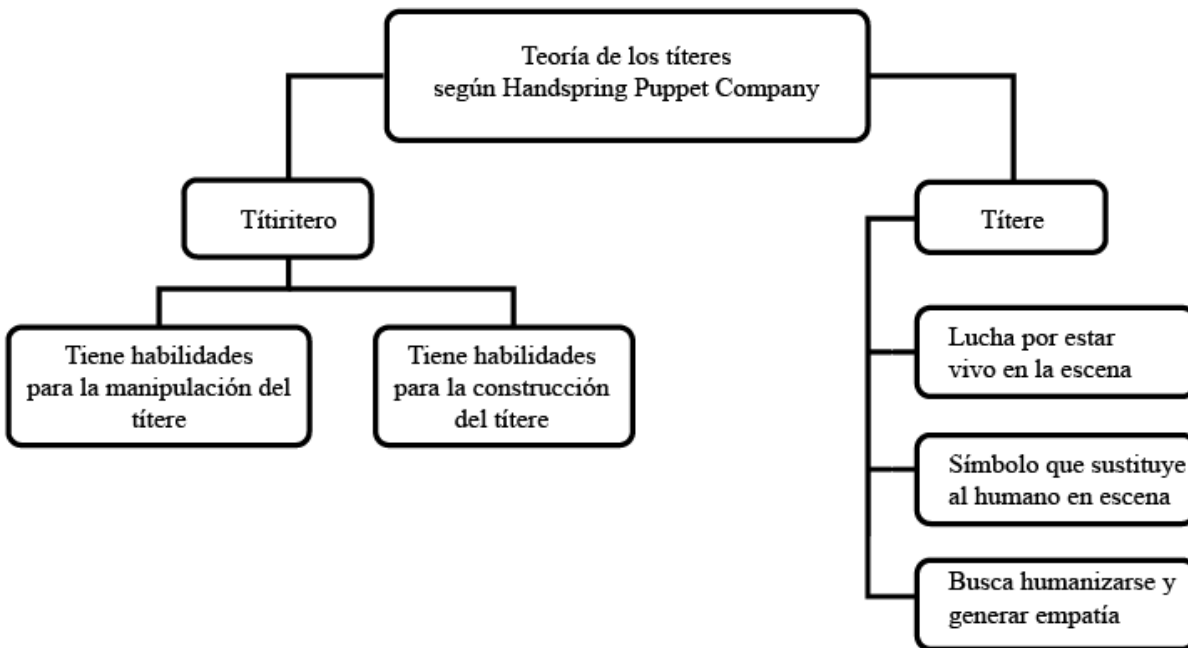
	para cuidar que está mirando al punto adecuado.
Respiración	Es importante que las personas perciban la respiración del títere. El hacerla evidente, ayuda a interpretar cuando el personaje va a cambiar la acción.
Titiritero Vs títere	Tener en cuenta que una cosa es el compromiso como titiritero y otra la intensidad apropiada que requiera la actuación del títere.

Quietud	Hay momentos de pausa. La audiencia encontrará interesante momentos en los que el títere no está haciendo nada. En esos momentos de pausa, le da tiempo a la audiencia para que imagine y proyecte lo que posiblemente el títere está pensando. No se apresure con los movimientos.
Micro movimiento	Cada movimiento que pase en el escenario cuenta, esto incluye tanto para titiritero como para títere. La audiencia es capaz de leer estos movimientos y si se hace algo que

	no está planeado, puede ser producto de una mal interpretación.
“pasar la bola”	Se tiene que tener en cuenta cuando existen dos títeres en la misma escena, por ende se propone que si un títere debe entregarle algo a otro, el que entrega debe quedarse quieto,
Gestualidad	Al hacer algún gesto en particular (decir o señalar algo con el títere), darle tiempo al gesto asegurandose que todos los asistentes han podido percibir el gesto. Cuanto mayor sea el numero de la audiencia, el movimiento debe requerir más movimientos pausados.
Ritmo	Evitar ritmos repetitivos. Esto aplica a caminar y respirar. Si el caso es de trabajo en grupo, evitar escoger los mismos ritmos con los compañeros de trabajo.
Velocidad	Si se está manipulando un títere de tamaño pequeño, los movimientos deben ser el doble de lentos de lo usual, puesto que es muy facil realizar movimientos rapidos con

	figuras pequeñas.
Tacto	Tener en cuenta el mundo que rodea al títere y cual es su universo. Las acciones de tocar objetos u otros títeres en el escenario, son importantes puesto que cognitivamente conectan con la audiencia dándoles a entender de su espacio y sus dinámicas internas

A continuación anexo un esquema de lo que considero, sería una síntesis de las aproximaciones teóricas del teatro de títeres vista por la compañía Handspring Puppet Company.



Esquema 1. Síntesis teoría de los títeres según Handspring Puppet Company

3.2. Relación con el contexto

Considero importante mencionar que la compañía handspring puppet company, siempre ha encontrado inspiración en sucesos políticos y sociales relacionados con la historia de Sudafrica. Se hace evidente puesto que a lo largo de los textos biográficos de sus obras, mencionan eventos significativos en la historia de su país, tales como 1976, con el surgimiento de movimientos anti-apartheid, la liberación de Nelson Mandela en 1990, la guerra civil y el postconflicto entre otros. La manera en la que Handspring Puppet Company utiliza su criterio político y social, conectado con el contexto se hace más evidente en dos de sus obras más significativas: Ubu y la comisión de la verdad en 1996 y Warhorse en el 2007. No obstante,

también puedo decir que en todas sus obras, a partir de 1985, tienen una alta incidencia en temáticas de esta índole, pero su resultado es un poco más sutil.

Por ejemplo, En 1976, se levantó el movimiento anti-apartheid en Sudáfrica, se realizaban muestras de solidaridad y muchas personas salían a marchar a las calles para promover el respeto y los derechos humanos. Sin embargo, era una época difícil, puesto que, en las marchas, la policía lanzaba gases y batallaba contra los manifestantes. Durante esta época, Adrian Kohler y Basil Jones buscaban encontrar una obra que pudieran realizar, que fuera pertinente en el contexto. Estaban apenas comenzando a pensar en los títeres, no solo para niños, sino ahora para adultos. No hubo tanto éxito en la búsqueda, puesto que las primeras ideas rodaban entre un texto del autor Yukio Mishima, quien es reconocido por sus obras que tratan sobre cambio político, sexualidad o la muerte. Por temas de derechos autor y carencia de presupuesto, nunca lo llevaron a cabo, además de encontrar algunas diferencias ideológicas que no compartían con el autor. Kohler menciona que finalmente encontraron “Episodes of an Easter rising”, una historia con pocos personajes que cuenta sobre la situación política en Sudáfrica y la identidad gay a través de dos mujeres amantes. La realización de esta primera producción para adultos, les tomó 5 años, mientras mejoraban la técnica y consolidaban su presupuesto. Quiero resaltar que aunque Kohler, comienza su relato sobre esta obra, con las historias del movimiento anti-apartheid, no existe ninguna relación evidente con la obra “Episodes of an easter rising”, pero dentro de los textos, se evidencia la preocupación de Kohler por mencionar el momento histórico de la época, antes de llegar al resultado.

En 1987, Sudáfrica está pasando por una crisis, cada pueblo era ingobernable, dentro de los centros comerciales había vandalismo y guerra, toda la economía estaba bloqueada. Nació la idea de crear “Tooth & nail”, (*Diente y uña*) una obra que se cuestionaba: “¿qué tipo de locura

encontraremos en nosotros mismos, si la división en nuestro país no mejora?” (traducido de Kohler, P.58).

En 1985, William Kentdrige, un artista visual, ahora parte del equipo de la compañía, se encontraban en Mozambique, donde la guerra civil aun estaba presente en algunas partes del territorio, la promesa de un acuerdo de paz estaba en el aire, y la capital, Maputo, que alguna vez fue considerada como la Havanna de África, se encontraba destruida y en reconstrucción. Los escenarios se debatían entre desesperanza y esperanza, según relata Kohler, contando la experiencia de William, sin embargo, también cuenta que al ver un grupo de personas reunidas en la calle, viendo un espectáculo callejero, les hizo pensar que quizá las negociaciones de paz estaban más cerca de lo que esperaban. Finalmente, se le daría fin al apartheid y en algo de incredulidad, pensaron en el texto de Goethe, Fausto. Haciendo alusión a que quizá, Fausto, el colono, hizo un acuerdo con Mephisto, para jugar con el país a cambio de su alma. De allí, nace la obra dirigida por William Kentdrige, “Faustus in Africa”. (*Fausto en Africa*).

Como mencioné al principio de este apartado, una de las obras con mayor conexión con su contexto es Ubu y la comisión de la verdad, estrenada en 1996, por Jane Taylor y dirigida por William Kentdrige. En este año, la guerra en Mozambique y Angola, estaban llegando a su fin. Mientras la estabilidad llegaba a cada una de las regiones, todos sabían que existían muchas historias que las personas querían contar, y se creó un proyecto que se llamaba “La sala de espera” cuenta Kohler, entre tanto, la sala de espera llegó a su fin en Sudafrica, puesto que se conformó la comisión de la verdad y la reconciliación (TRC). Jane Taylor trabajaba en esta comisión con el fin de promover y entre tejer dinámicas artísticas para contar algunas de estas historias, así que le comunicó al equipo de Handspring la idea de realizar una obra que se ligara directamente con la comisión. Dentro del proceso creativo que se ligaba directamente

con la situación actual del país, se contemplo la idea de exponer los testimonios de víctimas que provenían de distintas partes de Sudáfrica y que por tanto tenían idiomas diferentes. Esto dio pie a pensar en poner audífonos en la sala de teatro, que pudieran traducir los testimonios a cualquiera de los 11 dialectos oficiales del país. El hecho de que cada una de estas historias fuera tan personal, genero dilemas. “¿Podrían las víctimas ser actores que se aprendan los textos y expresen este mismo dolor?” (traducido de Kohler, P.80) Dado a la técnica, se tomó la decisión de usar títeres para contar estas historias y tener las voces de las personas reales. A lo largo de este análisis de contenido, abordaré esta obra en las distintas temáticas específicas.



Imagen 7. Títere representando víctima en Ubu y la comisión de la verdad (1996)

Warhorse, estrenada en el 2007, fue realizada con base a la novela de Michael Morpurgo, Warhorse. Aunque no tiene que ver con el contexto actual de la fecha, 2007, la historia es contada bajo el contexto de la I guerra mundial. Lo que es interesante de esta obra, es que pese a su literalidad con las dinámicas de la guerra y la paz, tiene una forma innovadora en su puesta en escena y es que se narra a partir de la historia de un caballo de guerra.

También considero esta obra necesaria para el análisis y estaré volviendo a ella en los diferentes componentes.



Imágen 8. Warhorse (2007)

3.3. Metonimia y Simbología

A la luz del anterior apartado, quiero enfocar este análisis a las dos obras que son contadas a partir de un contexto histórico, para evidenciar la manera en la que Handspring Puppet Company hace uso de las metáforas como recurso metodológico en la construcción de sus obras, partiendo de los hechos históricos. Entendiendo también que la metonimia y la simbología son herramientas, claves en sus propuestas escénicas.

Por un lado, en *Warhorse*, el elemento simbólico más significativo y más original en la obra es el hecho de que el protagonista sea un caballo y que a partir de allí, este emprenda un viaje emocional a través de las dinámicas de la guerra. “La imagen de los caballos en el campo de batalla junto a la nueva armadura tecnológica, tanques de guerra, es un emblema de la muerte de una forma de vida” (Taylor, P.20) El hecho de que la víctima sea un caballo, de alguna medida causa simpatía con la audiencia, incluso más que si fuera un grupo humano, que de alguna manera se encuentran más implicados en el asunto de la guerra, al menos como especie. En la novela original, el caballo tiene voz, en la adaptación teatral, el caballo es un caballo, sin voz, solo con sonidos permite percibir sus emociones.

La conciencia de los animales, ha sido un tema recurrente en las obras de Handspring, en varias de sus obras emplean animales con características humanas. Esto se relaciona con lo que mencionaba en las aproximaciones teóricas, en donde el títere pretende simular movimientos familiarizados al espectador, para crear lazos y nexos de empatía.

Hablamos entonces del “animal como símbolo” y “la metonimia implícita en las situaciones expuestas de la obra”. Entre otros ejemplos que van más allá de *Warhorse*, que considero importante mencionar, el avestruz en la obra *Gertie’s feathers* de 1983. Un avestruz como símbolo del animal exótico, en medio de una granja, en donde los campesinos, al conocer a un fashionista, se dejan alienar hacia el deseo de tener las plumas del avestruz para construir accesorios con estas plumas. Todos los personajes en la obra terminan teniendo una urgencia por poseer accesorios con plumas de avestruz. Taylor menciona, que la configuración de la obra se debe a realizar una crítica a la explotación y al capitalismo. El personaje del avestruz, no pretende representar solamente a un ave indefensa que no puede volar, sino que

simplemente es una alegoría, en la que la venta de las plumas, se convierte en una figura de la explotación de la clase obrera.

Jane Taylor (2009, p.28) , hablando del impulso antropomórfico expuesto en las obras, dice:

“Irresistible, al parecer, para el humano, es el imperativo de proyectar atributos humanos sobre entidades no humanas. Este instinto parece más fuerte con las cosas o animales cercanos en apariencia al infante humano: Así que una forma de cabeza redonda y ancha con algo que designa los ojos o la boca, se convierte en un imán del hábito antropomorficador en nosotros”

El interés por la exploración y relación con los animales, también es mencionado en “the chimp project”, El proyecto de los chimpancés, producida en el año 2000, en donde según menciona el autor, cada vez más había más interés en investigar las relaciones presentes entre los humanos y lo no humano, además de concertar los imaginarios simbólicos a los que cada personaje animal, evoca en nosotros.

Los elementos simbólicos y de metonimia en Ubu y la comisión de la verdad, resultan aún más interesantes, ya que no solo los animales que aparecen en la obra tienen un significado simbólico en particular, sino que el hecho de que los actores en la obra fueran humanos y no títeres contiene un significado, la posición de las víctimas en la obra y las situaciones en cada una de las escenas, dan evidencia del uso de la metonimia y la simbología empleada en la obra. Kohler menciona, que la razón principal de que los dos personajes centrales de la obra sean actores humanos, se debe a que su papel era el de interpretar los victimarios, perpetradores, que

cargaban con una carga moral muy grande, que por algún motivo, esto que cargaban los hacía llevar toda su humanidad consigo. Dándonos a entender al público ciertas situaciones alegóricas al tema.



Imagen 9. Ducha en la obra de Ubu y la comisión de la verdad (1996)

Entre los elementos escénicos simbólicos de la obra, se encuentra la ducha en el cuadrado de cristal. Aquí se representa el ducharse como una acción para limpiarse de las culpas y toda la carga moral que acarrea el victimario. Por tanto, esta ducha se transforma en una cabina telefónica en donde Ubu, el protagonista, llama a las víctimas, las cuales cuentan sus historias.

Dentro de la obra, Ubu tiene 3 mascotas que son fusionadas con objetos de la cotidianidad. El primero, es una percha en forma de buitre, el segundo una cartera con cara de cocodrilo y el tercero, un perro de tres cabezas.



Imagen 10. Percha de buitre, Ubu y la comisión de la verdad (1996)

La percha de buitre, fue colocada como un mecanismo de observación y de defensa. Su tarea era predecir si algo venía en camino.



Imagen 11. La cartera - cocodrilo en Ubu y la comisión de la verdad (1996)

Niles, La cartera cocodrilo, se usó para desaparecer documentos que incriminaran a Ubu, el protagonista. También podemos inferir la simbología del cocodrilo como un animal peligroso y el uso de la alegoría respecto a realizarlo en forma de cartera.



Imagen 12. Los perros con tres cabezas. En Ubu y la comisión de la verdad (1996)

Se les denominó, los perros de la guerra, su papel consistía en asesinar personas, Ubu los usaba dándoles una foto de la víctima y colocándola al interior de su maleta.

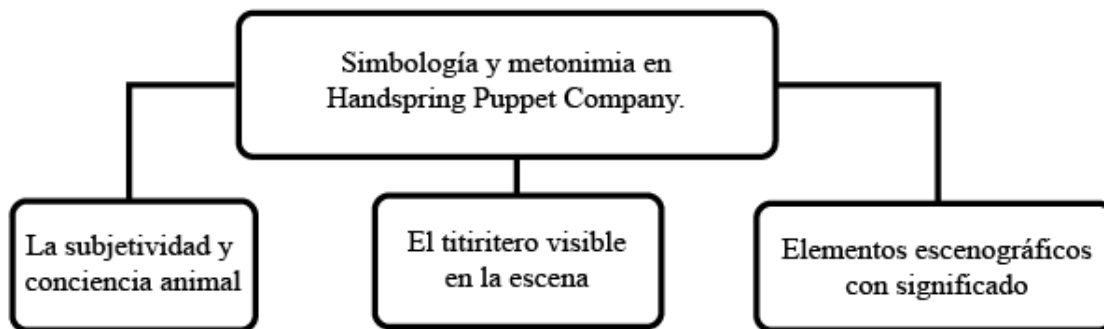
Esta obra, según Kohler, a sido la que a logrado con mayor precisión incorporar todos los elementos con los que Handspring trabaja, incluye una fuerte carga de contenido político, social, combinado con técnicas de animación digital, títeres y actores humanos.

Otro aspecto importante, más allá de las ideas en las que se configuran los personajes de las obras de Handspring Puppet Company, es la estética de sus obras. Siempre conservan la misma línea y es allí donde me parece correcto inferir, la misma estética también hace parte de una dinámica de símbolo. Es preciso pensar que en la mayoría de los casos la estética hace alusión a su contexto y por tanto usan tejidos africanos, máscaras y simbología africana en la elaboración de su utilería. Esto se conecta muy bien con las ideas de siempre estar conectadas a responder a las problemáticas que suceden en su territorio y genera cierto sentido de unidad.

Otra perspectiva sobre el símbolo, observado en las obras de Handspring, se encuentra cuando deciden romper con la idea de esconder al titiritero y mostrarlo a la audiencia. Según Kohler, cuando menciona la elaboración de *Episodes of an Eastern Rising* de 1985, la cual contenía marionetas, los espectadores encontraban al marionetista visible como un símbolo del destino de cada uno de los personajes, acudiendo a la metáfora de que el destino pareciese estar escrito y manejado por algún tipo de ser superior. Igualmente como se mencionó anteriormente en las aproximaciones teóricas, el uso del titiritero visible, recurre a la noción de que si bien está allí, se crean ciertas convenciones con el público donde se sobre entiende que cuando el títere está presente, este es solo él mismo y cuando sale el actor sin el títere, el personaje cambia ó si incluso de formula una convención en la que ambos hacen parte de una puesta en escena, se entiende siempre y cuando se planteen estas convenciones previamente.

Considero también que cada una de las metáforas usadas en las obras de Handspring, competen a cierto código cultural ligado con el territorio. Al ser África un continente tan reconocido por su variedad animal, es posible que sus referentes a la hora de construir personajes, indaguen sobre las hienas, los monos, cocodrilos, jirafas, etc.. Sin embargo, también se rigen por patrones universales y sus símbolos también parecen ser algo obvios, lo que permite una fácil lectura del plano metafórico de la obra. (El cocodrilo cartera o la maleta de perros con tres cabezas).

Por tanto, para finalizar este apartado, incluyo un esquema que muestra las tres diferentes formas en las que Handspring Puppet Company hace uso de la simbología y la metonimia en sus obras, y de las cuales pienso que hay que tener en cuenta como teoría, a la hora de crear y hacer uso de esta herramienta potente dentro del teatro:



Esquema 2. Simbología y metonimia en Handspring Puppet Company.

3.4. Dimensión estética

La estética de Handspring Puppet Company es uno de los referentes más significativos para muchos de los titiriteros alrededor del mundo, Su compromiso con su arte les ha llevado a desafiar muchos de los supuestos en la cultura teatral tradicional, y les ha hecho una presencia crítica en la escena mundial, Kohler (2007, p.37). La mayoría de sus obras se les reconoce por sus colores en tonalidades tierra, maderas talladas, estructuras complejas con mecanismos, formas que parecen esqueletos, materiales inusuales que se mezclan con las caras expresivas, realistas y su uso de animación digital entre otras características visuales. De sus obras más representativas, ya mencionadas anteriormente, se encuentra *Warhorse*, una obra donde sus títeres son caballos en tamaño real, hechos en caña manejados por tres titiriteros al mismo tiempo y una sensación de realismo, gracias a su esqueleto fielmente construido a imagen y semejanza de un caballo real. Donde a su vez, considero pertinente incluir como parte de la estética, el antropomorfismo implícito en los títeres e ideas de Handspring, porque si bien los caballos visualmente son exactos a un caballo, también se les atribuye cualidades de personalidad humana, imprimiendo en ellos emociones, que podrían o no, parecer algo fuera

del criterio estético, aunque a mi parecer, hace parte de lo que compone tanto su ideología, su simbología y su estética.

Entonces también puedo deducir que pensar desde la estética en el teatro de títeres y en particular desde Handspring Puppet Company implica no solo enfocarse en los detalles visuales de la pieza, sino también en su funcionalidad respecto al movimiento, los lazos con el contexto cultural y el manejo del espacio escénico.

La estética puede definir el público al cual va dirigida la obra, si se trata de una presentación para primera infancia, los colores son vivos, alegres y evocan ternura, nunca con el fin de asustar a los niños. Cuando se dirige a otro tipo de públicos, la estética varía según el propósito del autor. Handspring Puppet Company se a caracterizado por ser pioneros en la escena de títeres para todo público, en especial adultos, puesto que sus obras además de tener una estética basada en mecanismos y movimientos, también pretende contar historias que aluden a temáticas políticas y sociales. En principio, Kohler menciona que, en 1983, cuando comenzaron explorando títeres con temáticas para adultos, se encontraron con una gran serie de desafíos. Comenzaron planeando la obra "*Episodes of an Eastern Rising*", una obra que trata de una pareja de mujeres amantes, viviendo desde la situación política actual de Sudáfrica y explorando su identidad gay. Les generó todo un reto escoger el tipo de títeres y la manera estética en la que presentarían la obra. También mencionan que entre las tendencias actuales de la época, los títeres no debían asemejarse a personas reales y en general tendrían una apariencia más caricaturesca. Sin embargo, fue este preciso paradigma, lo que llevó a los directores encontrar de nuevo, un campo estético a explorar, y decidieron crear marionetas de hilo con una estética naturalista de los personajes. También al escoger este tipo de títeres, decidieron

quitar todo tipo de set, que separaba al titiritero de la marioneta, con el fin de generar una mayor comodidad tras bambalinas y lograr promover una nueva idea de tener al titiritero y la marioneta, ambos en la misma escena. Si a la marioneta, se le caía algo, el titiritero se lo recogía en el instante.



Imagen 13. Marionetas de la obra *Episodes of an Eastern Rising*.

Handspring Puppet Company demuestra que la estética va ligada a la intención, ha roto paradigmas no solo en las características formales de los títeres, si no también en sus dinámicas de relación en las puestas de escena entre titiriteros y títeres. Aunque en todas sus obras existe esta relación cada vez más visible, otro ejemplo, con ciertas características especiales está en la obra de *Ubu y la comisión de la verdad*, producida en 1996. William Triplett, crítico de teatro menciona que las caras inexpresivas de los personajes, manejados por Basil Jones, Adrian Kohler y Lous Seboko, transmitían el poder y la credibilidad de cada una de las palabras mencionadas, que incluso actores reales jamás hubieran podido lograr transmitir. Esto lo

menciona Triplett, puesto que esta obra en particular, contiene los relatos y testimonios de algunas de las víctimas del Apartheid en Sudafrica y a su vez, fueron expuestos al público a través de títeres. Esta fue una decisión, tanto estética como de dirección general, en la cual la compañía asumió, que el poner actores reales a contar estos relatos podría perder credibilidad de los mismos, y en cambio, usando los títeres, generaría una conexión distinta, asumiendo al títere como una verdadera representación de esta víctima y logrando generar en la imaginación del público la recreación del relato.



Imagen 14. Titiritero y títere, en Ubu y la comisión de la verdad (1996)

La relación títere – titiritero se vuelve crucial al hablar de la estética visual en Handspring puppet company, incluso con los conocidos títeres japoneses “Bunraku” Títeres que son manejados por tres títereros al mismo tiempo: Uno en la cabeza y un brazo; otro en el otro brazo; otro en los pies. Generalmente, solo el que maneja la cabeza, tiene derecho a tener la cabeza descubierta, los otros dos usan velo o máscara. Sin embargo, desde la exploración con

estos títeres en la compañía, *Star Brites* obra producida en 1990, en donde usaban títeres Bunraku para representar una cantante, Kohler menciona que aunque cometieron el error de usar velos para el manejo del títere, aprendieron que estéticamente el titiritero en velo representa una ausencia, que no tiene coherencia puesto que en efecto, está presente. Así, podemos también percibir que en todas las obras de Handspring, el titiritero es parte de la obra y tiene cierto papel, a veces con mayor protagonismo que otro, acompañando, ayudando e interactuando con el títere.

En cuanto a la escenografía y el espacio escénico que maneja la compañía, es importante resaltar la participación de William Kentridge, quien acompaña con sus animaciones digitales varias de las producciones más importantes de la compañía. Kentridge es quizá, conocido como el mejor artista visual de Sudáfrica. Domina distintas técnicas de artes visuales y proyecciones animadas. Tanto como en *Ubu y la comisión de la verdad* y *Warhorse*, las animaciones de Kentridge aparecen para comunicar ideas que tal vez serían muy difíciles de contar con otra técnica diferente. En *Waysech*, producida en 1992 al 2008, por ejemplo,



Imagen 15. Animaciones de William Kentridge

La mezcla de animación digital con animación análoga (manejo de títeres) pone a Handspring Puppet Company como una de las compañías pioneras en este tipo de alianzas que además cabe resaltar que la combinación de ambas técnicas debe ser manejada de una precisión prudente y a justa medida, puesto que la una, no debe comunicar lo mismo que la otra, sino complementarla según explican en diferentes fuentes de información.

Dentro de la estética caben las consideraciones técnicas y la forma en la que el director elige el material apropiado para cada una de las obras. En *Way Seck* (1992) por ejemplo, los títeres son de varilla de tamaño real, y su cabeza está tallada en madera. Una de las grandes preocupaciones del director, fue el manejo del peso, debido a que el material es muy pesado, sin embargo, en consideraciones estéticas, buscaban que los títeres pudieran relacionarse con las animaciones de Kentridge y tener un mismo estilo en conjunto. De allí nace también la idea de dejar las marcas de las gubias en las caras de los títeres, para buscar esa relación con las obras expresionistas de las animaciones. Kohler menciona que su inspiración provino de los talladores de madera desde Mali a Bavaria, donde los talladores dejan las marcas de las gubias al tallar. Estas consideraciones estéticas han marcado el trabajo de Handspring Puppet Company, hasta nuestros días.

Pasando desde la imagen hasta los requerimientos del espacio y el movimiento, la compañía se a destacado por asumir la estética como uno de los pilares más importantes dentro del teatro de títeres. Cuestionando cada una de los pequeños segmentos que componen esta categoría, pasando por la preocupación de la calidad del material, los movimientos humanizados que permitan generar empatía, el espacio con mezclas entre lo análogo y lo digital.

3.5. Relación con la educación

La acción de educarse es entendida como la manera en que una persona asimila y aprende conocimientos. En este caso en particular mi interés fue preguntarme si dentro de las intenciones de Handspring Puppet Company, se encontraba alguna intención particular de educar a la audiencia, transmitir conocimiento o generar alguna reflexión. Esto debido a que a mi parecer, las obras de Handspring, aunque no necesariamente cuentan con una moraleja, si invitan a la reflexión y al carácter de crítica sobre un suceso histórico, político acontecido en Sudáfrica.

En varios de los textos sobre la compañía, la educación no parece ser un tema central o fundamental, y esto se debe a que la compañía no lo pone como uno de sus grandes pilares. No obstante, reconocen el movimiento que ha tenido el teatro de títeres vinculado con la educación. En su página web, tienen un apartado donde mencionan la relación de los títeres y la educación en el contexto Africano, y cómo desde 1940, varias Instituciones educativas del continente, pudieron encontrar un valor en el uso del teatro de títeres en su currículo. (Handspring Puppet Company, (2016), Las escuelas que usaban los títeres se dividieron en tres categorías, los títeres como: un método de enseñanza, sujeto de estudio ó desde la teatralidad y las puestas en escena de otras organizaciones externas. Desde los enfoques y creencias de la compañía, se entiende que los títeres son un excelente recurso en el aula siempre y cuando exista un profesor capacitado para poderlos enseñar, puesto que el arte de los títeres para Handspring requiere de un esfuerzo de dedicación y constancia para llegar a un resultado

positivo. Por otro lado se resalta la posibilidad de los títeres como elemento educativo desde la experiencia misma de verlos en teatro. La compañía menciona que los niños Sudafricanos, desde la escuela primaria tienen su primera experiencia con el teatro de títeres. Referencian varias compañías que solo se dedican a los títeres como elemento educativo desde el teatro: Brenda Shafir (Teatro de Sombras); Margaret Auerbach y Machfeld Von Nieuwkerk, (Teatro de títeres de guantes); “The puppet people” (Teatro de objetos y títeres); Jenny Kirsch (Teatro visual – mixed media); Jenny Marchand (Teatro multimedia) ; Joan Rankin (Teatro de sombras en pequeño formato y proyectores de mesa).

Handspring también menciona la existencia de The African Research and Education Puppetry Program (AREPP), fundado por Gary Friedman en 1987. Este proyecto promueve la prevención del Sida en Sudáfrica, trabajando con titiriteros que manejan los idiomas locales. De igual forma, el mismo programa maneja una línea educativa para apoderar y fortalecer a los niños y niñas para que hablen de cualquier abuso por parte de adultos, desde los títeres. Actualmente el programa tiene como director a Gordon Bilbrough y como directora artística a Brigid Shutz.

Otros referentes reconocidos por la compañía en términos de títeres y educación, son Jungle Theatre, quienes realizan teatro físico, corporal de títeres basados en temáticas educativas sobre el cuidado del medio ambiente. Tienen un programa de entrenamiento para jóvenes titiriteros. También tienen en cuenta el trabajo de la UNIMA (Sudáfrica), la cual cada año saca un programa educacional vinculando títeres, como por ejemplo: “Active puppets and creative hands” Donde enseñan a niños y adultos con discapacidad, la manipulación de títeres de todo tipo. La idea de los programas siempre está en responder y comprometerse con las preguntas

del contexto social que puedan ser respondidas a través del arte. “The living Landscape project” otro proyecto localizado en Clanwilliam SA, donde se realizan títeres gigantes con niños y niñas de la comunidad para el festival anual de faroles flotantes.

A partir de estos referentes, Handspring maneja una escuela de títeres, re establecida en el 2010, con el fin de educar a niños de bajos recursos y jóvenes artistas el arte de la manipulación de los títeres.

Como ya mencioné previamente, Handspring menciona otras compañías que se dedican exclusivamente a promover temas educativos, pero no se asumen como una compañía de este carácter, a diferencia de su escuela paralela. En relación a la biografía de cada uno de los directores de la compañía, encuentro que Kohler, sí a tenido un acercamiento a este campo. Tuvo una época en la que se muda a Botswana y dirige el programa de teatro popular, combinando los títeres con la educación para el desarrollo. Esto también se debe a que en las últimas décadas del apartheid, muchos sudafricanos de la consciencia abandonaron el país y se establecieron en los estados vecinos, donde a menudo adquirirían una gran experiencia política y organizativa, este tipo de propuestas culturales, eran importantes para brindar componentes artísticos que contribuyeran a reflexionar. Con frecuencia también desempeñaron un papel clave en el desarrollo del ethos de la democracia regional a través de las estructuras culturales, sociales y políticas y de los sectores de las ONG.” (Kohler, pp.173) Esto es importante mencionarlo porque considero que desde sus obras, es posible ver distintos aspectos de la cultura Sudafricana, que pueden ser puestos en diálogo en cualquier aula de clase.

En *Ubu y la comisión de la verdad* (1996) es posible identificar en la historia, relaciones con la ideología capitalista, imperialismo, raza e interculturalidad, clases sociales, género, religión,

globalización en una región Sudafricana. En el Washington Post, tras una presentación en el centro de artes escénicas Jhon F. Kennedy, William Triplett, periodista, comenta: “Pieza multimedia increíblemente teatral que conduce a casa la atrocidad conocida como apartheid sin jamás pronunciar las palabras 'atrocidad' o 'apartheid' o cualquiera como ellas. Por turnos, fría e hilarante, el espectáculo arroja una luz surrealista en el corazón de la oscuridad y aún así, te sigue dejando con esperanza, Ubu, una pieza de teatro político que trasciende lo político, es tan humano que solo lo puedes escuchar de la voz de títeres”.

Lo que más se repite en los artículos, libros y documentos relacionados con las obras de Handspring, es que invitan a la reflexión por medio de situaciones reales, puestas en metáfora. A lo que considero que es un gran componente para asumirlo como educativo.

Las historias contadas por Handspring, tienen un trasfondo y una opinión política que es posible encontrarla en un escenario de foro hacia el debate, ya que como mencioné previamente, son metáforas de la realidad, y estas mismas, pueden generar preguntas que hagan reflexionar a los estudiantes sobre cualquier tema implícito del carácter que sus creadores quisieron imponerle.

4. ENTRE PA(Z)SOS, OBRA DE TEATRO UNIPERSONAL DE TÍTERES. LA SISTEMATIZACIÓN COMO UN EJERCICIO DE AUTOINDAGACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Entre pa(z)sos es una obra unipersonal de títeres que he venido creando desde el 2015. Es compuesta por varios actos de títeres, entre 3 a 5 minutos que tienen temáticas inspiradas y en relación con fragmentos de una cultura de paz. La obra nace desde la obligación como artista de indagar y producir a través de temáticas relacionadas al contexto actual. La obra se ha ido construyendo y fortalecido a partir de las clases y asesorías en la maestría de educación. La siguiente sistematización da cuenta de un proceso en la construcción de una experiencia de títeres que tiene como base lo visto en los capítulos anteriores, agregando también los resultados de cada experiencia en el campo y proponiendo cada vez más, nuevas dinámicas en donde la obra muestra aceptación por parte de distintos públicos y posibilita hacer un aporte desde la educación para una cultura de paz.

4.1. La experiencia y su planeación

La experiencia comenzó desde el 2015 con una obra realizada desde Inglaterra, en la London School of puppetry, escuela de títeres de Londres, con el título de: *Warning! Do not touch!*, *Cuidado, no tocar*. Esta experiencia, surge por el ejercicio de crear una obra de marioneta, en donde se tenga una intención de contar una historia realmente significativa. Al estar en otro país y seguir desde lejos lo que sucede en mi país de origen: Colombia, pensé que podía contar algo que me preocupaba de mi contexto. Busqué noticias y entre tantos temas, terminé

indagando sobre la guerra. Encontré una noticia donde decía que Colombia, es el tercer país del mundo con más víctimas de minas anti persona. Allí comencé a crear y a sentir a partir de las noticias crueles que encontraba al respecto. El acto de 5 minutos nació y más adelante, con él, pude hacer un taller corto sobre la paz en Colombia, en un colegio de Inglaterra.



Imagen 16. Micro obra realizada en Skypton primary school (2015)

En ese momento, la obra, comenzó a dar sus primeros pasos y gracias a eso, decidí realizar la maestría en educación con el énfasis político y social, para fortalecer mi posición política y entretelar mis conocimientos artísticos con fundamentos teóricos relevantes a la construcción de una cultura de paz.

4.1.1. Intención y educación para la paz

La intención de la experiencia, desde un comienzo ha sido informar, comunicar y compartir historias que generen algún tipo de reflexión. Estas historias nacen a partir de información teórica de conceptos indagados en la educación para una cultura de paz. En algunas de las experiencias, la intención fue la de generar debates a partir de los fragmentos de los mini actos de títeres. En otras experiencias, cuando se plantea todo como una unidad, sin componente de foro, la intención va ligada al disfrute general y a la reflexión inconsciente de las temáticas, puesto que se asume que para entender en trasfondo los conceptos, se necesita de un segundo componente de cátedra que contribuya a construir y acompañar un aprendizaje desde estos conceptos. No obstante, la educación para la paz, compete tener claro que la paz, “tiene tres dimensiones (la social, la ecológica y la personal)” (Fernández, 2004, p.378) , entendiéndose que la paz, es un concepto compuesto por muchos otros conceptos, y aunque puntualmente no existen materias escolares que traten todos los conceptos que abarca la paz, lo más importante, según lo expuesto por Fernández en la enciclopedia de Paz y conflicto, es la forma en la que la educación promueva los valores y la no violencia, a través de cualquiera que sea la materia. “No solo es más relevante la forma que el contenido, sino que la educación para la paz debe ser necesariamente educación en la paz” (Fernández, 2004, p.381). Visto entonces desde este punto de vista, esta obra que está inspirada en los contenidos conceptuales de la paz, también debe enfocarse en todas las relaciones y emociones que la misma obra genera, más allá de hablar de cada uno de los conceptos, también se debe hacer énfasis en todo lo que promueve al ser una actividad artística extra curricular, exposición sensible y poética de situaciones que permiten a los estudiantes interactuar, inspirarse y generar también opiniones sin ningún tipo

de prejuicio, sino desde la simpleza de su aprecio o entendimiento a lo que se les muestra. “El arte es un medio de comunicación y, como tal, transmite sentimientos múltiples y variados como la dulzura y el amor, actuaciones de protesta, hasta mensajes y reflexiones sobre la paz y la violencia .”(Díez, 2000, p.72).

Esta experiencia entonces, no solo se va a preocupar por los conceptos usados en las presentaciones, sino también en el impacto generado desde el campo emocional, el entendimiento de las historias y la calidad en la que es presentada al público. A través de la experiencia, podré analizar el papel artístico que cumple con transmitir percepciones, valores, modelos de conducta, reflexiones sobre nuestra sociedad, crítica social, proyección de ciudades, sociedades utópicas, deseables y no deseables. Otro punto importante, a relacionarlo con la educación para la paz y la forma en que el arte, y en especial el teatro, se manifiesta y nutre, es la manera en la que este, fomenta e impulsa la cohesión grupal, impulsando el sentirse identificado con y sentimientos de empatía. Habrá que evaluar la manera en la que hay o no, emociones empáticas dentro de la experiencia.

4.1.2. Formato

La experiencia “Entre pa(z)sos”, está dividida por distintos actos de títeres en diferentes técnicas de 3 a 5 minutos, los cuales son inspirados en diferentes temáticas. Dura 40 minutos todos los actos en conjunto. Cada micro obra tiene como regla no usar palabras, sino únicamente movimiento y onomatopeyas, lo que genera que el espectador pueda interpretar de múltiples maneras la historia presentada. Sin embargo, es trabajo del titiritero, poder comunicar

con gestos, movimientos y efectos en el teatro de títeres, la historia que desde un principio, intenta comunicar.

4.1.3. Esquema de puesta en escena (Matriz secuencial)

Llamaré matriz secuencial, a la secuencia de las micro obras dentro de la experiencia en general, puesto que cada espacio de 30 – 40 minutos, solo permite la puesta en escena de 5 actos. Durante el tiempo de creación, se han elaborado 9 actos de títeres, los cuales han ido rotando y cambiando según tres criterios: la necesidad, el público y el espacio en donde la experiencia es presentada.

4.1.3.1. El público

La matriz secuencial, al depender del público, toma en consideración las edades. Es decir, si la obra es presentada para niños de 5 a 8 años, se entiende que hay que tener pendiente que no se pueden mostrar eventos demasiado violentos y esto conlleva a que toda la matriz secuencial de la obra cambie. Las temáticas deben ir acorde a las edades, por ende, gran parte de la información, debe ser suministrada por los maestros. Si es presentada para niños más grandes, no se puede mostrar algún fragmento que los haga sentir de una edad menor, por lo que pueden perder el interés e interpretar que se les está considerando niños pequeños. La edad entonces, determina el orden y la escogencia de los actos. (Cada acto será explicado con profundidad, más adelante).

Imagen 17. Matriz secuencial – actos de títeres apto para niños de 5 a 7 años



Duración experiencia: 25 minutos

Imagen 18. Matriz secuencial – actos de títeres apto para niños de 8 años en adelante



Duración experiencia: 40 minutos

4.1.3.2. El tema

La temática influye dependiendo de la necesidad de donde se está presentando la obra, puesto que en algunos lugares se hace más pertinente hablar de temas específicos debido al público presente. Por ejemplo, si el colegio tiene un enfoque ambientalista, las obras que tienen mayor relación y afinidad a este tema, estarán más presentes. Si el colegio presenta que su población

es diversa y es importante hablar sobre temas de identidad e interculturalidad, aquello que tenga mayor relación, será escogido.

Imagen 19. Matriz secuencial – actos de títeres con temáticas interculturales para foro.



Imagen 20. Matriz secuencial – actos de títeres con variaciones para foro.



4.1.3.3. El espacio

El espacio también influye en el orden de la matriz secuencial puesto que cada acto tiene su pequeño pedazo de escenografía y no todos se hacen de la misma manera. Por tanto si el espacio de presentación es menor a 3 metros de largo y 2 de ancho, se habrá que reducir la obra y la presentación se reducirá a los actos que encajen en los límites de las instalaciones donde es presentado.

La matriz secuencial en un teatro, en cambio, no está sujeta al público, el espacio ni la temática. Puesto que, en un teatro, el público es diverso, el espacio es el ideal y la temática está a mi propio criterio. En este caso, el orden tiene un estándar, e incluyo las obras que están mejor ensayadas y que considero que juntas, forman una unidad más significativa. No obstante, este formato, se ha de ir explorando y cambiando a medida que las presentaciones en teatro sean más constantes o que vayan surgiendo nuevas mini obras de títeres que puedan seguir complementando la obra en general.

Imagen 21. Matriz secuencial para teatro



Duración: 50 minutos

4.2. La inspiración y el trasfondo teórico

Cada uno de los micro actos, es inspirado en fundamentos teóricos desde la educación para la cultura de paz. Algunos tienen mayor influencia que otros y es importante resaltar, que en su totalidad, no alcanzan a cubrir todo lo que la educación para la paz implica. Pero sí, logran dar un punto de partida para trabajar temas asociados a la cultura de paz. Casas, Salamanca y Otoyá (2009), citan a Rodríguez Rojo (1995, p.56) cuando dice que “la educación para la paz constituye, un proceso educativo y dinámico en busca de un valor, consistente en la actitud de resolver no-violentemente los conflictos personales, sociales y ambientales, La educación para

la paz es un proceso, no un acto aislado, es un proceso dinámico, no inmovil ni estático.”

Casas, Salamanca y Otoy (2009, p.34)

Por tanto, al igual que esta experiencia, tiene varios puntos de vista y se pregunta desde diferentes ámbitos, cómo se relaciona la paz a cada uno de estos componentes, abordando temáticas ambientales, sociales y personales.

Es importante volver a recalcar que la experiencia es solo un detonante para distintas opiniones y que al igual que cualquier experiencia artística, busca llevar a la reflexión, inspiración y comunicación. Para el hecho de esta sistematización, es muy importante mostrar las fuentes de inspiración de cada acto, que nutren el entendimiento del proceso creativo.

4.2.1. La memoria



Imagen 22. Presentación en el Colegio Manuel Zapata Olivella 2016.

A partir de los referentes anteriores en Handspring Puppet Company y su relación con las temáticas de postconflicto en Sudáfrica, hablar de la memoria y la perspectiva de las víctimas ha sido su mayor aporte significativo desde el teatro de títeres. Los títeres pueden hacer actos que los humanos no y en este caso, este acto de *memoria* cumple con la regla que Basil Jones resalta, cuando se refiere a los testimonios de las víctimas del apartheid en Ubu y la comisión de la verdad.

Hablar de memoria en la cultura de paz, es hablar de justicia. “Lo que las víctimas reclaman antes que nada es que se haga verdad sobre lo sucedido; condición necesaria para que se realicen sus otros derechos al reconocimiento y la justicia incluso para que se avance hacia el más polémico horizonte de la reconciliación” (Etxberria, 2013, p.179) no obstante también, Etxberria menciona que las víctimas buscan que esa verdad no quede en el olvido, que se genere una memoria asentada en la verdad y se asiente en las conciencias cívicas. La memoria, es recordar lo que pasó, para que no se repita, para reconocer a las víctimas y entender la importancia del compromiso de la paz. Elizabeth Jelin, habla sobre los vehículos de la memoria, cuando concibe que estos funcionan cuando se comparte una cultura, hay agentes sociales que materializan estos sentidos del pasado y es allí donde existe un acto de memoria. “Antes de re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente” (Jelin, 2001, p.17) De esta forma, al indagar sobre nuestra cultura y entre todos los actos violentos en los cuales se puede hacer memoria, consideré pertinente traer lo que más me impactó: las minas quiebra patas y las víctimas infantiles. “Se han registrado 11.498 víctimas por minas antipersonal y munición sin explotar. Colombia ha sido uno de los países del mundo con más cantidad de víctimas de la fuerza pública y esto ha significado que del total de víctimas, el 61 % han sido miembros de la fuerza pública y el 39 % restante, corresponde a civiles.” (acción contraminas, 2017)

4.2.2. La identidad

.La Transculturalidad es un Fenómeno que ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro. La comunidad por tanto termina substituyendo en mayor o menor medida sus propias prácticas culturales. Secretaria de Educación de Bogotá. (pag.13, 2010).

El acto surgió de una clase sobre la importancia de la interculturalidad en la cultura de paz, a partir de allí, se problematizó las dinámicas de la identidad y la cultura. Aunque el tema es muy amplio, todo surgió a partir de la importancia de hablar de transculturalidad en la cultura. Entendiendo, por ejemplo, como en Latino América, vemos que nuestra cultura de por sí, ha sido transculturalizada desde el momento de la colonia. Nuestras raíces indígenas fueron reemplazadas por culturas europeas. Existiendo no solo influencias por parte de los conquistadores si no también de los esclavos africanos que los acompañaban. La religión católica y todas las costumbres que esta acarrea, fueron trasladadas a nuestras tierras, reemplazando las mismas creencias religiosas que tenían los indígenas. En América se puede ver el efecto de la transculturación a partir de las mezclas entre blancos, negros e indígenas reflejado en sus éticas, sus pensamientos, sus formas de relacionarse y por supuesto en el arte. (Villalobos, 2012, p. 42) Así también podemos evidenciarlo en una etapa de pos colonialismo, como lo relata Catherine Walsh, “Se evidencia una estructura o matriz de poder colonial que parte de los intereses del capitalismo en el marco de la modernidad y que atraviesa prácticamente todos los ámbitos de la vida.” (Walsh, p. 97)

Por tanto, al hablar de una identidad cultural en Latino América actual, termina siendo un híbrido transculturalizado por muchas otras culturas. La cultura no es estática sino se encuentra en constante transformación, allí es donde surgen varias culturas que dan comienzo al concepto de diversidad cultural.

Este acto, permitió de alguna manera hablar de este tema de una forma muy sencilla con los niños. La primera vez que se realizó en público, fue en el colegio Gerardo Paredes, con varios niños del grado 4 y 5, que provenían de diferentes partes del País, pero que residen en la localidad de Suba, donde queda este colegio. Tras el foro después de la presentación del acto de “Identidad” los niños y las niñas concluyeron que la identidad está dada tanto por el contexto cultural en el que naces como por las experiencias que vas viviendo a partir que pasa el tiempo. La identidad al igual que la cultura, no es estática. Presentaron diferentes propuestas a lo que podía ser el personaje inicial, pero se les dijo que incluso cada una de esas propuestas era completamente válida. Hablamos de los puntos de vista diferentes e incluso de como cada uno está compuesto por diferentes fragmentos, tal cual, como estaba compuesto el títere. Al finalizar la sesión, los niños y niñas hicieron dibujos de ellos mismos en un molde, pero pusieron distintos elementos que los representaban a ellos y que hacían parte de su identidad. También se relaciona con las ideas de Rosa Ytarte al responder los desafíos de enseñar la interculturalidad, “La identidad de la intercultura es –puede ser- necesariamente abierta, no cerrada. En este sentido la identidad no constituye un saber que pueda ser transmitido o aprendido, sino más bien practicado, mostrado. Una educación intercultural sería aquella que no encierra a nadie en su identidad y que, a la vez, deja a cada uno ser su identidad, hablar los lenguajes de su identidad.” (Ytarte, pag. 163).

Por tanto, abordar este tema dentro de la obra en general, invita a la reflexión del “dejar ser” y

el respeto por los demás, aportando a la cultura de paz.



Imagen 23. Acto de Identidad en el Colegio Gerardo Paredes.(2016)

4.2.3. Desplazamiento

Hablar de desplazamiento en el conflicto armado Colombiano, no es un tema de extrañamiento para ninguno de quienes viven la guerra en este País. Durante el conflicto, millones de Colombianos se han visto forzados a dejar sus tierras y enfrentarse a nuevos contextos, los cuales obligan a re significar sus espacios y entrar en nuevas dinámicas interculturales con lo que los rodea. El desplazamiento hace parte de una realidad que debe ser entendida desde la promoción de cultura de paz y desde una perspectiva intercultural.

Rosa Ytarte, cuando habla sobre programas educativos interculturales, rescata la importancia de conocer y comprender al otro, mostrando que estos programas deben también tener especial atención a inmigrantes y minorías étnicas. Problematisa la educación frente a la

interculturalidad, al tener un estado contradictorio, promoviendo una educación homogénea y estandarizada, mientras que al mismo tiempo se acepta que la diversidad es una realidad y merece respeto, pero no lo hace de una forma correcta. “A menudo parece una perversión de la interculturalidad” (Ytarte, pag. 162), puesto que lo único que hacen estos programas es victimizarlos ó denominizarlos. Se asume que “sin duda, afrontar nuevas realidades supone esfuerzos y complicaciones: aprender nuevos lenguajes, manejarse con formas de cultura desconocidas, incorporar otras prácticas y costumbres.. pero también puede ser la puerta de encuentros y mestizajes” (Ytarte, pag. 162). El desplazamiento entonces, implica también pensar en todas esas posibles condiciones que enfrentan el reto tanto del que acoge como el acogido. Por tanto, esta obra de títeres muestra desde otra metáfora explícita, el desplazamiento, y es relevante preguntar qué pasa con la sirena que perdió su cola y ahora se encuentra en la ciudad. ¿Cuál es su perspectiva? ¿Cuáles serán sus retos? ¿Cómo las personas que habitan cerca de ella, podrían ayudarle? ¿Cómo se asocia esta historia a nuestra realidad? Comprender al otro implica también entender su realidad.

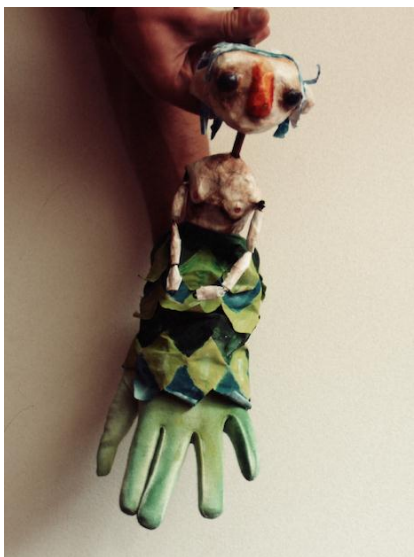


Imagen 24. Primera sirena para la obra de desplazamiento (2015)

Cuando se presentó *Desplazada* en el Colegio Gerardo Paredes, los niños y las niñas concluyeron que cambiar de contexto es complejo al principio y que la realidad se transforma de maneras radicales. Sin embargo, depende de cada persona resignificar los espacios y encontrar nuevas formas de encontrarse así mismo dentro de ese nuevo contexto. Se tocó el tema de la migración, y generaron relaciones de cómo se sintieron cuando llegaron a la ciudad, en caso de los niños que no eran de la ciudad, y cómo los niños que sí eran de la ciudad, podrían contribuir a esas resignificaciones culturales de aquellos que recientemente llegaron.



Imagen 25. Presentación micro obra desplazamiento en Colegio Paraiso Mirador.

4.2.4. El medio ambiente

Hablar de cultura de paz, implica hablar también de la paz con el medio ambiente. “Durante décadas la gran mayoría de los colombianos hemos sido testigos impotentes de los inmensos

daños ocasionados a los recursos naturales por la voladura de oleoductos, y por la destrucción de los bosques naturales para la plantación de cultivos ilícitos” (Becerra, 1999)

Esta obra nace de la necesidad de insistir en el cuidado del medio ambiente, señalar que hace parte de un proceso de paz y mostrar la importancia del cuidado de los árboles. No es una obra para ser debatida, más allá de la pregunta de ¿Quién realmente es el superhéroe en la obra? A la cual todos los niños y niñas parecen tener afinidad y entender sin problema su temática principal. “La educación ambiental es un instrumento social que aspira a compatibilizar racionalmente el bienestar y el progreso con el respeto y la conservación del medio desde el punto de vista de la solidaridad global de las generaciones que ahora habitamos el planeta para con las futuras generaciones”.(Calvo, 1999, p.355)



Imagen 26. Dibujos realizados sobre la micro obra de Medio ambiente – muestra de recolección de datos Colegio Nydia Quintero Turbay (2017)

4.2.5. El diálogo



Imagen 27. Ensayo micro Obra de diálogo (2016)

Esta obra surge a partir del concepto de justicia y fue inspirada a partir del concepto de justicia cognitiva de Sousa Santos, donde expone el pensamiento occidental como algo abismal, el cual no reconoce más allá de lo visible. “El universo de este lado de la línea y el universo del otro, la división es tal que el otro lado de la línea, desaparece como realidad” (Santos, 2010, P.29). A partir de allí, me surge la idea de muro y frontera, cómo las guerras y conflictos aparecen a partir de todas esas diferencias que los unos no quieren ver en los otros. Santos, habla de una injusticia epistémica, al no entender las realidades de cada uno de los lados, generando también, una incompletud epistémica, que para lograr estar completa, es necesario, abrirse al otro.

La historia se llama diálogo, al pensar que de un lado pasa una cosa y de otro, una distinta, esto genera una situación de conflicto, la cual la única forma de solucionarla, es a través del diálogo para generar la verdad de toda la historia.

Aunque este concepto lo manejé de una manera leve dentro de las presentaciones, en mis conclusiones lo voy a volver a traer presente, puesto que considero estas ideas como un componente fuerte dentro de la promoción de cultura de paz.

4.3. Descripción de cada una de las micro-obras

Para conocer el proceso de la sistematización es importante que quien lea esta investigación y no haya visto las micro obras que componen la experiencia, tenga una idea general de lo que trata cada una de estas micro-obras, con el objetivo que pueda hacerse una idea de lo que vieron los estudiantes en las distintas aplicaciones.

A Continuación, hare una breve descripción de cada una de las obras que componen la experiencia. Expondré cada una de las micro-obras incluyendo las que no están relacionadas con las temáticas de inspiración, puesto que también hicieron parte de lo observado en las aplicaciones.

4.3.1. Descripción de la micro-obra de memoria



Imagen 28. “Cumbia” la marioneta protagonista de la obra de memoria

Duración: 5 minutos.

Técnica: Marioneta de hilo.

Síntesis de la obra: Una niña que recuerda como perdió su pierna, con un objeto misterioso (mina antipersona), que plantó un militar antes de que ella saliera a bailar.

Creación: 2015.

4.3.2. Descripción de la micro obra de identidad: ¿Identidad?



Imagen 29. Indígena, Personaje principal de la micro obra ¿Identidad?

Duración: 5 minutos

Técnica: Títere de varilla y manipulación de objetos

Síntesis de la obra: Un indígena haciendo un ritual. Mientras baila, vé diferentes elementos de una época moderna e intenta imitarlo con los objetos que lo construyen a él mismo.

Creación: 2016.

4.3.3. Descripción de la micro obra de desplazamiento: Desplazada



Imagen 30. Sirena, personaje principal de la obra: Desplazada.

Duración: 5 minutos

Técnica: Títere de varilla, marionetas y teatro de sombras.

Síntesis de la obra: Una sirena que es forzada a vivir en la ciudad por causa de que le cortan la cola. Debe resignificar su espacio para vivir de una manera feliz.

Creación: 2016

4.3.4. Descripción de la micro obra de medio ambiente: Superhéroe



Imagen. 31. Papá árbol, personaje principal de la obra de Superhéroe.

Duración: 5 minutos

Técnica: Títeres de guante y marioneta

Síntesis de la obra: El drama de una ciudad contaminada. Una niña busca a su abuelo en medio de la falta de oxígeno y trata de llamar a un superhéroe que termina siendo ineficiente. Su abuelo muere y ella decide plantar un árbol, quien termina salvando el día.

Creación: 2017.

4.3.5. Descripción de la micro obra de Diálogo



Imagen 32. Personajes de la obra de diálogo

Duración: 5 minutos

Técnica: Títeres de varilla

Síntesis de la obra: Dos pájaros que tienen una propia versión sobre una semilla, imposibilita que uno de los dos, tenga algo que comer.

Creación: 2016

4.3.6. Descripción de la micro obra de apertura I: Bogotando



Imagen 33. Acto de apertura: Bogotando

Duración: 5 minutos

Técnica: Teatro de objetos

Función: Amenizar y explicar el concepto de la metáfora en el teatro de títeres.

Síntesis de la obra Bogotando: Un personaje se baja del Transmilenio y su cabeza se transforma en un pájaro que viaja entre el caos de la ciudad de Bogotá.

Creación: 2017.

4.3.7. Descripción de la micro obra de apertura II: Leo, el león marino



Imagen 34. Personaje principal Leo, de la obra de apertura: Leo, el león Marino.

Duración: 5 minutos

Técnica: Títeres de varilla

Función: Amenizar e interactuar con el público. Introducir el mundo de los títeres.

Síntesis de la obra de apertura: Un león encerrado en una caja, preocupado por lo que piense el público ante su decisión de convertirse en león marino.

Creación: 2016.

4.3.7. Descripción de la micro-obra de cierre: Fin.



Imagen 35. Micro obra de cierre: Fin.

Duración: 3 minutos

Técnica: Títere de guante con mecanismo.

Función: Cerrar la presentación.

Síntesis de la obra: Un pájaro se despide y le agradece al público por su presencia y cierra la presentación.

4.4. Simbología y narrativa

En este apartado, se hace un análisis de la simbología de los actos principales de la experiencia según lo evidenciado en las presentaciones en los colegios y la intención inicial. Esto se hace con el fin de seguir mejorando la experiencia e identificar la importancia del símbolo y posibles potencialidades de la interpretación en el campo educativo. Se analiza en orden con base a la última matriz secuencial. Haré referencia a los elementos que configuran estas narrativas.

4.4.1. Elementos simbólicos en: Apertura I – Bogotando



Imagen 36. Elementos usados en apertura I: Bogotando

En este acto, los elementos simbólicos son abstractos y fueron interpretados de varias maneras. Su intención principal es la de mostrar un acto en nuestro contexto Bogotano, a lo cual las personas entendieron relaciones distintas.

Elementos y su interpretación:

1. Maleta – Transmilenio – Bogotá: La ciudad contenida dentro de una maleta que se abre y deja ver el caos de la misma. En ella, hay edificios, un Transmilenio, habitantes de calle y habitantes normales. Se percibe una armonía pero a la vez un caos.
2. Pájaro – cerebro – pensamiento: Los niños lo interpretaron como una bola de pelos, un pájaro con patas, un pensamiento, la reencarnación del personaje inicial, una bacteria, un intruso, su conciencia, un reflejo de la ciudadanía Bogotana.

Entre las interpretaciones más interesantes se encuentra la de un niño de quinto de primaria del Colegio Nydia Turbay, el cual lo relaciona con que “el gobierno nos controla la mente”

3. Personaje principal – humano – artista: Es la representación del humano dentro de la obra, genera empatía y es el punto de partida para todas las interpretaciones. Al principio, la obra se llamó “*El contexto compromete al artista*” pero realmente, no se identifica el personaje con un artista inicial, sino como cualquier ciudadano. Por tanto, el título de la obra cambió.

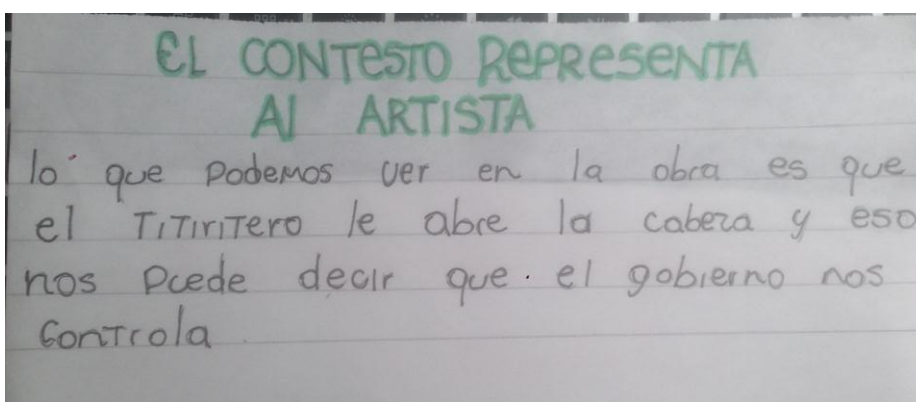


Imagen 37. Aporte de un niño en el Colegio Nydia Quintero Turbay, grado 5.

4.4.2. Elementos simbólicos en: Apertura II: Leo, león marino.



Imagen 38. Elementos del acto de apertura II: Leo, león marino

Elementos y su interpretación:

Los elementos simbólicos en esta obra tienen que ver con la estética de los leones, la cual juega un papel central en el éxito de la obra.

1. Elemento central, caja, casa del león: Allí se encuentra el león, escondiéndose de las demás personas, con miedo a ser juzgado.
2. Leo, león 1: Leo antes de transformarse en León marino. Su aspecto es clave, porque tras la participación del público y la insistencia de hacer sonidos del mar, es necesario que Leo cause cariño entre el público. Es clave que cuando *Leo* salga, los niños sientan

aprecio hacia él. Esto fue medido a partir de la reacción del público en las experiencias realizadas. Funciona muy bien con niños pequeños.

3. Un elemento simbólico son las aletas que se relacionan con su deseo de ser león marino, y le dan a entender al público que cuando sale, se encuentra en el mar y todos los demás asistentes asumen que Leo no está caminando, sino nadando.
4. Leo, león 2, transformado (marino): Leo transformado es exactamente igual al inicial pero de color azul. Permite entender que se transformó en el fondo del mar. No podría ser de otro color diferente, puesto que las asociaciones con el agua, son el color azul.

Este acto no se presta para interpretaciones porque se usan instrucciones verbales, permitiendo que la historia sea entendida por todos, genera confianza y empatía con los títeres y puede relacionarse con temáticas de identidad.

4.4.3. Elementos simbólicos en: ¿Identidad?



Imagen 39. Elementos de la obra: ¿identidad?

Elementos y su interpretación:

Al principio, cuando sale el objeto 2, se entiende que es fuego, dando lugar a que cuando aparece el indígena, acompañado por la música de *Juana Molina*, el público entiende que se trata de un personaje primitivo. Sin embargo, desde lo simbólico se generaron varias interpretaciones.

1. Indígena en ritual: El personaje fue interpretado por el público como un pájaro, híbrido, monstruo, carnero, cavernícola, pokemon y en su mayoría como un indígena. Para llegar al significado correcto, fue necesario incluir onomatopeyas de cantigos reconocidos como indígenas para lograr la comprensión del mismo.

3, 4 y 5 representan la modernidad: el avión, el carro, la señora contemporánea y la hija. Los elementos que el indígena observa son una representación de algo que el no conoce. El avión y el carro simbolizan la tecnología. La mujer con la niña (5), representa a los ciudadanos civilizados. Entre algunas de las inquietudes de las personas al ver el acto, sobre todo en población adulta, hay dudas sobre el porqué una mujer y no un hombre. Se interpretó este símbolo desde aspectos relacionados a la sexualidad del personaje o el criterio de pensar a la mujer como un símbolo de una modernidad.



Imagen 40. Elementos empleados en el acto: ¿identidad? En despliegue

Por otro lado, el carácter simbólico del personaje se transformó al estar desnudo. Los niños interpretaron que había imitado los demás elementos para parecerse más a ellos y menos a él mismo. Otros dijeron que se convirtió en un ser humano, al verse totalmente desnudo.

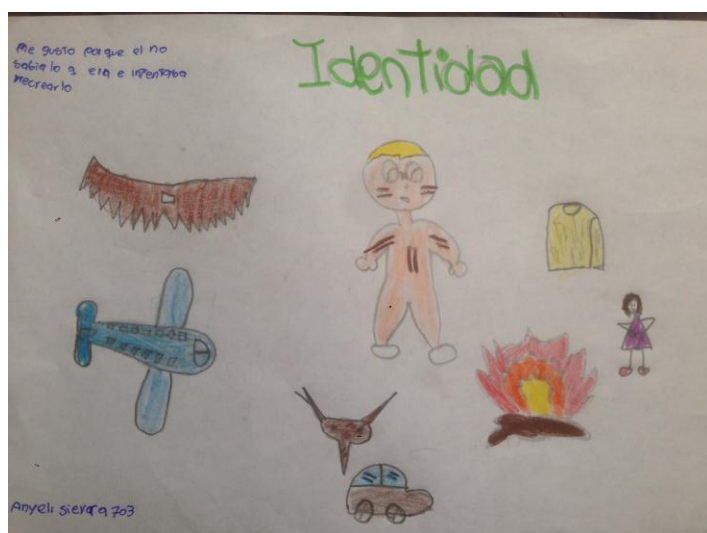


Imagen 41. Dibujo del Colegio Paraiso Mirador, grado 4.

La historia fue comprendida desde los movimientos y los símbolos lograron ser claros en cuanto a lo que representaba cada uno. El concepto de identidad fue problematizado y empleado a partir de esta obra, al generar la pregunta ¿Cuál cree que es la verdadera identidad del personaje? ¿El principio ó el final? Tras un foro es posible exponer la idea principal sobre las transformaciones de la identidad y como esta va cambiando. Sin foro, se interpreta que el indígena no tiene una identidad sólida y lo atrae todo lo que no conoce.

4.4.4. Elementos simbólicos en: Memoria

Imagen 42. Elementos empleados en el acto de Memoria



Elementos y su interpretación:

Para este acto cada uno de los elementos puede tener varias interpretaciones, sin embargo, el mensaje del acto, sigue siendo el mismo en cualquiera que sea la versión.

1. El soldado en la montaña: El soldado representa en escala, que el territorio de la obra o la escena, se encuentra en un escenario de guerra. Es fundamental su aparición puesto que el titiritero también está vestido como un soldado.
2. La mina, bomba, juguete misterioso: Este objeto es el más difícil de interpretar, sin embargo el público concuerda que hay algo misterioso, raro e incluso miedoso, por parte de este objeto, desde la primera vez que aparece en la escena. Al producirse la explosión y al generar el impacto, el público lo asocia con una bomba o una mina. En algunos casos, cuando no se da una interpretación más allá de la visual, solo se entiende que es un camión con pedazos de otros personajes que produce cierto malestar. El objeto nace en esta presentación a partir de testimonios de niños que han sido víctimas de las minas anti-persona, cuando relatan haber confundido la mina con un juguete o al estar jugando mientras fueron víctimas de la mina.
3. “Cumbia” La niña sin pierna: Cuando aparece en escena algunos niños de cuarto en el colegio Paraiso Mirador de ciudad Bolívar, pensaron que se trataba de la “pata-sola”, sin embargo en otros Colegios es claro que el personaje aparece para recordar, prepara al público para algo que va a suceder.
4. “Cumbia” Bailando”: Después de aparecer la primera “Cumbia” sin pierna, aparece de nuevo pero con sus dos piernas. La mayoría de las personas del público intuye entonces que es un recuerdo del suceso. Sin embargo, al aparecer, danza e interactúa con el público hasta encontrar de nuevo, el objeto perturbador.

5. Un nuevo objeto: Al finalizar el acto, el titiritero/militar, vuelve a la escena y deja un nuevo objeto perturbador justo donde estaba Cumbia. Este elemento, ha generado siempre algo de confusión en quienes ven el acto, pues se considera que tras una catástrofe, el hecho de que vuelva a aparecer otra nueva mina, resulta aún más perturbador, sin embargo, deja mucho que pensar. La conexión con la otra mina no es del todo obvia, sin embargo ambas, tienen un común que están compuestas de partes de juguetes, incluso los mismos.

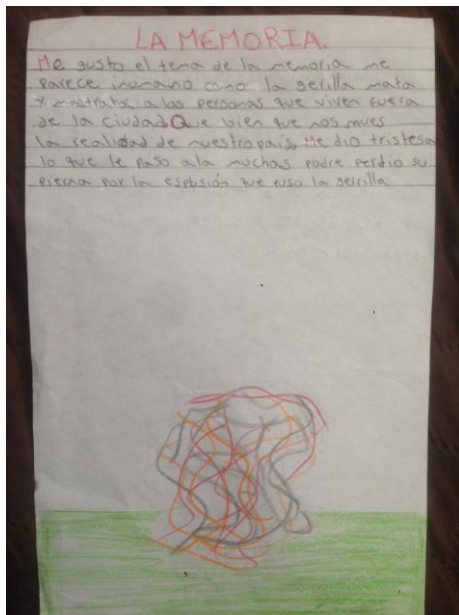


Imagen 43. Dibujo y reflexión de estudiante de grado 5 en el colegio Nydia Quintero

4.4.5. Elementos simbólicos en: Superhéroe



Imagen 44. Elementos usados en el acto de súperheroe – parte I

Este acto contiene muchos objetos, con un carácter simbólico fácil de percibir. Es en general la obra preferida de los niños más pequeños, porque tiene un final feliz.

Los elementos 1, 2 y 7, son relacionados a la contaminación, representan la basura, las fábricas, los buses que tiran smog. El elemento 1, representa el aire negro e impuro, este sale de la fábrica y sale del bus.

Los personajes principales son el abuelo (5) y su nieta (2). Esta relación se da, por la actuación de los personajes. Ella se vé, significativamente más joven que él. En alguna ocasión, en el Colegio Nydia Turbay, interpretaron que la niña (2), era una niña payaso, que tenía un abuelo

enfermo. Aparece un superhéroe (5) que intenta ayudar a la niña (2), a buscar a su abuelo. El superhéroe, falla y no logra encontrar nada, además de enfermarse.

Este elemento es clave, por lo que genera la dualidad con el título de la obra, puesto que al ver un superhéroe humano, todos esperan que sea este quien salve el día. La niña (2), tiene una boca triste para el principio de la obra, al morir su abuelo, aparece una lápida (6) que indica que su abuelo a muerto. Por lo cual ella se encuentra muy triste, suenan las campanas de una iglesia. Comunicando el momento del entierro.

Simbólicamente la historia hasta este punto es clara y el público a entendido cada uno de los elementos tal cual como los he descrito. Al parecer también, les genera humor y por esta misma razón, en la matriz secuencial, este acto se encuentra justo antes del acto de memoria, el cual tiene la intención de dejar al público con emociones más relacionadas a la tristeza y la reflexión. Cuando la niña se encuentra en el entierro, lleva una pequeña rama de algo y la inserta en la lapida del abuelo.



Imagen 45. Elementos empleados en el acto de superhéroe. Parte II.

Lleva una jarra (1), y riega esta pequeña planta (3), junto a la lápida. Pasa el tiempo y de allí va creciendo algo. Se comienzan a ver unas ramas más fuertes hasta salir un árbol (4). En ese momento, muchos de los niños interpretan que el abuelo reencarnó en un árbol, lo señalan como la misma persona e incluso han gritado de manera emocionada al verlo. La niña (2) , por supuesto, también hace esta misma conexión, y lo abraza, lo riega con la jarra un poco más y realizan un baile. El árbol al ver a su alrededor y ver la atmosfera gris, decide salvar el mundo y se transforma en un árbol mucho más fuerte (5), un árbol en marioneta que sale al frente, saluda a los niños y sopla el escenario gris, para transformarlo en un escenario verde, representando la naturaleza. Es interesante como el público conecta el abuelo con el árbol, en un evento de transformación. También cómo se entiende que el verdadero superhéroe, termina siendo el árbol y la niña que lo plantó.

4.4.6. Elementos simbólicos en: Desplazada



Imagen 46. Elementos empleados en el acto de: Desplazada, parte I.

Este acto ha sido complejo de producir, puesto que la idea es dar a conocer el concepto de desplazamiento, pero también la transformación del personaje al encontrarse en otro entorno. Si bien la historia es clara, en el momento del secuestro y el acto violento de quitarle la cola a la sirena, se vuelve un poco ambiguo cuando la protagonista, vuelve aparecer en otro escenario más gris, tratando de resignificarlo con la aparición de un pequeño pescado. La sirena (2), tiene varias apariciones en distintas formas, aparece en títere de sombra (3) y en varilla (6), cuando es transportada a un nuevo entorno. Gran parte de la obra, ha sido problematizada al no conectar la idea del pez (1) con el pez (7) que aparece al final, que simboliza la nostalgia y la resignificación del espacio, que interpreta el personaje inicial, la sirena, al ver que su contexto cambió.



Imagen 47. Elementos empleados en el acto desplazada. Parte II.

Los títeres de sombra, son realizados en una pantalla (1), a la cual llega un barco (2) a capturar a la sirena. Esta escena causó gran interés en los niños y niñas, siendo uno de los momentos más importantes en la obra.



Imagen 48. Elementos empleados en el acto de desplazada. Parte III.

4.4.7. Elementos simbólicos en: Dialogo



Imagen 49. Elementos empleados en el acto de diálogo.

Elementos y su interpretación:

Para este acto, también cada uno de los elementos pudo tener varias interpretaciones,

1. La flor: Representa el alimento, en el inicio es claro como el primer pájaro (4) se alimenta de ella hasta que se le cae y luego se pone triste.
2. La semilla: Este elemento pudo ser interpretado correctamente como una semilla, cuando el segundo pájaro (5), observa que al primero, se le cayó la flor y corre a buscar una semilla.

3. Fábrica de semillas: Es difícil de interpretar si los niños no asumen que una semilla puede crear una flor. No obstante, no tienen el conocimiento de lo que realmente hace esta fábrica de semillas, hasta la final del acto. Los elementos (6) y (7) funcionan para interpretar que es un sistema que se mueve dentro de la fábrica de semillas que termina produciendo flores.
 4. Primer pájaro o pájara: Los niños lo interpretaron con una pájara que se encuentra cuidando a sus crías y es por ello que no puede bajar a comer su alimento. Otros niños, simplemente interpretaron que la pájara no tenía idea que las flores provienen de las semillas. Gracias a las múltiples interpretaciones que le da el público, se genera un debate de lo que creía la pájara y sus razones para no aceptar la semilla que le ofrece el segundo pájaro.
 5. El segundo pájaro: Quien entiende la creación y el funcionamiento de la fábrica, tampoco tiene noción del porqué el primer pájaro lo rechazó. Es posible intuir que hubo un desconocimiento en la historia por parte de él, para lograr entregar la semilla.
- 6,7,8. La fábrica crea una nueva flor, más grande y roja, que simboliza la intención del pájaro segundo de querer alimentar al primer pájaro.

4.5. Experiencias aplicadas

A continuación, haré una síntesis de experiencias significativas donde se presentó la obra, teniendo en cuenta diferentes adaptaciones de la matriz secuencial y distintos formatos en los que pude registrar fortalezas y debilidades de las mismas.

Los sitios de aplicación fueron tomados al azar, puesto que es en el azar como funciona la vida real del titiritero, donde para este, cualquier grupo puede ser su escenario y debe ser capaz de adaptarse y formar una experiencia del agrado del público. No obstante, la gran mayoría de las experiencias, contempla a niños y niñas entre los 7 y 11 años, puesto que por solicitud propia, traté de tener un mismo grupo de personas de estas edades, en cada una de las experiencias.

Tabla 3. Experiencias aplicadas

Nombre del colegio	Grados	# aproximado de estudiantes en cada experiencia
Colegio Gerardo Paredes	4 y 5 grado. Grupo especial niños con capacidades diversas y grupo de maestros.	120 personas
Colegio Manuel Zapara Oliveilla	3, 4 y 5 grado.	120 personas
Colegio Alberto Merani	1,2 y 3 grado y 9 grado.	120 personas
Colegio Nydia Quintero Turbay	4, 5 y 7 grado.	90 personas
Colegio Paraiso Mirador, Ciudad Bolivar	4 grado.	70 personas.

4.5.1. Experiencia aplicada I. Colegio Gerardo Paredes

Contexto: El colegio Gerardo Paredes, queda en la localidad de Suba. La intención de la presentación, consistía en acercar a niños y niñas en temáticas de interculturalidad. Este colegio, se caracteriza por tener estudiantes de diversas partes de Colombia, siendo un escenario de riqueza intercultural y buscando cada vez más, la promoción de la tolerancia y la cultura de paz, a través de la comprensión de las diferencias y el pensamiento intercultural.

Fecha de presentación: Mayo 2016.

Imagen 50. Matriz secuencial usada en el Colegio Gerardo Paredes (2016)



Para esta presentación se estrenó el acto de identidad y desplazamiento. Las secuencias para entonces, eran distintas a lo que llegó cada uno de los actos hasta hoy. El acto que ha recibido más cambios desde entonces, ha sido el de desplazamiento.

En la historia presentada para este Colegio, la sirena al ser desplazada a la ciudad, es acogida por dos seres humanoides con cara de pescado. Esto funcionó para realizar el debate, pero fue de difícil comprensión para algunos de los niños.

Metodología empleada: foro y actividad de dibujo.



Imagen 51. Estudiantes del Colegio Gerardo Paredes con dibujos de la actividad y títere.

En esta experiencia, los niños observaron cada uno de los actos y posterior a ello, debatimos sobre lo que entendieron del mismo. La discusión giraba en torno a los conceptos de identidad y desplazamiento. En el acto de identidad, se le preguntó a los niños, cual creían que era la verdadera identidad del indígena, ¿el principio o el final?. Todos tuvieron opiniones diversas, todos asumieron la actividad como algo serio y contestaron de una manera sincera. Algunos, justificándose desde el concepto de cultura: partiendo que la identidad del indígena, era dada por todos los artefactos que tenía encima, porque estos lo relacionaban con su cultura y el lugar donde provenía. Otros, comentaban que la identidad se encontraba cuando el indígena se desnuda, puesto que incluso, tras imitar, pudo darse cuenta que su verdadera identidad, era la del ser humano.

En el acto de desplazamiento, al ser la primera vez que se realizaba en público, algunos no lo entendieron tal cual como lo pensé en un principio. Se entendió la parte del secuestro y el desplazamiento de la sirena a la ciudad, pero al plantear habitantes con cara de pescado, que la acogen en la ciudad, algunos niños lo interpretaron como los secuestradores, otras víctimas ó extraterrestres. Finalmente, una niña del grado 5, comentó que la sirena, al verse angustiada en un entorno que no era el suyo, comenzó a ver a los habitantes del lugar como parte de su

anterior contexto, resignificando su espacio. Esta respuesta dejó en asombro a todos, incluso a mi mismo, permitiendo también, construir opiniones sobre el desplazamiento y la resignificación de espacios cuando esto ocurre.

Los cambios proyectados para las próximas experiencias, se encontraron enfocados al cambio del final en la historia de la sirena, para permitir que el público se acerque un poco más a la intención del acto.

Se planteó una actividad, junto con los actos, de realizar un dibujo por persona que indicara cuales son los diferentes componentes de su propia identidad, pensando también, que la identidad es dinámica y no estática, que cada uno, tiene multiples elementos dentro de su personalidad, que nos hace complejos y que gracias a ello, podríamos evitar estereotipar a las personas.

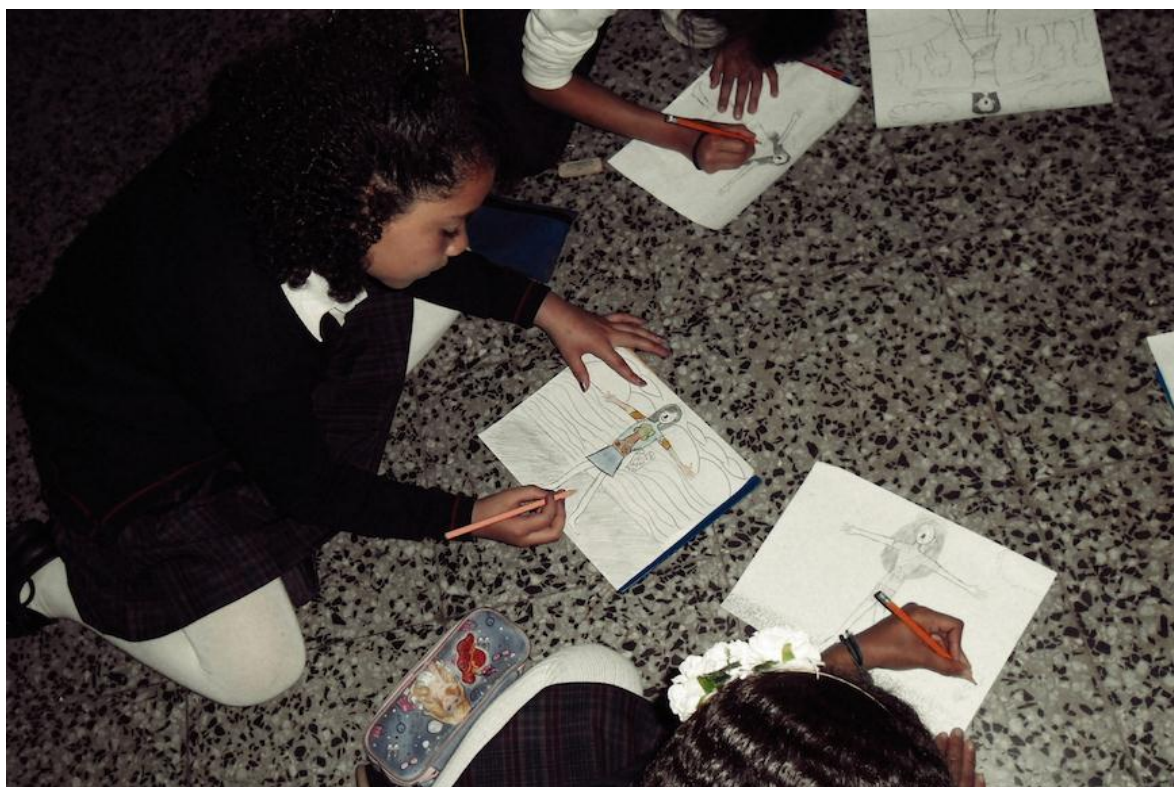


Imagen 52. Niños desarrollando la actividad en el colegio Gerardo Paredes

4.5.2. Experiencia aplicada II: Colegio Manuel Zapata Oliveilla

Contexto: El Colegio Manuel Zapata Oliveilla, es un colegio público en el barrio de Patio Bonito en Bogotá. La presentación en este colegio fue justo después de las votaciones por la paz en el 2016. Profesores y alumnos estaban alterados por los resultados, la temática influyó para que los niños dieran respuesta a temas con relación a lo que sucedió el día anterior.

Fecha de presentación: octubre 2016.

Imagen 53. Matriz secuencial usada en el colegio Manuel Zapata Oliveilla.



Metodología empleada: Foro y entrevista

En esta experiencia, cada acto se presentó y lo siguió un conversatorio sobre la temática de cada uno. El que tuvo más impacto fue el acto 2, de la memoria. Puesto que por el contexto y el día, generó una reflexión más directa sobre la paz. El acto 3, fue puesto en prueba por primera vez, generando la comprensión de los niños en cuanto a la historia. Formulando preguntas en relación a la necesidad de diálogos como resolución del conflicto.

Se realizaron algunas entrevistas en video, con niños de cada uno de los cursos, preguntándoles sobre el acto que más les llamó la atención y el porqué. En las entrevistas, las opiniones fueron

variadas, los niños se conectaron con la temática de la paz a través de los títeres y entendieron lo que cada uno de los actos, representaba.

Una debilidad en la ejecución de esta experiencia, fue el incluir el acto 3 de la identidad, junto con los otros dos actos, puesto que no hubo una justificación muy clara, al manejar la presentación con foro, después de cada acto. El foro en este caso, sobró y pudo haber sido aprovechado mejor, a la hora de fortalecer el foro en el acto 1 y 2 de la secuencia. La memoria jugó un papel importante en cada uno de los cursos, generando mayor impacto en los grados más altos.



Imagen 54. Aplicación de la obra: Dialogo, en el Colegio Manuel Zapata Olivella, grado quinto.

4.5.3. Experiencia aplicada III: Instituto Alberto Merani

Contexto: El insittuto Alberto Merani, es un colegio privado al norte de Bogotá. Su solicitud para este día, fue la de presentarse para niños de grados más pequeños. Por tanto la matriz secuencial general fue enfocada en atender a esta población. Al finalizar con los pequeños, fue posible realizar una presentación del acto de la memoria, en una clase de sociales en el grado noveno.

Fecha de presentación: Octubre 2016

Imagen 55. Matriz secuencial usada en el Instituto Alberto Merani



Metodología empleada: Presentación y foro

La presentación tomó lugar en un corredor del colegio. Fue posible hacer preguntas sobre el acto 2, que trata del diálogo, con los niños pequeños. Las respuestas fueron positivas a pesar de que cada presentación fue realizada para 70 niños. La cantidad de personas, dificultó el proceso de realizar un foro con más contenido. Por otro lado, tuve la oportunidad de presentarme en el grado noveno en una clase de sociales, únicamente con el acto 4. Allí, la memoria, logró generar en los estudiantes reflexiones valiosas sobre la oportunidad del arte para hablar y expresar temáticas de paz.

A partir de esta experiencia, se tiene en cuenta que la cantidad de personas para ver los actos, debe ser menos a 50 personas, por si es necesario debatir con un foro.

4.5.4. Experiencia aplicada IV: Colegio Nydia Quintero Turbay

Contexto: El colegio Nydia Quintero Turbay, es un colegio público en la localidad de Engativa. La presentación en este colegio podía abordar todas las temáticas y fue el primer colegio en donde se presentó la experiencia como un fragmento completo, sin intervenciones de foro entre cada acto.

Fecha de presentación: Abril 2017

Imagen 56. Matriz secuencial usada en el colegio Nydia Quintero Turbay



Metodología: Presentación, actividad reflexiva de dibujo

Al presentarse las obras sin foros, se pretendía realizar un ensayo sobre cómo se comporta la experiencia en un escenario de teatro común, en donde el espectador, observa la obra e intuye sus propias reflexiones aparte. Se le pidió a los estudiantes que dibujaran en una hoja en blanco, cómo se relacionan cada uno de los actos con la paz. Ante la pregunta, para muchos, fue muy difícil responderla. Puesto que no hay una formación previa en donde puedan conectar

la paz con elementos distintos a la resolución de conflictos armados. No hay una noción de que la cultura de paz, la pueden componer múltiples situaciones y subtemas. No obstante, los dibujos dieron interpretaciones positivas sobre su entendimiento de cada acto y del gusto hacia la presentación. En esta presentación, cada acto tenía un título que daba una pista de la temática a interpretar, por tanto era tarea de cada persona, hacer una conexión de los mismos, para llegar a conectarla con la paz.

Al finalizar la experiencia, tomé en cuenta que debía ser más enfático con algunas de las obras y cambiar la metodología del dibujo en relación a la paz, por el dibujo en cuestión de la relación de la obra y su título. Entre los cambios sugeridos para las próximas experiencias, se encontró la modificación de títulos en las obras: *Migración por desplazamiento*, y *el contexto compromete al artista por Bogotando*.



Imagen 57. Presentación en el colegio Nydia Quintero Turbay.

4.5.5. Experiencia aplicada V: Colegio Paraíso Mirador

Contexto: El colegio Paraíso Mirador, se encuentra en la localidad de Ciudad Bolívar. En este colegio, la presentación se llevó a cabo en los grados 4, únicamente.

Fecha de presentación: Septiembre 2017

Imagen 58. Matriz secuencial empleada en el colegio Paraíso – Mirador.



Metodología empleada: Presentación, actividad reflexiva con dibujo.

La metodología fue la misma usada en la experiencia anterior y la matriz secuencial no cambió. Se mantuvo el mismo formato, cambiando únicamente los dos títulos propuestos por la experiencia anterior y la actividad a desarrollar para el proceso de sistematización.

Los dibujos fueron más claros y cada dibujo dio cuenta del entendimiento de los actos por parte de los niños, sin embargo, faltó el desarrollo de las ideas a partir de los actos. En esta experiencia, entendí que es posible comunicar los conceptos, siempre y cuando se genere cierto tipo de taller posterior a la obra que contribuya a re pensar el porqué de cada uno de los títulos. Sin embargo, al ser la intención, encontrar la manera de realizar la experiencia sin interrupciones y lista para un teatro, considero que algunas historias podrían ser complementadas con un título al final de las mismas.



Imagen 59. Presentación en el colegio Paraíso - Mirador

4.6. Recepción del público por actos

Como mencioné en apartados anteriores, el teatro de títeres no está completo, si no hay un público. Por tanto, es importante analizar la recepción del público por cada uno de los actos, con el ánimo de visibilizar el impacto, sacar algunas conclusiones que permitan generar cambios y evolucionar en cuanto a los hallazgos encontrados desde el público.

Clasifiqué la información en 3 categorías indicando: comentarios reflexivos, comentarios en relación al concepto de la obra y su entendimiento desde la propuesta inicial y comentarios fuera de la intención del concepto.

4.6.1. Recepción del público en el acto de la memoria



Imagen 60. Acto de la memoria

Comentarios reflexivos: “A mí me gustó porque me hizo pensar en las guerras” Zara Giraldo, grado 7. Los comentarios reflexivos y de empatía fueron de alto alcance durante este acto. Los niños se conectaron mucho con la historia y a partir de ella experimentaron diferentes sensaciones en el transcurso de su desarrollo. En las entrevistas en el colegio Manuel Zapata Oliveilla, la mayoría escogió este acto como favorito, puesto que estaba en mayor relación directa con la temática de la paz y porque a partir de este acto, les causaba cierto grado de reflexión. En el instituto Alberto Merani, los estudiantes de 9 grado, se impactaron frente a la manera en que un acto de títeres, puede conectar y contar una historia importante de ser contada.

Comentarios en relación al concepto de la obra: En la mayoría de los casos, el público entendió con claridad la historia. Muchas veces relacionaron el objeto con otro tipo de artefacto o incluso como un disparo al aire. No obstante, la comprensión de la historia fue siempre la misma y generó el mismo tipo de emoción en los diferentes grados presentados. Es interesante como el militar, sin decir de qué bando es, se relaciona puntualmente con la guerrilla. *“Me gusto el tema de la memoria, me parece inhumano como la guerrilla mata y maltrata a las*

personas que viven fuera de la ciudad. Que bien que nos muestren la realidad de nuestro país. Me dio tristeza lo que le pasó a la muchacha, perdió su pierna por la explosión que puso la guerrilla” Sin nombre. Los comentarios sí se acercan a la intención reflexiva del acto y permiten identificar que este acto, funciona cuando se trata de generar empatía con la víctima y repudio a los actos violentos. *“Esta obra representa que la muñeca sufría mucho. En la vida real también pasa por las guerrillas” Sin nombre, grado 5.*

Otras ideas relacionadas: *“No había paz, porque la niña no podía hacer lo que ella quería y un día lo hizo y se murió” Karen Gabriela Castro, grado 5.* Tiene una interpretación interesante en cuanto vincula directamente la paz con la libertad. También es importante mencionar que este acto presenta una interacción entre la marioneta de hilo y el titiritero, visualmente se vuelve más interesante por la complejidad en la técnica y es esto mismo, que el público percibe y le llama la atención. No sería posible realizar el mismo acto, con una técnica de títeres diferente. *“Lo que me gusta es la muñeca, como el movimiento” Sharit, 4 grado.*

4.6.2. Recepción del público en el acto del medio ambiente: Superhéroe.



Imagen 61. Acto: Superhéroe.

Comentarios reflexivos: *“Me gustó la historia del héroe porque fue triste y a la vez se relacionaba con la paz y a lo último tuvo un final feliz” Joseph Ariza Ruiz grado quinto.* Esta obra generó mucha acogida puesto que el mensaje termina siendo bastante obvio y reflexivo hacia el cuidado del medio ambiente. *“Cuidemos lo que tenemos y cuidémonos entre todos, así tendremos un mundo sin violencia” Sin nombre, grado séptimo.*

Comentarios en relación al concepto de la obra: *“Fue la obra que me gustó y trata de un papá y su hija que se cayeron al agua y el abuelo se murió ahogado y lo ayudó el superhéroe, a sacarlo del agua y no pudo, y murió y la hija plantó un árbol al lado de la tumba y creció y creo que el árbol es el abuelo” Samuel Felipe Lemus, grado cuarto.* *“El superhéroe, no era uno bueno, era uno malo” Tatiana Bonilla, grado cuarto.* No hubo muchas reflexiones acerca del verdadero superhéroe en la historia, las estructuras mentales que se generan al tener el título de superhéroe, permiten solo pensar en el estereotipo. Al crear la historia, la intención estaba más ligada a que los niños identificaran al árbol como el verdadero superhéroe. La relación con el concepto se mantiene, a pesar que no toda la idea fue entendida, entre los comentarios, todos distinguen el cuidado del planeta como el mensaje principal del acto.

Otras ideas relacionadas: *“Me gustó esta escena porque es muy creativa” Sin nombre, cuarto grado.* Algunos niños se sorprenden con los materiales empleados y lo comunican en los comentarios. Visualmente la obra atrae y es reconocida por el público, por captar interés desde la plástica.

4.6.3. Recepción del público en el acto del desplazamiento



Imagen 62. Acto desplazada

Comentarios reflexivos: *“Había una vez una sirena que vivía en el mar y la sacaron la aleta y le pusieron piernas y quedó desplazada del mar” Julián Espinosa, 5 grado.*

El público coincide en que la sirena fue desplazada del mar pero si no hay un debate después de la obra, es difícil asociarlo con la realidad de desplazamiento de la vida real. Frente a todas las experiencias donde esta micro obra fue presentada, la idea fue reflexiva y se entendió mejor, cuando hubo un foro después de presentar el acto, como es en el caso del Colegio Gerardo Paredes. En el foro, los niños analizaron y asociaron el desplazamiento de la sirena con la realidad de otros niños que se ven forzados a vivir en un entorno completamente diferente a ellos.

Comentarios en relación al concepto de la obra: *“Se llama desplazada por la sirena porque la atrapan y la convierten en humana” Sin nombre, cuarto grado.*

En una próxima oportunidad para presentar la obra sin posibilidad de foro, es preciso tener en cuenta que el análisis frente al concepto de desplazamiento se queda únicamente en la idea de la fantasía y que es muy difícil lograr que los niños la asocien con la realidad, sin embargo, podría funcionar si se les pide que asocien la historia con una historia de la vida real, dándole

solución. *“Me pareció bonito cuando la niña estaba nadando pero los pescadores la pescaron y le quitaron la cola y se puso triste la sirenita porque le quitaron la cola” Angie Herrera grado quinto. “No me gustó porque capturaron la sirena y no le dan paz, libertad de estar en su habitat” Tatiana Ruiz, grado 7.* Si existe un ejercicio posterior de análisis que permite ayudarles a asociarlo con la realidad, es probable que la intención del concepto funcione. Quizá se pueda preguntar: ¿Cuáles son las sirenas con las aletas cortadas en nuestro país? ¿Cómo se acoge en la realidad a esta población?

Para un ejercicio educativo, se puede debatir sobre lo que pasa al final de la obra, en donde la sirena, en medio de su nuevo entorno, encuentra un pez de papel y se pone a jugar con él.

En el debate del Colegio Gerardo Paredes, se concluyó, que la sirena resignificó el entorno para sentirse feliz, y que es así, como los desplazados en este país, hacen lo mismo para poder vivir. No obstante, las condiciones no son las mismas y es responsabilidad del estado y de los mismos habitantes del nuevo entorno de acogerlos.

Otras ideas relacionadas: *“que el medio ambiente se debe cuidar, porque yo quiero ser bióloga marina” Luisa Fernandez Rodriguez 7 grado.* Otros comentarios recibidos en las presentaciones fue la asociación de la historia con el cuidado del medio ambiente. *“Si apoyamos el mar, no pasaría esto” Sin nombre 5 grado.* Aunque sigue estando en un espectro de intenciones positivas, no son el propósito del acto.

4.6.4. Recepción del público en el acto del diálogo



Imagen 63. Acto de diálogo

Comentarios reflexivos: Al igual que otros de los actos, este solo funciona cuando hay un foro que problematice la situación. En el colegio Manuel Zapata Oliveilla, los estudiantes analizaron paso a paso las situaciones llegando a la conclusión de que cada personaje tenía una versión de hechos que imposibilitaba resolver un problema, beneficiando solamente a un lado. Esta obra es quizá, la más complicada de entender si no existe una explicación previa de la misma. En el instituto Alberto Merani, tuvo una buena acogida entre el público más pequeño, las reflexiones se dieron en torno a la desinformación, pero no hubo un debate profundo, porque la respuesta se tornaba muy obvia, después de la pregunta: ¿Cómo se hubiera resuelto el problema en la obra?, los niños dedujeron que era importante que ambos pájaros dialogaran sobre sus intereses para poder llegar a un acuerdo y conocer cada una de sus versiones.

Comentarios en relación al concepto de la obra: *“cuando dejó la semilla, ella no salió, y no tomó la semilla como por desconfianza, tal vez ella la hubiera cogido, si hubieran dialogado” sin nombre, 5 grado.* De las experiencias en las que esta obra se presentó, concluí que, para generar una reflexión en torno al tema, se podría presentar sola, acompañándola de una presentación que introduzca estos conceptos. Es importante indagar en distintas maneras en que los estudiantes puedan hacer asociaciones con el mundo real, inspirados por el mismo acto.

Otras ideas relacionadas: Es interesante como los estudiantes le dieron a cada pájaro un carácter y una historia que justificaba cada uno de sus actos. Uno de los pájaros fue considerado como una madre que cuidaba su nido, y no podía salir de allí al tener su cría en él, esto imposibilitaba hablar con el otro pájaro.

En general es posible que este acto funcione necesariamente con una explicación posterior, debido a que la percepción hacia él, de entrada es como algo simple e infantil. Se necesita tener un espacio previo para pedirle al público que preste atención y analice bien la situación.

4.6.5. Recepción del público en el acto de la Identidad



Imagen 64. Acto de ¿identidad?

Comentarios reflexivos: *“Me gustó porque él no sabía lo que era e intentaba recrearlo”*

Anyelí, 7 Grado. La obra fue reflexiva en la medida en la que se complementa con un foro.

Tanto en el Colegio Gerardo Paredes como en el Colegio Manuel Zapata Ollveilla, se preguntó: ¿Dónde se refleja la verdadera identidad del personaje, en el principio o en el final?

Las opiniones fueron múltiples y permitieron generar debate en ambos colegios.

Cuando no se hace un foro, el público entiende solo una parte y no genera esta misma reflexión. *“Lo que entendí y lo que me gustó de cuando se arremedaba de las cosas que le*

pasaban al lado y hasta una señora y una niña la arremedó quitándose la ropa y me dio mucha pero mucha risa, también se quitó los zapatos y las alas para arremedar el avión” Jasbleidi, 4 grado.

Comentarios en relación al concepto de la obra: *“Se trataba de un personaje que todo lo que veía lo imitaba, ejemplos: avión, carro y señora”* Ana 5 grado. Para tener una relación más directa con el concepto, es necesario un debate o una pregunta al final del acto que permita llegar tanto al tema de los estereotipos como a la relación de la identidad en la interculturalidad.

Otras ideas relacionadas: *“Se trataba de un hombre disfrazado de ave y arremedaba lo que veía”* Yerelin, 4 grado. La obra, aunque solo cumple el objetivo parcialmente, los movimientos y la historia resulta interesante para los niños y aunque no genera una reflexión directa sobre su relación con la cultura de paz, es posible adaptarla a clases con foro. *“Identificación, era muy chistoso porque se rascaba la cabecita”* Sin nombre, 4 grado, *“El indio se caracterizaba por ser alegre y curioso”* Sin nombre, 4 grado.

5. RESULTADOS Y CONCLUSIONES



Imagen 65. Palabras de síntesis para la conclusión

Son muchas las experiencias alrededor del mundo que han usado los títeres como medio de expresión política y contribuyentes a la reflexión hacia una cultura de paz. Algunas, más directas y explícitas que otras, desde la escuela, el teatro y el espacio público, el teatro de títeres es un medio artístico que permite explorar diferentes dimensiones artísticas en varios formatos. Quien lo practica, indaga desde la plástica, la estética, la comunicación, la puesta en escena, la música, la literatura entre otros. Las experiencias revisadas y estudiadas en esta investigación, permiten dar cuenta de los alcances que tiene el teatro de títeres dentro del campo de la educación y también desde una posibilidad para construir una cultura de paz.

5.1. Conclusiones a partir del caso de estudio: Handspring Puppet Company

No obstante, solo es hasta revisar un caso puntual, como el de Handspring Puppet Company, para poder entender e imaginar las oportunidades concretas que tiene este arte en el campo de la educación para una cultura de paz. Mostrar este caso de estudio permitió entender el teatro de títeres como un arte más complejo de lo que en realidad se asume, entendiendo que hay una serie de factores que permiten que tenga éxito o no. Nutrir su perspectiva teórica desde la mirada de la educación para una cultura de paz, también permitió ver que la relación con el sentir de su contexto, focaliza a los directores a construir a partir de la sensibilización frente a los temas políticos y sociales. Handspring muestra como sus obras de teatro, no podrían haberse realizado con actores reales, y mencionan la importancia específica que cumple el papel de los títeres, en cuanto a su anonimato, simbología, metonimia y magia.

Aunque en ningún momento los autores relacionan su quehacer con la educación de manera explícita, es posible generar un lazo frente a ella en cuanto a lo que muestran, permite conocer y proporcionar reflexiones sobre cómo las obras que realizan se relacionan con la situación actual de su país, exponiendo su punto de vista de una manera artística y sensible.

En relación con las categorías de análisis, Handspring Puppet Company, termina siendo una compañía ejemplar a un nivel de producción amplia teatral. Para quienes buscamos teoría del teatro de títeres, la escuela de Handspring, termina siendo un complemento que involucra no solo plástica y teatralidad, sino una fundamentación política y social con responsabilidad. Esto mismo, da respuesta a la manera en la que el teatro de títeres se puede potencializar para aportar a la construcción de una cultura de paz. Puesto que no es solamente la historia, sino la

práctica. No es solamente la práctica, sino la estética. No es solamente la estética, sino la secuencia y la opinión del público.

Resalto entonces tres características fundamentales de los títeres, concluyentes de la investigación de Handspring, las cuales se relacionan como una fortaleza, y como una oportunidad para tener en cuenta desde la manera en que se puede potenciar este arte como aporte a la educación para una cultura de paz: La humanización en los movimientos del títere, que permite que el espectador se relacione con él, la posibilidad de hacer lo imposible, que permite generar metáforas y su valor estético, que conecta con ideas simbólicas en relación al poder del arte de relacionarse con las personas.

5.2. La implementación de la experiencia “Entre pa(z)sos” y sus aportes

Otro ejercicio de análisis que permitió este trabajo de investigación, fue la configuración de una experiencia de teatro de títeres, inspirada en varios de los conceptos que rodean la cultura de paz. Al configurar esta experiencia, tuve que tener en cuenta, no solo lo aprendido desde la teoría de los títeres fundamentada por la compañía sudafricana Handspring, sino también, desde mi que hacer como artista, la interpretación y transformación de dichos conceptos, en actos de títeres, al servicio de un campo educativo. Hubo una dualidad en el proceso, puesto que, dentro de la investigación, encontré que la relación de este arte con la educación, casi siempre es impuesta y no del todo muy bien acogida por el artista.

Empleé una metodología de creación a partir de la estética, el movimiento para cautivar la atención del público y la comunicación no verbal. Basado en experiencias de creación previas, escogí realizar micro-obras de 5 minutos, pensando que puedo abordar un concepto en corto

tiempo y sacar de allí, diferentes reflexiones que puedan dar lugar a foros en el campo educativo. Los foros en la implementación de la experiencia educativa, terminaron siendo un éxito, permitiendo generar diálogos con los niños desde campos interpretativos donde no se sentían juzgados por sus respuestas, haciendo un ejercicio donde podía dirigir la clase a partir de interpretaciones profundas de los actos de títeres mostrados.

Dentro de la exploración del teatro de títeres como recurso para fortalecer la educación para una cultura de paz, quise probar en la experiencia, un formato más cercano a la realidad del ejercicio titiritero, en donde un público va a ver una obra y no existe ningún foro explicativo posterior a esta para analizarla. Realicé la obra sin interrupciones, ubicando títulos de ayuda, que podían prestarse para la interpretación correcta de cada uno de los actos. Algunas de las historias lograron ser mejor entendidas que otras y esto lo logré medir a partir de ejercicios reflexivos y de dibujo, posteriores a la obra, donde pregunté: ¿Cómo se relacionan los diferentes actos de títeres con la paz? Y ¿Cuál es la razón de que cada acto, tuviera ese nombre?

Los resultados de estas últimas dos experiencias, mostraron que no hubo una asociación directa con la paz desde los conceptos empleados. Los nombres de cada uno de los actos, no significaban mucho para los estudiantes, puesto que en estos grados en los colegios donde se realizó estas dos implementaciones, no existía una noción del concepto de la memoria, la identidad y el desplazamiento. El medio ambiente, tubo mayor protagonismo puesto que fue fácil para ellos identificar su temática y resaltar la importancia de ella, aunque no fácilmente la podían asociar al concepto de paz.

Aunque desde lo revisado en educación para la paz, se considera primordial más la forma de enseñanza y no temáticas sobre el concepto de la paz. Considero que mostrar la paz en todas

sus dimensiones puede resultar interesante para todos los que no conocen todo lo que se deriva de ella. Esto lo puedo comparar con las reacciones que tuvo el público cuando hubo foro, realizando diferentes análisis a partir de las micro-obras, complejizando su pensamiento y proponiendo diferentes miradas sobre el concepto de la paz. Los niños y niñas de las primeras experiencias, cuando hubo foro, quedaron con la conclusión de que la paz, también es recordar para la no repetición, entender las diferencias, reconocer las múltiples versiones que tiene un problema, acoger a los desplazados que fueron desterrados de sus tierras, ayudando a que resignifiquen su espacio, entre otros aprendizajes evidenciados en las conversaciones que generamos después de cada micro-acto.

Sin embargo, como el reto también es lograr presentar la obra en un escenario no educativo, sino también en escenarios netamente propios del teatro de títeres, pienso que cada micro-obra, puede complementarse con alguno que otro texto al finalizar. Los elementos simbólicos pueden llegar a ser más directos en algunos casos y resulta fundamental que quien vea la obra, entienda que el teatro de títeres ofrece la posibilidad de trabajar las metáforas por medio de la metonimia y la simbología, logrando que a partir de allí, se saquen distintas conclusiones.

Por lo cual, es probable que, en otras oportunidades, en vez de comenzar hablando sobre la cultura de paz, haga una pequeña introducción de las metáforas en los títeres y saque a partir de allí, nuevos resultados de interpretaciones más cercanas a la intención.

Desde la configuración educativa entonces, considero primordial el apoyo del foro y algunas explicaciones conceptuales previas para el mejor entendimiento y disfrute de las metáforas, para complementar y asociar este tipo de arte, a una fuerte posibilidad educativa.

5.2.1. La empatía, el teatro de títeres y la conclusión

De igual forma, es importante tener en cuenta que en todas las implementaciones en general, identifiqué otro tipo de relaciones con la experiencia: La emocionalidad y la empatía. Si el arte se muestra con profesionalismo, puede transmitir sentimientos múltiples, protestar, generar mensajes y reflexiones. Reconocí entonces que la experiencia tiene diferentes formatos, mensajes escondidos que pueden ser aprovechados como método pedagógico o que simplemente pueden responder a la intención del arte en cuanto a generar una opinión, proponer emociones e inspirar a otros para también, contar sus pensamientos a través del arte.

La empatía, se volvió la emoción más concurrida al presentar la obra, los niños trataban de entender los sentimientos de los personajes, ponerse en su lugar y brindar una opinión desde allí. Tal vez, por lo que propone Handspring, donde resalta que el títere permite humanizar el objeto para poderse reflejar en él ó quizá por la experiencia de encontrarse en un escenario fuera de su cotidianidad escolar.

Considero que hacer esto, en la sociedad en la que vivimos, de una violencia normalizada, contribuye a fortalecer las apuestas a una cultura de paz y a la concientización de varias de las problemáticas que nos rodean.

Los finales de la mayoría de las historias que presento, no son felices, tampoco puedo decir que termina mal. Son finales que el mismo espectador puede construir después y es por esta razón que los actos se podían convertir en un foro. El indígena, se quita todo su atuendo étnico para simular la nueva tecnología que observa, la sirena una vez le quitan la cola, es forzada a vivir en la ciudad, con dos piernas nuevas y una necesidad de reinterpretar su nuevo entorno, un pájaro se queda sin comer por razones personales, una niña pierde su pierna por una mina y es rescatada por un helicóptero.

La empatía por un objeto que parece estar vivo y que se le da una humanización para que cuente una historia, puede lograr llevar al espectador a imaginarse en situaciones similares y resulta a tocar la emocionalidad de las personas, cuando caen en cuenta que estas situaciones pasan todo el tiempo en la vida real.

A partir de allí, me permito decir que el gran reto del titiritero, al tener el trabajo de revivir algo que nunca a tenido vida y de proponer usar esta posibilidad para promover temas políticos y sociales, erradica solo entonces, en generar la empatía por el títere, poner situaciones que evoquen lo que ya sucede, sin olvidarse de otros tantos componentes para que realmente funcione como la metonimia, metáfora, simbología, estética, comunicación, puesta en escena y manipulación.

A su vez, desde la parte teórica con la relación de la experiencia y la cultura de paz, vuelvo a concluir que el concepto de paz y toda su amplitud, puede seguir siendo explorado desde la configuración de obras de teatro títeres y otras artes, mostrando resultados creativos aportantes a la construcción política del artista mismo y de quienes son los receptores. Aunque en esta experiencia solo me base en algunos pocos conceptos, tratando de abarcar los indicadores de la cultura de paz de la UNESCO, encuentro una oportunidad de seguir trabajando más temáticas con el teatro de títeres como una posibilidad para generar encuentros sensibles entre la teoría, las artes y la educación.

Finalmente, puedo concluir que *Entre pa(z)sos*, fue enriquecida cada vez que fue expuesta al público, fue analizada y revisada desde la intención de promover una cultura de paz y a su vez, de ver el teatro de títeres como una actividad seria, de responsabilidad profesional en todas sus dimensiones. La experiencia contó con diferentes formatos, realizando foros, entrevistas y

actividades paralelas complementarias, para poder entender y transformar la experiencia cada vez más hacia una posibilidad dentro de la educación para la paz.

5.3. Experiencias paralelas con proyección en el mismo campo

De igual forma, durante este proceso, surgieron varias experiencias paralelas a esta investigación, debido a mi que hacer como profesional en el campo de los títeres, que si bien no fueron sistematizadas, hacen parte de la conexión fuerte que tiene el teatro de títeres con la cultura de paz. A través de los conocimientos adquiridos durante esta investigación, también exploré otros formatos, para seguir construyendo cultura de paz con títeres.

Junto con la artista, Adriana Rojas y el colectivo Cabeza de radio, gané el premio beca de creación teatral 2017, del ministerio de cultura, en donde me encuentro explorando el concepto de frontera e incompletud epistémica, a través de la obra de Uzo y Muzo, la historia de dos hermanos que pelean y deciden construir un muro para no volverse a ver. Esta obra, podría ser una extensión teórica de la obra del diálogo. Al ser una beca de creación, su desarrollo se a centrado en elaborar la historia en 50 minutos, contando paso a paso, las dinámicas de la conformación de un conflicto y los alcances que acarrea la desinformación, el ego y la falta de comunicación cuando se genera un conflicto.



Imagen 66. Uzo y Muzo, beca de creación teatral del ministerio de cultura

Otra experiencia para ser evidenciada en las conclusiones de esta investigación, es el trabajo como tutor artístico, enseñando el teatro de títeres a un grupo de niñas de Ciudad Bolívar en Bogotá. Las niñas, cuyo nombre colectivo se hacen llamar: Las chicas Superpoderosas, tienen la intención de inspirar a otros niños en el barrio donde viven, promoviendo el arte y la cultura en los espacios públicos, rechazando la violencia y cambiando los imaginarios colectivos que existen en el barrio frente a la estigmatización de la falta de cultura en estos territorios.

Esta experiencia la comparto como parte de la conclusión final, encontrando también que desde el campo educativo, mezclado con el teatro de títeres, también es posible inspirar a otros y desarrollar programas en colectivo, donde se promueva las fortalezas de este arte milenario, con el fin no solo del disfrute sino el aprovechamiento de las herramientas que este arte comunicativo tiene de por sí.



Imagen 67. Colectivo Chicas superpoderosas y presentación de títeres en espacio público

Finalmente, concluyo que la educación para la paz desde la fundamentación artística, debe ir comprometida con el contexto, ya que esto ayuda a que el artista como ente sensible, contagie a otros y pueda invitarlos al mismo sentir. Asumir el arte con profesionalismo y mesura, para que el impacto sea realmente significativo y entender, que la paz es un proceso largo, que la componen muchos elementos y que nosotros como ciudadanos, hacemos parte de este proceso, por tanto, la paz la construimos entre todos.

REFERENCIAS

- Arias y Galeano. (2012) La fantasía en escena. Diálogos con los creadores de la fiesta del títere en Bogotá. Ministerio de Cultura, Caza del libro, Colombia.
- Arias, Cardenas, Martín y Galeano (2012) Materia, forma y movimiento. La estética del teatro de títeres en Bogotá. Ministerio de Cultura, Caza del libro, Colombia.
- Artiles, F. (1998).Títeres: historia, teoría y tradición. Zaragoza: Arbolé. (Colección Librititeros).
- Basil Jones, (2009), Tabla 4, Principios necesarios para la manipulación precisa en el títere. Recuperado de Handspring Puppet Company (2009)
- Blanco M, (2011) Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300007#nota
- 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://capacitaciondocente.idoneos.com/index.php/Títeres>
- Carmen Paz (2016) Imagen 23. Acto de identidad en el Colegio Gerardo Paredes.(2016). Facilitado por el autor.
- Cebrían, M.B (2015) El títere y su valor educativo. Análisis de su influencia en titirimundi, festival internacional de títeres de Segovia. Universidad de Valladolid
- Comins, M. (2003) La ética del cuidado como educación para la paz. Universitat Jaume

Ferrari, Marcela (2014). El uso de títeres en matemáticas. En Lestón, Patricia (Ed.), Acta Latinoamericana de Matemática Educativa (pp. 1309-1316). México, DF: Comité Latinoamericano de Matemática Educativa.

Foley (2001), The metonymy of art, vietnamese water puppetry as a representation of modern Vietnam. University of New York and the Technologic Institute of Massachusets.

Goprep.in. (2015). Imagen 1, Marionetas tradicionales de la india: Bhat. Recuperado de <http://armchairlounge.com/puppetry-in-india-exploring-kathputli-and-more/>

Gray y Hale (2006), A lantern for peace. The puppet Journal.

Greg Cook (2013). Imagen 2, Bread & puppet theatre . manifestación ambiental. Recuperado de <http://artery.legacy.wbur.org/2013/08/28/bread-puppet-theater-50>

Gross, Joan. (2001) Speaking in Other Voices : An ethnography of Walloon puppet theaters. Philadelphia, NL: John Benjamins Publishing Company, 2001

Handspring puppet company, (2016), Imagen 6, Fotografía de la obra Warhorse (2007) . Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 11. La cartera - cocodrilo en Ubu y la comisión de la verdad (1996). Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 12. Los perros con tres cabezas. En Ubu y la comisión de la verdad (1996) Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 13. Marionetas de la obra Episodes of an Eastern Rising. Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 14. Titiritero y títere, en Ubu y la comisión de la verdad (1996) Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 5, Ubu y la comisión de la verdad, Handspring puppet company. Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 7, Títere representando víctima en Ubu y la comisión de la verdad (1996). Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 8, Warhorse (2007). Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring puppet company, (2016) Imagen 9. Ducha en la obra de Ubu y la comisión de la verdad (1996). Recuperado de www.handspringpuppetcompany.com

Handspring Puppet company.(2016). Puppetry in education and development. Recuperado de <http://www.handspringpuppet.co.za/south-african-puppetry/puppetry-in-education-and-development/>

Hincapié Morales, V.M. (2011). El arte de los títeres. Obtenido de: <http://files.marcelaproyectos.webnode.es/200000039->

Jean Clandinin y Michael Connelly, Narrative Inquiry. Experience and Story in Qualitative Research, Jossey-Bass, San Francisco, California, 2000.

Jean Clandinin, Debbie Pushor y Anne Murray Orr, "Navigating Sites for Narrative Inquiry", Journal of Teacher Education, Sage, 2007, p. 22.

Juan José Higuera (2014). Imagen 4, Laboratorios creativos interdisciplinarios – Salgar – Antioquia. Recuperado directamente del autor.

Juan Sebastian Arias (2017) Imagen 47. Elementos empleados en el acto desplazada. Parte II. Facilitada por el autor.

Juan Sebastian Arias (2017) Imagen 57. Presentación en el colegio Nydia Quintero Turbay. Facilitada por el autor.

- Kohler Adrian and Basil Jones (2009) Handspring puppet company. Jane Taylor.
- Kruger (2007) Puppets in Education and Development in Africa: the puppet's dual nature and sign systems in action, University of Stellenbosch.
- Kruger (2010) Social dynamics in African Puppetry, Contemporary Theatre Review, Vol. 20(3).
- Lee Littlepage Eric (2002) Puppets with a Purpose, Folk arts, cultural communication and development in India, Virginia, Estados Unidos.
- Macías Laura (2017) La pedagogía teatral en el desarrollo de habilidades socio-comunicativas, Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Maese Pedro, (2010) Títeres con historias, historias con títeres. Universidad Nacional de Litoral. Santa Fe, Argentina.
- Martinic S. (1990) La sistematización en el trabajo de educación popular, capítulo 2, elementos metodológicos para la sistematización de proyectos de educación y acción social. Aportes, 32. P.15
- Muñoz Marín, M.G (1982) Los títeres en la educación nutricional : una experiencia metodológica, Instituto Colombiano Agropecuario (Colombia).
- Oscar Velasquez (2017) Imagen 25. Presentación micro obra desplazamiento en Colegio Paraiso Mirador.Facilitado por el autor.
- Oscar Velasquez (2017) Imagen 59. Presentación en el colegio Paraiso – Mirador. Facilitado por el autor.
- Peña (2014), Hilos mágicos 40 años, Ministerio de cultura, Colombia.
- Producción UzoyMuzo (2017) Imagen 66. Uzo y Muzo, beca de creación teatral del ministerio de cultura, Facilitado por el autor.

- Proyecto Habitando (2017) Imagen 67. Colectivo Chicas superpoderosas y presentación de títeres en espacio público, Facilitado por el autor.
- Ramirez, Murillo, Reyes, Cueva (2011) Educación lúdica: una opción dentro de la educación ambiental en salud. Seguimiento de una experiencia rural colombiana sobre las geohelmintiasis. Revista Med, Volumen 19-1.
- Sonidos de la tierra (2014) Revista Baruleta de Diseño, Oficios, técnicas y materias, publicación por FONADE
- Sterling, Carol (2012) Bringing puppetry to Uganda. The puppetry Journal.
- Szulkin y Amado (2008) Hablando se entienden los títeres, Universidad Nacional de Cordoba, Argentina
- Trefalt U. (2005) Dirección de títeres. Pedagogía Teatral, serie práctica. Ñaque, España.
- Valdivieso (1978) Efectividad de tres estrategias de títeres en una campaña de salubridad rural en el oriente antioqueño. Bogotá, Colombia
- Whitechapel gallery (2016) Imagen 15. Animaciones de William Kentridge. Recuperado de <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/william-kentridge/>