

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 3

Tercero Básico

Teatro 3

Tercer Bimestre

Contenidos

RELACIÓN DE TEMÁTICAS

- ✓ RELACIONES INDIVIDUALES.
- ✓ RELACIONES POLÍTICAS.
- ✓ RELACIONES SOCIALES.

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

- ✓ LOS CONFLICTOS.
- ✓ EL ENTORNO.
- ✓ LA ACCIÓN.
- ✓ EL SUJETO.

CREACIÓN SOBRE UNIVERSO DRAMÁTICO

- ✓ CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO.
- ✓ RELACIÓN ENTRE ESPACIO DRAMÁTICO Y ESCENOGRAFÍA.

MONTAJE TEATRAL

TÍTERES Y MARIONETAS

- ✓ TÍTERES.
- ✓ ORIGEN.
- ✓ HISTORIA.
- ✓ TRADICIÓN.
- ✓ MARIONETAS.
- ✓ ORIGEN.
- ✓ HISTORIA.
- ✓ TRADICIÓN.

NOTA: conforme avances en tu aprendizaje tu catedrático(a) te indicará la actividad o ejercicio a realizar. Sigue sus instrucciones.

RELACIÓN DE TEMÁTICAS

RELACIONES INDIVIDUALES



El amor es el estímulo en la mayoría de las comedias, el cual es un tema literario que hace que se regulen las prácticas amorosas cotidianas. Muchas veces las relaciones se ven detenidas por la pasión excesiva de la dama, además de otros conflictos como los celos y lo religioso. La dama, en la cual lo que más destaca son los ojos y su belleza, es inaccesible, y se mantiene así durante toda la comedia del Barroco. El amor no va unido al poder, y se aparece mostrando a un rey enamorado de una dama ya enamorada. Lope soluciona este problema creando a un rey perfecto superándose a sí mismo haciendo que el amor sea el que gane. El fin principal de la comedia, pero sin ser usado como tema principal, son relaciones prematrimoniales, donde la figura del padre muestra un control excesivo sobre la hija.

RELACIONES POLÍTICAS

La figura del rey se presenta indiscutida e indiscutiblemente; sólo se critica a su figura en obras en las que se presenta como un tirano. El rey es elegido por Dios y por ello es muy importante en la comedia. Los vínculos que unen al rey con sus súbditos van a ser origen de conflictos: amor, temor y obediencia al rey. Las características del rey serían: no pide licencia a nadie, es absoluto señor, no puede faltar a su palabra, se presenta en soledad, su figura se asemeja a un Jesucristo. En las comedias el rey sufre penas de amor, se turba ante la dama y se rinde y humilla ante ésta, sufre celos, sufre la competencia en amor, quiere ser amado por sus virtudes de galán y no por sus atributos de rey. Un personaje que estaría relacionado como el rey sería el válido y en la comedia se le destaca desde el punto de vista teatral con un matiz trágico, es una figura muy dramática, gran envidioso, avaro y ambicioso, aunque en algunos casos es honesto y se plantea la fidelidad al monarca en cuestiones amorosas.



RELACIONES SOCIALES

En la comedia suele haber los siguientes personajes: los protagonistas, el indiano, el soldado, el escudero, el sacristán, los estudiantes, poetas y artistas (aparecen poco), la figura del negro, los extranjeros, los comerciantes, los judíos y moriscos. El gracioso es otro personaje que suele aparecer y que se suele relacionar con el tema del hambre, ya que esto causaba risa en el público, con la lealtad, con la incultura, la grosería, originalidad.



Uno de los personajes más importantes de la obra es la figura del villano (del labrador). Noe Salomón trata la tipología de villanos: separa el labrador idílico del labrador digno. El idílico es aquel que consagra el mundo natural frente a la artificialidad urbana, y el digno sería el que valora su honor, aunque no sea noble, su limpieza de sangre y el cultivo de la tierra. También distingue entre el labrador rico (es el de más importancia funcional, el más abundante y llega a protagonizar muchas obras importantes), el honrado (se refiere a ser un cristiano viejo) y el ridículo (se le presenta como no-portador de las características de la cortesanía (antónimo del villano rico) y se caracteriza por la grosería e insensibilidad).

Los signos de estatus, los signos que diferenciaban a las clases sociales y por ello a los personajes, eran el dinero (el más diferenciado), la casa (se decoraban según sean de nobles o de villanos), el coche, los adornos, regalos, las cacerías.

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

LOS CONFLICTOS



Nosotros nos ocuparemos de los conflictos no tanto en su nivel literario de existencia sino en su proceso de transformación en actos reales y contradictorios entre dos o más sujetos o, a veces, en su aparición como conductas contradictorias en el seno mismo de un sujeto teatral.

Coincidiremos antes en considerar al conflicto como el choque o la colisión entre dos o más fuerzas, y no simplemente como una situación afligente o dolorosa. Expliquémonos. El actor, al acercarse a una situación dramática y por ende conflictiva, tiende a describir el conflicto y para ello se sitúa fuera de él, adopta un punto de vista exterior que lo abarca entonces como una totalidad unitaria. Entiende, por ejemplo, los tormentos de Edipo, o la duda de Hamlet, las ve, es capaz de hablarnos sobre ellas, incluso de caracterizarlas desde un punto de vista psicológico. Y esos tormentos y dudas aparecen en verdad como situaciones dolorosas y lamentables. Pero este acercamiento, si bien puede ser exacto, deja sin resolver el problema técnico que se le plantea al actor para la solución de su tarea específica en el escenario. ¿Cómo procederá el actor para atormentarse, o para dudar?

Ya Stanislavski hablaba de la imposibilidad que tiene para poner frente a sí los sentimientos como tareas ya que aquellos tienen un origen involuntario. Y los conflictos, generalmente, cuando intentan ser descriptos desde afuera, desde actitudes poco técnicas, tienden a aparecernos como sentimientos.

EL ENTORNO

Toda situación dramática es concreta. "No hay acciones en general" decía Stanislavski, lo que significa que toda acción se desarrolla necesariamente en un cierto aquí y ahora determinado, aunque los actores no lo consideren. La situación siempre reviste un carácter concreto, lo que incide en la estructuración misma de los comportamientos. La conducta, descrita de un modo muy simplificador, es la frontera en donde chocan una voluntad subjetiva transformadora y las posibilidades reales ofrecidas por un cierto contexto histórico-material.

Aún en aquellas situaciones, propias las más de las veces del teatro del absurdo o del teatro fantástico, en los que se pretende sacar de un contexto real a los personajes, esa falta de apoyo material en que los sitúan actúa como contexto real de sus comportamientos. Recordemos "Esperando a Godot" de Becket. Los personajes habitan un paisaje (por así nombrarlo) totalmente carente de definición histórico social: no hay nada en él más que un arbolito escuálido. Sin embargo, los personajes que allí actúan deben necesariamente, por ejemplo, sentarse en el suelo para sacarse los zapatos ante la carencia de muebles o asientos. La concretes de la escena es siempre el continente obligado de la acción que, en el método de las acciones físicas (y pensamos que en el teatro esencialmente visto), no transcurre "en " la psicología de los personajes sino en la objetividad de sus comportamientos.



Pero antes que nada consideramos el entorno natural, paradigmático del teatro: el escenario, la escena en cualquiera de sus modos históricos de existencia la "Skené" griega, el palco isabelino, el patio o corral renacentista o el escenario frontal a la italiana. Siempre fue un lugar cargado de convencionalidad, es decir, de acuerdo social, de significación socialmente aceptada.

Se trató siempre de un lugar, que, al poder ser cualquier lugar, no era ninguno, para utilizar una divertida, aunque exacta definición.



Este doble carácter del escenario, a la vez cuatro tablas (realidad física) y palacio (realidad convencional), le abre al actor la posibilidad de actuar adecuando su conducta a cualquiera de los dos sentidos: o bien puede usar las cuatro tablas (esto es inevitable), o bien puede usarlas como palacio (y esto tan solo posible).

El uso real de las cuatro tablas como tales no presenta problemas técnicos. ¿Pero cómo cobra existencia el espacio convencional? ¿Cómo irrumpen en la realidad "lo imaginario" y lo socialmente convenido?

No sólo como escenografía situatoria ya que en muchas épocas simplemente no existió tal cosa, sino y fundamentalmente porque el accionar del actor "crea" el espacio (convencional). Su comportamiento es lo que da sentido a esa escisión fenoménica y lo convierte en un todo único y homogéneo. Lo real y lo figurado se funden por la acción. Si un actor mira hacia "coté Jardín" porque se supone que allí está el mar y acciona como si se aproximaran unas naves, el mar comenzará a existir (teatralmente, con realidad convencional, con la realidad que le es propia al género estético) para él y sobre todo para los espectadores. Pero si en cambio el mar se encontrara figurado en la escenografía, reproducido en ella, pero si el actor no lo utilizara, no lo incorporará a su acción, no ejecutará su tarea en una relación modificada por el objeto pictóricamente presente, entonces el mar se desgajará de la estructura dramática y muchos espectadores ni siquiera lo verán realmente. Ese mar no cobrará verdadera existencia teatral, es decir, no se integrará a la estructura.

LA ACCIÓN

Iniciamos ahora el estudio del elemento estructural que permite que la situación devenga hecho correcto, que sea extraída de la pura abstracción. Se tratará del nexo vivificador por el cual las distintas partes integrantes de la estructura dejan, en la práctica, de ser aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras, al generarse entre sí dramáticamente por intermedio de la acción, cobran cualidades inexistentes hasta el momento y debidas únicamente a su nuevo nivel: el de aparecer en sistema (o estructuradas).

Hablemos pues de la acción, física o escénica, o como quiera llamársela. La denominación de acción física había ya provocado insatisfacción en la época de este Stanislavski porque induce a desconsiderar los componentes psicológicos indispensables de su existencia. Si, de todos modos, el maestro ruso la adoptó fue porque quiso subrayar su carácter material y diferenciarla de los trabajos notoriamente psíquicos con los que se había manejado hasta entonces.



Es por la acción que lo pensado se convierte en real y por la que se abandona el terreno de los objetos resultantes de la praxis creadora, objetos en los que aparecen rasgos notoriamente humanos. La estructura dramática materializa objetivaciones propias del hombre.

De la acción surge ese objeto poli estructurado, complejo, el del teatro en acto, de la situación dramática temporal y espacialmente articulada, y que sirve luego al actor como criterio para definir y adoptar con mayor y mejor conocimiento, los pasos concretos a dar en la creación.

Cabe aquí recordar la tesis de Marx: "El problema de si puede atribuírsele al pensamiento humano una verdad objetiva, no es un problema teórico sino un problema práctico. Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, la terrenalidad de su pensamiento. La disputa en torno a la realidad o irrealidad del pensamiento -aislado de la práctica- es un problema puramente escolástico".



Recordemos que la práctica a la que tiende el método de las acciones físicas no es la creación del objeto estético en sí mismo. El método es una forma del análisis específico del actor y su producto es un criterio, un modelo para luego crear el objeto estético. En este paso puede desecharse enteramente lo obtenido en la investigación, pero ésta habrá servido de basamento negativo, al menos, de la ulterior creación.

¿La teoría entonces, estaría de más? Claro que no. Estamos abogando por una teoría de, para, con la práctica y tal postura se sustenta perfectamente con el método de las acciones físicas entendido fundamentalmente en el sentido ya entrevisto por su creador, de método de análisis.

Si el actor, munido de una correcta aproximación teórica a la acción física y a la estructura dramática, asume y desarrolla este modo del análisis concreto, ascenderá a un conocimiento mucho más complejo del objeto que busca e imagina, lo podrá analizar de un modo infinitamente más variado y rico en significaciones y al que no podría llegar de ninguna otra manera.

No hemos encontrado en las obras de K.S. Stanislavski que consultamos, ninguna definición de la acción, aunque de su lectura resulta evidente el rol protagónico y la utilización central que le otorga en sus sistemas, el maestro. Fue Boris Zahava, eminente discípulo de Vajtangov, quien puso a nuestra disposición el material teórico clave que contenía la definición necesaria.

EL SUJETO

¿Cuál es el sujeto real, presente, del arte teatral? Si es el actor: ¿cuál es su mundo escindido, contradictorio? ¿Cuál su identidad y en qué nivel de existencia la ubicamos: ¿en el psicológico, en el verbal, en el ideal, en lo físico?

Hagamos una primera constatación: el actor, en el momento de comenzar su trabajo como tal, enfrenta un mundo no homogéneo: por una parte, pisa un escenario, ubicado en una calle y en una dirección de la ciudad que habita, su piso es de madera y resuena, y por la otra, de enfrenta, por ejemplo, con el castillo de El sinore. No es sencillo para el actor, ese ser real con nombre, apellido y documento de identidad, resolver la alternativa: o bien pisa las tablas, se basa en su buena voz y presencia y en la potencia de los versos de Shakespeare en busca de un buen efecto "teatral" (¿acaso no es eso "hacer" Hamlet?) o bien indaga en la conducta del príncipe renacentista ascendiendo a la torre en busca de su padre. Si se decide por este segundo camino, ¿dónde buscar la verdad de sus actos? ¿En la profundidad de su imaginación, en la perfección de un arte imitativo que copie los movimientos y las inflexiones de voz de ese ser imaginario, o en la creación de una conducta, en parte real y en parte convencional, que se apoye en una estructura dramática que va creando a su paso?



Las alternativas enumeradas podrán no ser aceptadas, como tales. Alguien objetará: Elsinore no existe por lo tanto... Y nosotros podríamos responder: ¿y a qué viene entonces ese jubón anticuado, recientemente confeccionado? ¿A qué la espada y la escalera de la torre? Ellas sí existen. ¿Pero cómo!? Se trata de un grado de existencia inferior, distinta por lo menos. ¿Cuál?



El caos de alternativas posibles podría crecer, y en igual medida crecen los desconciertos técnicos del actor no preparado. Muchas de estas alternativas quedan descartadas con la adopción de alguna "poética" teatral especial, pero si lo que nos proponemos es la vivencia escénica, es decir, reproducir la conducta humana "en las condiciones de la escena" el problema sigue apareciendo como igualmente complicado.

Y enmarañemos un poco más las cosas: el sujeto de ese mundo escindido también se nos aparece como doble. El sujeto de la acción, ¿es el actor o el personaje?



El actor entra al escenario, pero sin decidirse aún por ser él mismo u otro.

El actor, en el teatro de la vivencia, es a la vez sujeto y objeto de su propio quehacer. Es simultáneamente el instrumento y el instrumentista. Debe controlar, ejecutar y a la vez "sonar". No le resulta accesible, posible, la contemplación objetiva de la obra realizada. No puede salirse de sí mismo y contemplarse desde otro ángulo y otro momento. No. Se halla sumergido en su propia creación y justamente de esta identificación depende la creación misma (de la vivencia).

En el teatro de la representación quizás los instrumentos del actor sean tan sólo su voz y su cuerpo, y el sujeto sea su personalidad psicológica que no puede confundirse con ellos. Lo mismo ocurre con el bailarín o el cantante.

Pero esto no es así para el actor que instrumenta el personaje con su propia vivencia, con sus propios estados de ánimo, sus concepciones, su cultura, su ideología, sus condicionamientos. Cuando asistimos al trabajo de un gran actor de la vivencia no podemos separar al instrumentista de su instrumento. Esta es su peculiaridad. Y la causa de tanto planteo metodológico confuso. Y la formulación de técnicas paradójales.

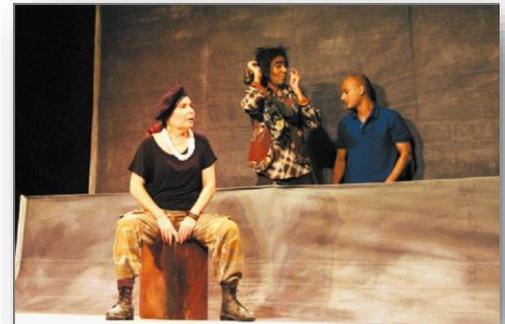
CREACIÓN SOBRE UNIVERSO DRAMÁTICO

El espacio dramático queda construido cuando se forma una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está constituida por los personajes, por sus acciones y sus relaciones en el desarrollo de la acción.

Si se especializan las relaciones entre los personajes, se obtiene una proyección del esquema actancial del universo dramático. El esquema actancial se organiza alrededor de la relación sujeto que busca y objeto buscado. Alrededor de estos dos polos gravita el resto de los actantes, cuyo conjunto forma la estructura dramática.

Lotman (1973) y A. Ubersfeld (1977), señalan que este espacio dramático está necesariamente escindido en dos conjuntos, dos subespacios dramáticos. Aquello que describen a través de esta escisión no es más que el conflicto entre dos personajes o dos ficciones, o entre el sujeto que desea y el sujeto deseado. Todo se reduce, en efecto, a un conflicto entre dos partes, es decir, dos espacios dramáticos, y toda narración no es otra cosa que la sintagmatización (sucesión lineal) de estos dos paradigmas.

Para que esta proyección del espacio dramático se realice, no es necesaria ninguna puesta en escena: la lectura del texto basta para darle al espectador una imagen espacial del universo dramático. Este espacio dramático lo construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor y de las acotaciones espaciotemporales con los diálogos (decorado sonoro). Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático y por ello no es nada sorprendente que también el director de escena sólo escoja una posibilidad de lugar escénico concreto. Por esta razón, la buena puesta en escena no es – al contrario de lo que suele creerse – la que encuentra la mejor educación entre espacio dramático y espacio escénico (texto y escena).



CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

El espacio dramático está en perpetuo movimiento: depende de las relaciones actanciales que necesariamente deben cambiar para que la obra tenga un mínimo de acción. El mismo sólo se hace concreto y visible si una puesta en escena figura algunas de las relaciones especiales que el texto implica.

En este sentido, se puede decir que el espacio escénico y la puesta en escena siempre son tributarios, por una parte, de la estructura y del espacio dramático del texto: por más imaginación que tenga y se burle del texto que quiere poner en escena, el director no puede ignorar totalmente la representación mental que ha surgido en él mismo al leer el texto.

El espacio dramático es el espacio de la ficción. Su construcción depende tanto de las indicaciones que suministra el autor del texto como del esfuerzo de la imaginación del espectador.

Se construye y se modela a la manera del actor, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación real del espectáculo. Ésta es su fuerza y su debilidad, puesto que es menos visible al ojo que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido), se mezclan constantemente en la percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante, ya el espectador no sea capaz de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos sido capaces de fabricar por nosotros mismos.



Es en ese momento exacto cuando intervienen la ilusión teatral, la cual es del orden de la ilusión:

...nos persuade de que no inventamos nada, de que estas quimeras que se alzan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales (denegación).

RELACIÓN ENTRE ESPACIO DRAMÁTICO Y ESCENOGRAFÍA

Para convertirse en lo concreto, un determinado espacio dramático necesita un espacio escénico que le sea útil y que le permita proclamar su especificidad. Por ejemplo, para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, es necesario utilizar un espacio que destaque esta oposición.

Queda planteada aquí la eterna cuestión de procedencia entre la escenografía y la dramaturgia (estructura dramática). Es evidente que una y otra se determinan recíprocamente; pero en primer lugar surge, indudablemente, la concepción dramática, es decir, la cuestión ideológica del conflicto humano, del motor de la acción, etc. Sólo a partir de aquí el teatro escoge el tipo de espacio escénico y dramático que mejor conviene a su visión dramática y filosófica. Hay momentos en la historia teatral en que un determinado tipo de escenografía ha paralizado el análisis dramático, y por tanto la representación del hombre en el teatro. Pero la escenografía siempre se ve abandonada cuando no presta buenos servicios; y entonces se adapta al movimiento ideológico y dramático.



MONTAJE TEATRAL

El montaje de una obra de teatro comprende todas las actividades necesarias para que la obra se pueda poner en escena. El montaje comprende:

- ✓ La elección de la obra a representar.
- ✓ La selección del director.
- ✓ La búsqueda, selección y contratación de los actores
- ✓ La obtención de los fondos necesarios para poder representar la obra.
- ✓ La elección de la sala o teatro donde se pondrá la obra.
- ✓ La elaboración y estudio de los personajes junto con los actores, y definición de su maquillaje.
- ✓ La práctica del libreto.
- ✓ La construcción de la escenografía y de la utilería a utilizar.
- ✓ El armado y puesta a punto de los sistemas de luz y sonido.



- ✓ La selección del vestuario.
- ✓ El ensayo de la elaboración de los personajes.
- ✓ El ensayo de las posiciones y desplazamientos en el escenario.
- ✓ El ensayo del uso de la utilería, luces y escenografía.

Para el logro de esta transmisión del texto dramático se hará de acuerdo con tres fórmulas:

a) El "Teatro triángulo". según la presentación gráfica:

El director ocupa el vértice superior. En los dos inferiores se colocan el autor y el actor. El espectador recibe el arte de estos últimos a través del director. El teatro triángulo guarda gran parecido con una orquesta sinfónica en la que el director escénico ocupa el lugar del director de orquesta. Este exige que sus actores sean auténticos virtuosos y estén perfectamente disciplinados para que sepan captar y ejecutar con justeza sus directrices. Indudablemente, el actor del teatro triángulo queda despersonalizado, y la función creadora, con el texto del autor como materia prima corre por cuenta del director.

b) El teatro de "línea recta". la posición de los elementos componentes de la creación dramática cambian, y se ajusta a otro gráfico:

El actor, que entra en contacto con el espectador, lo hace tras haber recibido el arte del director al igual que este lo ha recibido del autor.

El director, en un primer proceso, asimila al autor. El actor acepta este resultado y a través del filtro de su Personalidad se lo comunica al espectador. en este segundo caso, la interacción se establece entre los dos elementos más visibles de la creación dramática, el actor y el espectador, pero esto no quiere decir que se prescindiera de lo demás, ni que se pretenda libertad omnimoda del actor en la interpretación del texto con peligro de que las creaciones personales de cada papel pongan entre dicho la creación total, con el tono y estilo propios, que forman parte de la tarea de coordinación que le corresponde al director.

c) Teatro de creación colectiva. Este sistema de creación artística que sustituye a la tradicional figura del director por una participación de todos los componentes lo que supone mayor creatividad, ambiente democrático, rechazo a jerarquías e individualismo y compromiso con el espectador a nivel estético e ideológico.



TÍTERES Y MARIONETAS

TÍTERES

Títeres o títere, en un sentido amplio, puede referirse a cualquier objeto que cumpla estos dos requisitos:

Que sea movido con un objetivo dramático o "en función dramática". Es decir, todo títere debe aspirar a convertirse en un personaje dentro de una trama y con una función dramática.



Que su movimiento se realice ante y para un público. Así lo corroboró el norteamericano Bil Baird cuando en 1965 definió al títere como "figura inanimada que cobra vida gracias al esfuerzo humano y lo hace ante un público".

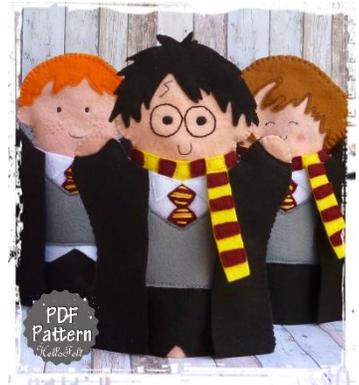
El uso desde hace cuatro siglos del término "títere", exclusivo del ámbito geográfico y cultural de la lengua española, lo convierte en un tesoro lingüístico que una vez más habla en favor de la riqueza de este idioma.

ORIGEN

El Títere está en el principio del teatro, pues títere son los símbolos figurativos iniciales, las estilizaciones de los dioses o las fuerzas de la naturaleza, los primeros disfraces de los hechiceros, las primeras máscaras.

Muchos son los visitantes que llegan a estas páginas en busca de información acerca del origen de los títeres. Hoy os presentamos dos trabajos que desarrollan tal tema. Han sido extraídos de "El rincón del vago", y al final de estas líneas encontraréis los enlaces para llegar a dichos trabajos en su desarrollo completo.

"Para estudiarla historia del teatro hay, pues, que estudiar, inevitablemente, la historia de las religiones. Las primeras representaciones teatrales son las litúrgicas, pues teatro y religión van unidos en sus inicios. El primer sacerdote es el primer actor, el primer escenario es el primer altar y los primeros fieles son los primeros espectadores. Cuando ante el misterio de la naturaleza hay que crear una figura que la represente, nace el primer ídolo. El ídolo no sólo es la representación del dios en la tierra: el ídolo es la excusa para que a su alrededor se monte un espectáculo, con luces, sus sonidos, sus declamaciones. Al nacer el primer ídolo articulado nació el teatro de muñecos. Pero hay que distinguir entre uno y otro, y no confundir ídolo con muñeco.



HISTORIA

Esta brevísima y personal historia del títere está escrita por María Elena Camba y Cecilia Alejandra Ziegler. Comienza a decir así: "El títere surge con el hombre primitivo, cuando vio su sombra reflejada por las hogueras que hacía en las paredes de las cuevas."

"Entonces, al moverse, se movían esas imágenes y ahí fue donde surgió la necesidad de hacer esas figuras y las hizo con la piel de los animales que cazaba. Eran planas, hechas de piel de animales. Fue la primera manifestación de títeres que existió, se crearon para el teatro de sombras.

El primer títere fue el plano. El más antiguo que se conserva es de Oriente, de la India, de Indonesia, de Birmania.

Luego se expandieron por todos lados. Pasaron a Turquía, África y después recién surge el títere corpóreo.

Los primeros elementos para construir títeres fueron la piel y la madera. Más adelante vinieron las figuras de bulto tallado en madera. Posteriormente, empezaron a hacerlos con los elementos más modernos: con papel maché y luego vinieron los plásticos. El material evoluciona de acuerdo a la evolución de los elementos que se crean.



La figura del títere es anterior al teatro, es contemporáneo de los primeros ritos, las danzas y los mimados de escenas religiosas o de llamados a la divinidad. Siempre son personajes que tienen algo que ver con la religión o con la tradición de los héroes o de los dioses del lugar.

El Ramayana y todas las leyendas y filosofías orientales son los primeros textos que se conservan.

Su origen se remonta a los pueblos antiguos, China (2000 a.C.), India, Japón, Egipto, Grecia, Roma.

En la Edad Media lo usa la Iglesia para representar pasajes bíblicos, se hacían representaciones con títeres de los milagros, los misterios de la virgen y se hacían hasta en las mismas iglesias. Pero como el títere puede confundirse o ligarse con el ídolo, fueron echados de la iglesia y ahí surgió el



títere de plaza, el títere trashumante que es la tradición que siguieron los titiriteros. Después se populariza y aborda historias de caballeros y relatos cómicos y dramáticos.

TRADICIÓN

Los títeres tan antiguos como el hombre lo han venido acompañando a través del tiempo. Los chinos conocen los títeres 2000 años antes de Cristo.;

En Grecia ya se hablaba de photenus titiritero y actor, en la India existió Viduska, personaje títere que expresa el sentir popular, a su vez da origen a todos los personajes del teatro de títeres europeo, en Italia, Polichinela, en Francia, Guñol nacido en Lyon, en Inglaterra, Punch en Alemania, Kasper en Rusia, Petruska en España, don Cristóbal a quien el poeta García Lorca lo presentó en su deliciosa comedia, El retablillo de don Cristóbal.

La América precolombina cuenta con numerosas evidencias de la utilización de los títeres. Las culturas Maya, Azteca, Aymara, quechua, hace más de dos mil años confeccionaban sus muñecos de barro y madera.



MARIONETAS

Marioneta (palabra usada a menudo para nombrar al conjunto de la familia de los títeres, nombre español del teatro de muñecos) es, en su definición más técnica e histórica, una figurilla hecha de diversos materiales (madera, pasta, trapo, metal, plástico, etc.) que manipulada gracias a un conjunto de hilos o cuerdas cobra movimiento.³ Está considerada por los profesionales, estudiosos y artesanos del ramo, el títere más difícil de manipular y con una de las técnicas más antiguas, teniendo su origen en la marioneta de barra y a pesar de que "como muñeco totalmente movido por hilos sólo aparece a partir del siglo XVIII".

ORIGEN

La palabra marioneta es de origen francés. Que da noticia de que «marionette» se llamaba al clérigo (titiiritero) que usando distintas voces, por lo general agudas, chillonas o en falsete (simulando ser femeninas), daba voz a los muñecos en representaciones religiosas donde aparecía la virgen María; del mismo modo, cuando aparecían personajes malvados y brutales usaba una voz grave pero igualmente falsa.

Por su parte, la palabra títere es onomatopéyica, y al parecer pudo tener su origen en el ti-ti que hacían los actores con el peculiar tono de voz que da el uso de la lengüeta o alguna otra especie de pito durante las representaciones. Así lo explicaba en 1611 Covarrubias en su valioso y curioso diccionario:

Títeres son ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos que, mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara lo que quieren decir, y porque el pito suena "ti ti", se llaman títeres.



HISTORIA

La técnica de muñecos manipulados con hilos era común entre los griegos, que llamaban a esas figuritas neurópata, palabra que viene a significar "objeto puesto en movimiento por hilos, expresando así su naturaleza. Aristóteles habla de ellos cuando dice que si "aquellos que hacen mover figuritas de madera tiran el hilo que corresponde a éste o al otro de sus miembros, éste obedece al momento, y se ve así cómo mueven la cabeza, los ojos, las manos, de modo que parece una persona viva". También, ya en la cultura romana, habla de ellos Horacio.

La presencia de muñecos movidos con cuerdas en algunos primitivos grabados europeos sugiere cierta posibilidad de transición entre las máscaras de las farsas atelanas de los romanos y la marioneta



medieval. El erudito titiritero cubano Freddy Artiles menciona como uno de los más antiguos, un grabado del siglo XII del Códice Hortus Deliciarum (ca. 1150) del abate Herrad von Landsberg, en el que aparecen dos jóvenes jugando con marionetas de hilos simulando guerreros que pelean sobre una mesa en una justa imaginaria (una puesta en escena gráfica de la técnica de los bavastels). También menciona Artiles otro grabado que muestra el taller de un titiritero fabricando los muñecos y concluye que aquellas figurillas con el cuerpo entero y articulaciones sencillas podían considerarse herederas de las marionetas romanas.

TRADICIÓN

En los siglos XVIII y XIX el universo del títere se enriqueció con una nueva diversión: espectáculos realizados con la linterna mágica. Ello influyó sin duda en que el arte de marionetas y títeres mereciera una especial atención entre escritores y músicos de estratos cultos, que participaron en este mundo de muñecos y le dedicaron su tiempo y su trabajo, aumentando la fascinación y el entusiasmo con sus fantasías. Entre los abundantes ejemplos, pueden citarse:

- ✓ Al poeta y dramaturgo alemán Goethe (1749-1832), que publicó 3 dramas con el título genérico Teatro moral y de marionetas recién abierto.
- ✓ A los músicos Gluck (1714-1787) y Franz Joseph Haydn (1732-1809), que compusieron en Austria varias obras para teatro de marionetas.
- ✓ En el año 1846, la escritora francesa George Sand (Amandine Aurore Lucie Dupin, baronesa Dudevant, 1804-1876), ayudada de su hijo Maurice, creó su propio teatro de marionetas en el castillo de Nohant, en Francia (donde había pasado su infancia). Entre los dos fabricaban los muñecos, Maurice esculpía las cabezas y la escritora confeccionaba los vestidos. Llegaron a tener más de 200. Colaboraron en este entretenimiento los distintos artistas Delacroix (pintor, 1798-1863), Honoré de Balzac (escritor, 1799-1850), y los músicos Georges Bizet (1838-1875), Musset y Liszt. Paralela y simultáneamente fueron surgiendo locales de los que quedan algunos documentados, como los del barrio de Montmartre en París, Le Chat Noir (donde trabajaban con sombras chinescas) y el «Petit-Théâtre» (con marionetas de hilos). En algunos de ellos se llegaron a poner en escena a autores de la talla de Shakespeare, Aristófanes y Cervantes.
- ✓ Por su parte, y ya en el siglo XX, Manuel de Falla compuso en 1923 El retablo de Maese Pedro (con títeres y escenografía de Hermenegildo Lanz y la colaboración de Manuel Ángeles Ortiz); además de otras colaboraciones con los títeres gaditanos de la Tía Norica, una de las más valiosas colecciones de marionetas de España. Poco después, en 1930, culminando sus trabajos para los populares títeres de cachiporra, Federico García Lorca escribió el Retablillo de Don Cristóbal.

