

## El títere como objeto educativo: propuestas de definición y tipologías

---

The puppet as learning object: proposed definitions and typologies

*Miquel A. Oltra Albiach\**

### Resumen

El teatro de títeres se ha configurado a lo largo del tiempo como un instrumento valiosísimo para la educación en todos sus niveles. Son muchos los profesionales que ofrecen sus reflexiones teóricas y sus experiencias prácticas para ponerlas al servicio de maestros y maestras. Sin embargo, en muchos casos el trabajo práctico con títeres en el aula se ve obstaculizado por la falta de conocimientos técnicos del títere como objeto y de sus posibilidades por parte de los profesionales de la educación. En este artículo pretendemos hacer un repaso por la situación actual de las investigaciones en cuanto a definiciones y tipologización de los títeres, un aspecto de vital importancia si pretendemos hacer un uso óptimo de estos pequeños auxiliares educativos en el aula.

**Palabras clave:** títeres; educación; dramatización en el aula; teatro.

### Abstract

Puppet theater has been configured along the time as a valuable tool for education in all its levels. There are many professionals who offer their theoretical reflections and practical experiences to make them available to teachers. However, in many cases the practical work with puppets in the classroom is hampered by the lack of technical knowledge of the puppet as objects and its possibilities by education professionals. This article aims to do a review of the current status of research in definitions and typologizing of puppets, an aspect of vital importance if we want to make optimal use of these little teaching assistants in the classroom.

**Key words:** puppets; education; classroom drama; theatre.

---

\*Doctor en Educación Lingüística y Literaria. Docente de la Universitat de València (España).  
E-mail: miquel.oltra@uv.es

## **Introducción: ¿qué es un títere?**

Cuando consideramos el teatro de títeres estamos haciendo referencia obviamente a un hecho literario y concretamente dramático, pero también tenemos en cuenta el elemento añadido que supone el títere mismo en tanto que objeto plástico, arraigado en la historia del arte de las diversas civilizaciones, en las vanguardias y en las nuevas propuestas estéticas actuales. Esta situación, entre disciplinas como son el teatro, las artes plásticas y a menudo la música entre otros, junto a la potencialidad expresiva de los títeres y de los objetos en general como elementos escénicos, ofrece un amplio abanico de posibilidades que la escuela ha intuido por lo menos desde el siglo XIX.

Los diccionarios definen la palabra títere de varias maneras; una de las más frecuentes y tradicionales es: "cualquier muñeco u objeto manipulado que reemplaza el actor durante el juego escénico". Es esta una definición problemática, ya que algunos titiriteros argumentan que trata el oficio del titiritero en sentido negativo, es decir, que el títere sustituye al actor y que esta sustitución es su única razón de existir (o que el teatro de actores es el único que merece llamarse Teatro y el teatro de títeres sería una especie de sucedáneo). Aunque en algunos momentos de la historia el teatro con títeres ha servido efectivamente de sustituto del teatro de actores, tanto los estudios de especialistas en perspectiva antropológica (Badiou, 2009) como el trabajo de la mayoría de los titiriteros profesionales en la actualidad otorgan a los títeres la categoría de disciplina artística autónoma.

Por otro lado, encontramos definiciones que podríamos catalogar de limitadoras por incidir únicamente en aspectos como la imitación del ser humano o la manera en que se mueven los muñecos, lo cual empobrece la definición misma y deja fuera diversas técnicas de manipulación y disciplinas como los autómatas, las sombras o el teatro de objetos en general (de hecho, para algunos solo existen los títeres de hilo y los de guante, si atendemos a algunas definiciones que se utilizan con frecuencia). Se trata, como veremos, de clasificaciones empobrecedoras que, si bien gozan de la aceptación generalizada, dejan fuera tipos de títere muy exitosos y con grandes posibilidades artísticas y

didácticas<sup>1</sup>. Sin embargo, los grandes especialistas en todo el mundo han aportado definiciones del títere y del teatro con títeres más completas, y que han tendido a resaltar la especificidad y la originalidad de este arte escénico. Así Bill Baird (1965) define el títere como una figura inanimada que se mueve mediante el esfuerzo humano delante un público:

“Puppet is an inanimate figure that is made to move by human effort before an audience. It is the sum of these qualities that uniquely defines the puppet. Nothing else quite satisfies the definition” (P. 13).

Encontramos en esta definición ya clásica los dos elementos que, como veremos, constituyen lo específico del títere: el movimiento y el hecho teatral (característica que se hace patente por la necesidad de un público). No obstante, deberíamos hacer notar que esta explicación de Baird definiría más el teatro de títeres (el hecho espectacular) que el títere en sí mismo en tanto que objeto y, por otro lado, la consideración del títere como un objeto hecho ex profeso para la representación teatral (y que por tanto no contempla en principio la posibilidad de que cualquier objeto pueda pasar a ser un títere, tal como veremos en otras propuestas de definición).

En el movimiento y en el hecho teatral incide también Bufano (1983); para este especialista un títere sería cualquier objeto que se mueve con función dramática. Esta cuestión será abordada años después por Freddy Artiles (1998), quien considera que en realidad el títere se caracteriza más por una serie de requisitos que por el objeto mismo (de tal manera que todo objeto, utilizado de una determinada manera, podría ser un títere). Tal como apunta este autor, en la mayoría de definiciones hay un denominador común que es el movimiento; así, la primera condición de un títere es que se pueda mover.

### **Las definiciones actuales de títere**

Como vemos más arriba, hoy la mayoría de especialistas reivindican el títere como un género dramático con sustantividad propia. Carlos Converso (2000) define el títere –siguiendo a Margareta Nicolescu- como una imagen plástica capaz de actuar y representar, y añade que esta es quizá la definición que mejor

precisa las características esenciales del títere: el objeto plástico y la capacidad de representación. A partir de todas las consideraciones previas, en el presente trabajo utilizaremos la palabra títere en sentido amplio para denominar cualquier objeto movido con técnicas diversas y con funciones dramáticas.

Sin embargo, Rafael Curci (2007) destaca que el aspecto plástico –aun siendo una fuente importante de riqueza significativa- no es suficiente para definir el títere: para que un objeto se transforme en un títere lo debemos ubicar en un nivel diferente del cotidiano, lo debemos dotar de personalidad, es decir, debemos crear un personaje. Además debe existir una intencionalidad previa en relación a la voluntad de interpretar un personaje y a la ubicación en el terreno de la ficción dramática, de la representación; por tanto, el títere es un objeto que se crea para ser animado a través de cualquiera de las técnicas existentes con el objetivo de crear la ilusión de simular vida y, más concretamente, de mostrar una vida escénica convincente. De hecho, el autor considera que hay varios elementos que constituyen un títere y que definen el teatro hecho con títeres: así por ejemplo un mensaje particular expresado con un sistema de signos particular y con una estructura dramática particular. Por su parte, David Currell (2009) incide en el hecho de que el teatro de títeres no es una especie de teatro humano en miniatura, y pone de relieve algunas particularidades y relaciones con otras disciplinas artísticas, como la danza y el mimo.

Otros autores, como Dalibor Foretic (1993), reflexionan sobre el espacio y el tiempo del títere en la representación. Foretic llega a la conclusión de que el muñeco se encuentra engastado en la misma memoria colectiva de los seres humanos y nos retrotrae al momento en que nace la humanidad:

“El títere lleva en su seno el tiempo arquetipo de la memoria colectiva, de los recuerdos primarios, como oleadas del tiempo en que el hombre se hizo hombre. Se hizo hombre en el momento en que, tratando de compararse con Dios, creó el muñeco a su imagen. Para que este artefacto adquiera vida, está obligado a darle satisfacción: el hombre es siempre, al mismo tiempo, dueño y servidor del muñeco” (p. 84).

Por otra parte, el títere se ha convertido a menudo en portavoz del ser humano en la conquista de las libertades: son marionetas, títeres y sombras profanas. Así, podemos encontrar toda una línea crítica de artistas que se enfrentan a su

entorno concreto, con todas las incomodidades que eso supone. Entraríamos aquí en todas las tradiciones populares y sus protagonistas, en el símbolo donde se reconoce a la humanidad entera: así, criticando la realidad, ejerciendo la sátira, el títere va más allá del espacio concreto y de alguna manera entra en la universalidad. Este carácter crítico preocupó a menudo a la ley y el orden establecidos, que en ocasiones ha utilizado los títeres a su servicio. Igualmente, las características esenciales de la marioneta, ligadas sobre todo a su carácter de objeto manipulado y a la posibilidad de superar las leyes de la física, han llevado a muchos estudiosos a incidir sobre estos aspectos. Aquí podemos incluir las reflexiones de Heinrich von Kleist en el siglo XVIII, de Gordon Craig en el XIX, de Vsevolod Meyerhold, Marinetti y los futuristas italianos, Oskar Schlemmer, la Bauhaus, Robert Wilson, Maurice Béjart, Pina Bausch o Tadeusz Kantor, en el siglo XX (Badiou, 2009). Todas estas experiencias e investigaciones patentizan el interés de la relación actor-marioneta que había planteado Kleist, un interés en que parece no decaer –sino todo el contrario- en los inicios del tercer milenio.

Para concluir este apartado, debemos resaltar la diversidad de definiciones del títere y del teatro con títeres que han aportado los diferentes especialistas a lo largo del tiempo. Pese a ello, y a pesar de que a veces encontramos una cierta dispersión en las reflexiones, hay que hacer mención que la mayoría de autores señalan el objeto plástico y el movimiento como dos de las características definitorias del teatro con títeres, y que constituyen los fundamentos de esta disciplina artística. Con las aportaciones de Badiou (2009), hemos considerado el títere como elemento clave en la evolución misma del ser humano. Quizá esta sea la causa del profundo arraigo del títere en el subconsciente individual y colectivo de las diversas civilizaciones.

## **Tipos de títeres**

Por lo que respecta a los tipos de títeres y a su denominación, usaremos como sinónimos las palabras títere, muñeco y marioneta, tal como hacen en general los especialistas y los artistas. Pese a ello, hay que señalar que la tradición prefiere llamar títere a los títeres de guante o con otros sistemas de manipulación desde

abajo y reserva la palabra marioneta para los títeres de hilo, y así suele aparecer hoy en día en la mayoría de diccionarios.

En cuanto a la manera de agrupar los títeres en tipos, encontramos importantes diferencias entre autores, y sobre todo entre manuales de investigación o de trabajo de preparación de los titiriteros y los textos didácticos para trabajar con títeres en el aula. Tal como indican Carlos Szulkin y Bibiana Amado (2006), tradicionalmente se han clasificado los títeres a partir de su apariencia, mientras que la tendencia contemporánea es a hacerlo desde la función.

Tal como señala Kaplin (2001), la clasificación de los títeres en tipos tendrá mucho que ver con lo que consideramos el punto de partida o el elemento básico: si consideramos que este es el títere en tanto que objeto o artefacto, entonces crearemos sistemas de clasificación centrados en las maneras de articular los muñecos, los materiales de construcción, los lugares de origen, etc. En este sentido, uno de los primeros intentos sistemáticos de clasificación contemporáneos lo ofrece Gordon Craig (1918), al distinguir los títeres redondos y los planes, según la siguiente estructura:

1. Round puppets
  - a. Marionettes suspended from above
  - b. Guignols or Burattini (hand puppets)
2. Flat puppets
  - a. Shadow figures

Este sistema, que estará en la base de los posteriores intentos de clasificación, Craig lo complementa con una definición de tipos según los materiales de construcción y según los países de origen. El sistema que aporta años después James Juvenal (1930) y que adaptará posteriormente Paul McPharlin (Latshaw, 1978) dará como resultado la descripción de siete tipos a partir de las tipologías básicas descritas, desde el tipo llamado I (marioneta) hasta el VII (sombra opaca). Latshaw (1978) desarrolla las sistematizaciones anteriores, profundiza en el punto de vista de la localización y la direccionalidad del manipulador y ofrece una original clasificación a partir de cinco tipos básicos:

- Side by side Ventriloquist Variety performer
- Inside – Looking out Mummenshanz's soft sculptures Big bird, Sesame Street
- Behind – Back – Up viewer
  - Hand puppets
  - Shadow puppets
  - Bunraku (doll theatre)
- Underneath – Looking up
  - Hand puppets
  - Rod puppets
  - Shadow puppets
- Above – Looking down
  - Marionettes (string puppets)
  - Rod puppets (sicilian style)
  - Finger puppets<sup>2</sup>

Por su parte Carlos Converso, desde la consideración de que cualquier clasificación de los títeres debe tener una finalidad práctica y un sentido estrictamente técnico, sigue la tipología de Juan Enrique Acuña y hace una primera división según cuatro criterios: por la forma (corpóreos o planos), por aquello que representan (objetos reales, ideales, animales, etc.), por el sistema de manipulación (directo o indirecto) y por la posición del manipulador. A partir de la división en cuatro grandes tipos, este autor propone una relación de clases de títere, con subtipos en cada una de ellas, y que contemplaría las manos (desnudas o bien enguantadas), las figuras planas (rígidas o articuladas), las sombras, los títeres de guante, los de varilla, las marionetas, los bocones, el bunraku, los muñecos con partes vivas (como los fantoches) y las moji-gangas (Converso, 2000).

Pero sin duda ha sido Kaplin (2001), con su ya conocida taxonomía, quien ha hecho la aportación más interesante de las últimas décadas al estudio y la clasificación de los títeres (y del resto de *performing objects*), en una perspectiva innovadora que integra tanto la distancia entre el manipulador y el objeto como la ratio, e incluye la imagen virtual como tipo de títere. El punto de partida de este esquema es la dinámica títere/manipulador, y a partir de aquí Kaplin pretende elaborar un nuevo sistema de clasificación que sea operativo. Por distancia entiende el nivel de separación entre el manipulador y el objeto

manipulado: el punto cero es el de absoluto contacto (donde el manipulador y el objeto son la misma cosa), y habrá una evolución graduada, marcada por el progresivo alejamiento entre los dos elementos. La *ratio* hace referencia a la relación entre número de objetos y número de manipuladores, es decir, la cantidad de manipuladores que son necesarios para mover un títere o la cantidad de títeres que puede mover un único manipulador:

“Thus a “I:I” ratio indicates a direct transfer of energy from a single performer to a single performing object: A “I:many” ratio means that one object is the focus of the energies of diverse manipulators, as with Bread and Puppet’s giant Mother Earth Puppet, or a Macy’s Thanksgiving Day Parade balloon. “Many:I” indicates a single performer manipulating many separate objects, as a javanesedalang does during the course of a wayangkulit performance” (P. 22).

Las posibilidades que ofrece esta nueva manera de clasificar los objetos que se utilizan en las representaciones escénicas son múltiples, empezando por el hecho de que incluye potencialmente cualquier tipo de objeto al servicio del espectáculo. Kaplin se refiere a la máscara como objeto totalmente externo al manipulador, una escultura que, para ser efectiva, debe aparecer articulada con los impulsos del actor que la lleva. En este caso el centro de gravedad no es otro que el del actor, pero la máscara “redibuja” la superficie del actor. A partir de la máscara y de sus varias evoluciones, el autor menciona algunos tipos que cubren no sólo la cara del actor, sino también la cabeza, lo cual implica un desplazamiento del centro de gravedad. Y este mayor o menor desplazamiento del centro de gravedad será uno de los fundamentos del nuevo sistema de clasificación.

Una vez el objeto se ha liberado del cuerpo del actor, ya no hace falta que haya una correlación 1:1 con la fuente de energía. Un titiritero podrá operar con dos títeres de mano simultáneamente, por ejemplo, mientras que los títeres gigantes de la compañía Bread and Puppet o el bunraku japonés necesitan diversos manipuladores. Por otro lado, el progresivo alejamiento del centro de gravedad del títere fuera del cuerpo del titiritero requiere cada vez sistemas de manipulación más sofisticados. De esta manera, la tipología de Kaplin sitúa en



dos extremos opuestos el actor y la imagen virtual, respectivamente. El resultado es una clasificación que comprende los siguientes tipos:

- “1. Computer generated figures, 2. Animated figures, 3. Shadow figures, 4. Remote controlled figures, 5. Marionettes, 6. Rod puppets, 7. Body puppets, 8. Masks” (Kaplin, 2001:24).

La tipología de Kaplin resulta interesante también porque incluye de manera explícita los dibujos animados, los productos animados por ordenador y, en general, la animación virtual; esta inclusión, que ha sido problemática para algunos autores y que aún hoy no tiene una respuesta unánime por parte de los profesionales, nos permitiría dividir los títeres en dos grandes bloques, según estén relacionados o no con la animación con ordenador.

Por su parte John Bell (2005), en su volumen dedicado a la historia moderna de los títeres norteamericanos, afirma que todos los títeres y el resto de lo que él llama *objecttheater* se pueden agrupar en “Hand puppets, bunrakupuppets, rod puppets, marionettes, over-life-size puppets, shadow puppets” (p 10).

Una manera simple y al mismo tiempo efectiva de agrupar los diversos tipos de títeres es la que ofrece Uros Trefalt (2005), basada en el aspecto espacial de la manipulación. A partir de esta tipología básica, el autor sitúa las diversas clases de títere en perspectiva profesional y artística, según la forma de manipulación y las posibilidades a la hora de representar varios tipos de texto (más grotesco, más épico, más lírico, más simbólico...). Desde este punto de vista, obtendríamos los siguientes tipos:

- Marionetas (con movimientos suaves, aptos para textos líricos, épicos, simbólicos y filosóficos).

- Títeres manuales tradicionales (Guignol, Petrushka, Punch...). Tradicionalmente vinculados a la crítica social y hoy relacionados con los espectáculos infantiles (aunque a menudo se utilizan sin conocer las características básicas). Con movimientos enérgicos y rápidos, son dinámicos y grotescos.

- Títeres javanese (que fueran conocidos por el gran público gracias al Teatro de Títeres de Moscú, de Jefimov). Es un tipo de títere muy completo, al conjugar el principio del movimiento de los títeres manuales con los movimientos suaves y cadenciosos de la marioneta, lo cual le permite obtener precisión y minimalismo. Son especialmente aptos para textos líricos, trágicos, musicales y cuentos.

- Títeres de cabeza o de casco (introducidos por el ruso Obratzsov), que permiten escenificar textos y temas semejantes a los del títere javanés.

- Marionetas guiadas desde abajo (inventadas por el titiritero Henri Signoret): se utilizan principalmente como juguetes, y en casos muy especiales como títeres de teatro. Aunque a simple vista son semejantes a las javanese, tienen un movimiento menos fluido y más brusco. Se trata en realidad de un cruzamiento entre marioneta y títere javanés.

- Títeres planos. Contienen también algunos elementos de los títeres javanese, pero la característica principal es en este caso la bidimensionalidad. Su mecánica no permite movimientos enérgicos, lo cual los otorga una poética de escena semejante a las películas de animación. Suelen tener palancas u otros mecanismos detrás, y se suelen utilizar dobles para el movimiento de derecha a izquierda o viceversa. Generalmente se utilizan para los espectadores más pequeños, y suele haber un narrador o conductor que hace de contacto entre el títere y el público.

- Títeres de mímica. La mano del titiritero está insertada en la cabeza del títere: dicho pulgar hace pinza con los otros cuatro dedos y así se mueve la boca. Tal como indica Trefalt, como lo más importante es la cabeza del títere, suelen ser visibles solo hasta la cintura. Los más conocidos de este tipo son los muppets o bocones. Con diversas posibilidades de variación, suelen ser utilizados en actuaciones de cabaret, en la televisión, en ventriloquía, etc.

- El objeto utilizado como un títere. Es cualquier objeto cotidiano, al que un animador da vida. Son aptos para contar historias simples. Estos objetos estarían en la base del teatro de títeres, ya que el fundamento es revivir una materia muerta.

- Las sombras. Se trata de títeres manipulados desde atrás, siguiendo tradiciones como la turca o la indonesia de las que surge el teatro de sombras contemporáneo. Se trata de una técnica apta para la representación de tragedias y óperas.

- Teatro negro. Admite múltiples posibilidades, como técnica central o como auxiliar de otras modalidades de teatro y permite poner en escena varios tipos de texto, desde los grotescos a los líricos.

- El títere-juguete. Se trata de una técnica habitual en las escenificaciones de los más pequeños. No tienen medios de animación o elementos escénicos específicos, y el titiritero hace el papel de mediador. Se utilizan sobre todo con finalidad terapéutica y en escenificaciones didácticas.

- Bunraku o joruri. Se trata del teatro tradicional japonés de títeres, y presenta una serie de particularidades muy interesantes. Con tres elementos altamente pedagógicos (texto, música y títeres), los títeres de bunraku se manipulan a la vista del público y cada muñeco le mueven tres titiriteros, con toda una serie de papeles establecidos por la tradición. El bunraku es tradicionalmente un teatro para público adulto, que además ha influido en renovadores del teatro occidental como Craig, Meyerhold o Artaud. El títere figurante. Como el teatro de títeres ha sido tradicionalmente un teatro menor, los títeres figurantes (que se usan para llenar espacios vacíos de manera relativamente fácil) no han sido frecuentes; normalmente consisten en varios títeres unidos por una vara y que son manipulados por un único titiritero.

- El actor vivo en un escenario de títeres. Trefalt considera que, a pesar de no suponer ninguna novedad en el teatro de títeres, y ni siquiera ser una técnica de manipulación, aporta una gran cantidad de posibilidades de interacción y de aprovechamiento artístico y didáctico.

Por su parte el argentino Rafael Curci (2007) describe siete tipos principales (desde la perspectiva de lo que él llama aspecto funcional del títere), identificados con letras de la A a la G y con algunas subdivisiones para cada tipo. Igualmente, el autor especifica que las posibilidades de modificación y variación son inmensas: A. Títeres planos (rígidos o articulados); B. Sombras (opacas,

translúcidas o articuladas); C. De guante (simples o combinados); D. De varillas (javanés, marotte, de casco o de teclado); E. Bocones (con varillas o con partes vivas); F. Bunraku; G. Marionetas (de hilos o de barra). Desde el punto de vista estructural, Curci aporta un interesante esquema de ordenación, a partir de la premisa de que cualquier clasificación debe tener una finalidad práctica y un sentido estrictamente técnico. El autor asume de manera clara la distinción entre tipologías estructurales y tipologías funcionales, y otorga una gran importancia a las segundas. Por otro lado, la tendencia actual a la presencia del titiritero en escena (que no es ninguna novedad en la historia de los títeres) enriquecerá sin duda las posibilidades de interacción y provocará la existencia de varios modos operativos: el neutro, la copresencia, el titiritero como contraparte, el titiritero como animador y algunas formas mixtas.

Maryse Badiou (2009) aporta, desde el punto de vista de la antropología cultural, una lógica y brillante taxonomía para los títeres, basada en los aspectos espaciales y concretamente en la posición del titiritero (dentro-fuera), y en la que incluye las manos desnudas –y por extensión, otras partes del cuerpo como posible *performing object*. Esta posibilidad de incorporar el cuerpo humano como objeto de representación, tanto en el teatro de sombras como en calidad de títere, abre un gran abanico de posibilidades educativas, que la escuela no debería ignorar. El esquema que propone Badiou, que nos remite en parte a la tipología de Kaplin, es el siguiente:

- La marioneta de carne y hueso
- El titiritero se incorpora en el interior del objeto que anima
  - o Las marionetas digitales
  - o Las marionetas de guante
  - o Los cabezudos
  - o Las carcasas gigantes
  - o Los retablos
- El titiritero situado fuera del objeto que anima
  - o Las estatuillas y los objetos desplazables no móviles
  - o El marotte
  - o La marioneta de varilla
  - o El teatro de sombras balinés
  - o El teatro de sombras turco
  - o La marioneta de barra

- o La marioneta de hilo
- o El bunraku
- El autómatas
- La película animada

Finalmente, David Currell (2009) aporta un sistema de clasificación centrado en la perspectiva de la estructura de los títeres y orientado sobre todo a la construcción. Cuatro serían sus tipos principales: "Hand or glove puppets, rod puppets, marionettes, shadow puppets" (p. 15). A partir de estos tipos básicos (por su estructura y su sistema de manipulación), Currell desarrolla diversas posibilidades (en muchos casos, formas mixtas, y determinadas igualmente por la forma y las particularidades a la hora de construir y manipular los títeres).

Sin embargo, otros especialistas organizan los tipos de títeres y las diversas técnicas en una perspectiva más funcional y a menudo vinculada a las posibilidades de construcción y uso en el aula en las diversas etapas de la enseñanza. Henry Delpoux (1973) ya ofrecía a los años 70 del siglo pasado una manera simple y funcional de clasificar los títeres: "Manipulados desde arriba, manipulados desde abajo, títeres de eje (manipulados por detrás) y formas mixtas" (p. 24). En una perspectiva quizá menos exhaustiva, pero sin duda mucho más funcional, Antequera y Cáceres (2000) hacen una división en tipos, de acuerdo con las necesidades de manipulación en cada unidad didáctica: guiñol, recortables, de guante, de mano, de varilla, de varilla con cuerpo de tela, de hilo y de dedal. Por su parte, Freddy Artilles (1998) parte de la clasificación básica de Mane Bernardo (1988) desde dos aspectos básicos: la situación respecto del titiritero (fuera o integrado) y la colocación del manipulador (arriba, abajo o a un lado), con algunas técnicas muy específicas (como el *bunraku*) que habría que tipificar aparte. Así, Artilles enumera como formas básicas la marioneta, el títere de guante, el títere de varilla, el títere de sombra y otras técnicas, en las que incluye a su vez los títeres digitales (con manipulación desde abajo o desde arriba), el títere plano, la *marotte*, el esperpento (o pelele o *body-puppet*) y los títeres de mecanismos.

Pocos años después de que Artilles presentara su tipología, Carlos Angoloti (1990) propuso, en perspectiva didáctica, un sistema de clasificación que ubica el

títere como herramienta educativa en relación a otras formas de comunicación visual como el cómic. Angoloti, que considera las sombras de manera diferenciada por sus particularidades, afirma que hay tres procesos importantes en la educación mediante los títeres que se deben tener en cuenta sin renunciar a ninguno de ellos: la creación de historias, la creación plástica y la representación dramática. Este especialista aporta una tipología sencilla, con las características y aplicaciones de cada tipo, desde las formas más simples a las más complejas en cuanto a construcción y manipulación:

1. Títere de guante (incluye el títere catalán y el de manopla, entretros)
2. Títere de varilla
  - Títeres planos
  - Títere que lleva una cabeza con volumen
  - Títere con cabeza giratoria
  - Títere de cucurucho
  - Títeres de dos varillas
3. Títeres manejados desde arriba: marionetas
4. Títere de percha
  - Gigantes
  - Marotte
  - Muñecos en los que el actor va dentro

Antonio García del Toro (1995), desde una perspectiva fundamentada en Vigotski y Rodari, afirma que la expresión libre es la base de la creatividad y plantea las actividades teatrales interdisciplinarias en clase como un elemento fundamental para el desarrollo del alumnado. En este sentido, propone una clasificación simple y que aleja los tipos más complejos o difíciles de construir o manipular (como las marionetas o, desde su punto de vista, las sombras). Así, considera que los títeres más apropiados para la escuela son los manipulados desde abajo, y sobre todo los de palo, los de calcetín y el guiñol.

Caroline Astell-Burt (2002), en una perspectiva centrada sobre todo en los aspectos educativos y terapéuticos del títere, ofrece una propuesta de clasificación simplificada de mano, de barra, sombras y marionetas a partir sobre todo de las características físicas de los muñecos y de las posibles aplicaciones en diversas edades y en diferentes patologías. Por otro lado Daniel Tillería (2003) propone un extenso elenco de tipos en función de su simplicidad y la facilidad de manipulación, con algunos comentarios sobre las características, construcción y posibles usos y entre los que incluye los títeres de dedo, de cilindro, planos, de bolsa, de guante, de media, manoplas, de varilla, de eje, de sombra, de hilo, marionetas, mano desnuda, máscaras, cabezudos, títeres de técnica mixta, títeres de mesa, títeres con luz negra, marotte y títeres de manipulación directa.

Por su parte, el mismo autor, tal como hacía García del Toro, deja fuera de su selección técnicas más complejas y que en principio serían menos apropiadas para el uso escolar, como el bunraku o los títeres de agua. En líneas generales, Tillería ofrece diversas posibilidades en cuanto a variedad, aunque en algunos momentos pueda no percibirse claramente la diferencia entre técnicas, tal como muestra al distinguir el bunraku de las técnicas de manipulación a la vista (tipo del que forma parte sin duda). Sin embargo, la causa de esta falta de claridad tipológica radica sobre todo en cuanto a que el interés principal es la práctica docente y no tanto una clasificación teórica de los diversos tipos. Tal como reconoce el mismo autor:

Como bien podemos apreciar hasta aquí, la cantidad de técnicas es muy grande y variada. Y eso que aún nos faltan otras más difíciles todavía (como el Bunraku, exquisita técnica japonesa (basta recordar al Topo Gigio o a Petete), el Wayang y los Títeres de Agua, muy difundidos en Vietnam, por ejemplo. Pero conociendo la mitad de todas éstas, ya estamos en condiciones de trabajar confortablemente durante un largo periodo, ofreciéndole al chico a cada momento algo novedoso, enriquecedor y diferente. Importante es considerar que, en cualquier caso el material descartable nos ofrece una gama muy amplia de posibilidades; y con ello pondremos constantemente a prueba nuestra propia creatividad y, de paso, la de nuestros alumnos (P. 59).

La argentina Rosita Escalada (1999), desde la construcción y la manipulación por parte del alumnado en el jardín de infancia, propone una distribución tipológica

sencilla, que incluye los títeres de cajita, de varilla, de dedal, de cono, de paño y de guante. En una línea semejante, Maria Teresa Martínez Monar (2007) desarrolla una clasificación y descripción tipológica desde la tarea docente, y, sobre todo, orientada al alumnado con discapacidades, a partir de los tipos básicos del títere de guante (en el que incluye el guiñol o títere francés, el *putxineli* o títere catalán y el *punch* o títere inglés), el títere de dedo, el muppet, la *marotte*, la marioneta, el *bunraku*, las sombras, los cabezudos, los *animatronics*, los autómatas y los títeres de ventriloquía. Tal como señala esta autora, la mezcla de las diversas técnicas –lo que ella llama técnicas mixtas– ofrece muchas posibilidades de trabajo áulico. La tendencia de los titiriteros a la incorporación y al mestizaje de técnicas, que podemos observar en la constante importación, reinterpretación e integración de sistemas nuevos a lo largo de la historia, se hace sin duda más evidente en las últimas décadas, tal como veremos más adelante. Los intercambios y la investigación de las compañías se hacen patentes ahora más que nunca, sobre todo por el mayor contacto entre tradiciones y culturas muy alejadas, y tiene como consecuencia la mayor riqueza en los resultados y en la resolución de determinados problemas técnicos en las puestas en escena, a partir de la observación de la práctica de otros artistas.

Como conclusión de este repaso de los intentos de definición y de taxonomía para los títeres, debemos hacer patente la diferencia cuanto a los criterios: esta diversidad en los puntos de partida es la causa de la gran dispersión en las clasificaciones, en la utilidad de estas y en el vocabulario empleado. En algunos casos encontramos olvidos importantes en las tipologías y también falta de sistematización y de criterio científico; en otros, confusiones entre tipos de títere desde el punto de vista físico, de los sistemas de manipulación y de la estructura del espacio escénico. Sin embargo, es también evidente la evolución desde de los sistemas más clásicos de tipologización, centrados como hemos visto en el aspecto físico y el origen, a otros sistemas más operativos, centrados sobre todo en el aspecto funcional del títere o *performing object*. En definitiva, el sistema de clasificación de los títeres que consideraremos óptimo para el uso escolar estará fundamentado en la distribución espacial de



Trefalt (1995) y en la tipología de relación *performer-object* de Kaplin (2001). Finalmente, las aportaciones de los diversos especialistas nos permitirán ofrecer una clasificación adaptada a las diversas edades del alumnado que potenciará las posibilidades de utilización de diferentes tipos de títeres a lo largo de los niveles educativos, cosa que enriquecerá y diversificará la tradicional opción del profesorado por los títeres de palo o de guante.

### **Especificidad del títere**

Uno de los elementos destacables en el mundo del títere es el hecho de que los manipuladores han tendido prácticamente desde de los inicios de la historia a la investigación de las propias posibilidades y a la asunción de sistemas de otras culturas a los que han accedido de diversas maneras, al eclecticismo y a la síntesis. El eclecticismo y la síntesis de técnicas son, pues, elementos básicos del arte del títere. Este talante creativo y transformador tiene una serie de repercusiones en las posibles aplicaciones didácticas del títere en el marco escolar.

George Latshaw (1978) hace notar que lo que caracteriza los titiriteros es la introducción de una perspectiva diferente en las artes escénicas, con la incorporación de un elemento plástico –el títere– como punto de partida para una reflexión sobre la vida; con esta nueva dimensión, títere y titiritero quedan en un plano adyacente al resto de artes escénicas.

Por su parte, Uros Trefalt (2005) incide en el aspecto de la heterogeneidad y en la necesidad por parte de los especialistas (y que habríamos de extender a los docentes) de conocer cada tipo de títere, de practicar diversas técnicas e incluso de inventar nuevas formas para poder optimizar sus posibilidades. El autor considera de vital importancia el conocimiento de las bases de las diversas técnicas por parte de los creadores, antes de elegir una u otra. Deben conocer las características, las posibilidades y el uso en el teatro de títeres y, además, que no haya incoherencia entre los estilos de los títeres y del texto. Si eso no se cumple, deberemos hablar de desconocimiento de los fundamentos del teatro de títeres: "La consecuencia de ello es la falta de una base en la

representación: no hay titereidad, el títere no tiene posibilidad de realizar su función estética fundamental” (P. 58).

Desde el punto de vista estrictamente literario, debemos hacer referencia a la especificidad del títere, es decir, a lo que le sitúa como una modalidad propia dentro del teatro. La estilización y la elección de los elementos esenciales serán una constante en las explicaciones sobre qué es lo que confiere personalidad propia al teatro de títeres. Mane Bernardo (1962) hacía una reflexión en los años 60 sobre este tema, e incide en el hecho de que los títeres, más que reproducir la vida, la evocan. Igualmente, la autora argentina pone el énfasis en el lenguaje simple, directo y esquemático, como caracteres definitorios:

“El lenguaje del títere es sólo una sucesión de esquemas, de indicaciones sumarias, de esbozos. Es forzosamente simple, directo, y requiere del espectador una participación activa. Imposibilitado de expresar los matices, deja disponerlos a su agrado a aquél a quien se dirige. No expresando sino las grandes líneas y las nervaduras esenciales, permite al oyente bordar a su gusto. Propone una arquitectura sólida, y factible de que cada uno la decore según su fantasía” (P. 8).

Rosita Escalada (1999) reflexiona sobre la dificultad de encontrar una característica propia del lenguaje de los títeres, y recurre a Jurkowski y a su teoría de la atomización de los elementos en este teatro. Para Escalada hay que desarrollar una teoría semiótica exclusiva. Efectivamente, Henry Jurkowski (1990) había afirmado unos años antes que había que buscar lo definitorio del arte de los títeres en el cambio constante de relaciones entre objeto y fuerzas que intervienen, y en la significación de estos cambios:

“El teatro de títeres es un arte teatral, siendo la característica principal y básica que lo diferencia del teatro vivo el hecho de que el objeto hablador y actor hace uso temporal de las fuentes físicas de los poderes vocal y motor que están presentados fuera del objeto. Las relaciones entre el objeto (el títere) y las fuerzas de poder cambian continuamente y sus variaciones son de un gran significado semiológico y estético” (P. 30).

Escalada hace notar que una característica muy interesante es la gran capacidad de síntesis que ofrece este tipo de teatro, un poder que alcanza un universo de sensaciones, emociones y comunicación. Por lo que respecta a las características

concretas del lenguaje de los títeres, esta autora argentina enumera una serie de figuras del lenguaje el lenguaje mudo y gestual, la adaptación y versión libre de obras clásicas y las características simbólicas de los personajes.

Autores como Juan Cervera (1991) afirman que lo que realmente caracteriza el teatro de títeres es su versatilidad. La especificidad del teatro escrito para títeres sería, desde este punto de vista, la posibilidad de ser representado con títeres o con actores. Este autor afirma, igualmente, que la singularidad ante los otros géneros es el hecho de que, en el teatro de títeres, a la expresión lingüística se le añaden una serie de recursos, que él resume en la expresión corporal, la expresión plástica y la expresión rítmicomusical. Eso le otorga una complejidad mayor que la de los otros géneros.

En una posición totalmente diferente a las expresadas hasta este punto (y que podríamos llamar convergentes entre el teatro de títeres y el teatro de actor) encontramos a Uros Trefalt (2005). Este teórico de los títeres sostiene que ha toda una serie de características que hacen del teatro de títeres un género diferente del teatro de actores, y que hay que hacer evidentes estas características ante el peligro de que los títeres quedan de alguna manera "engullidos" o disueltos en el teatro:

"El teatro de títeres es seguramente una especie de arte con menos experiencia histórica que el teatro dramático, aunque por su sintética resumida resulta más interesante y más desconocido. En sí abarca el arte figurativo, el drama, la música, el juego dramático, la animación, la filmación..., en definitiva es todo lo que el arte ha recogido en el transcurso del siglo y del milenio" (P. 17).

Trefalt considera que el teatro de títeres ha creado un idioma artístico específico en las artes escénicas, basado sobre todo en la síncretis; el objetivo de esta disciplina artística es dar vida a lo inerte, y es básico conocer a fondo las técnicas convenientes antes de empezar el proceso creativo. Estos elementos específicos alejarían los principios del teatro de títeres y por tanto la formación específica del titiritero del teatro y la formación actoral, ya que estaríamos hablando de disciplinas con principios y técnicas diferentes entre sí. Finalmente, otra característica esencial del teatro de títeres la constituyen las posibilidades físicas

del títere, que un actor dramático no puede alcanzar. Tova Ackerman (2005) incide también en los aspectos particulares del teatro hecho con títeres, que le situarían como una modalidad diferente y autónoma en el mundo escénico, sobre todo el mayor número de posibilidades que ofrece el objeto animado respecto del actor y la actriz:

“Puppet drama, while a form of creative expression, differs from other performing arts in that the world designed by the puppeteers consist of animated objects, a theatre performance whose actors are not human. The performance may parallel human reality, but the “actors” have much greatest freedom. A puppet can be an inanimate object, a distortion or exaggeration of reality, or a being that can move in ways impossible for a human actor” (P. 6).

Para Freddy Artilés (1998) el teatro de títeres tiene una serie de características propias que, tal como afirmaba Trefalt, comporta algunas consecuencias por lo que respecta a la necesaria formación del titiritero y también en cuanto a la misma esencia de este género. El autor cubano habla del movimiento, de la apariencia, de la voz del títere y de la metáfora como elementos característicos. Sin embargo, no es suficiente el movimiento aplicado al objeto. Lo que resulta básico es que un ser pensante mueva un objeto y que este movimiento adquiera un significado que vaya más allá del objetivo práctico para el cual fue creado. Por su parte, Carlos Szulkin y Bibiana Amado (2006) consideran la acción y el movimiento del títere el primer aspecto de su especificidad. Otro elemento relevante para estos autores es el carácter integrador del títere, que hace que en la producción se reúnen elementos de otros campos artísticos, como la literatura, la música, el mimo, la plástica o el teatro de actores, entre otros. La tercera característica tiene que ver con lo grotesco, entendido como la deformación de aquello que conocemos y reconocemos como norma. Finalmente, la desproporción será un elemento fundamental de este arte y apoyará al elemento cómico en la constitución de la esencia grotesca del teatro de títeres:

“La comicidad, tan cara a este arte, se desprende, entonces, de la exageración, del contraste de los contrarios, de la repetición mecánica de situaciones graciosas como la caída, el golpe, el malentendido” (P. 25).

Rafael Curci (2007) sitúa el teatro de títeres en las llamadas Artes Dinámicas o Interpretativas, una de las dos grandes ramas del arte (la otra la constituirían las Artes Figurativas o Visuales). Aunque las Artes Figurativas son un elemento importante del teatro de títeres, según este autor no constituyen el eje de la disciplina en sí misma. Las Artes Dinámicas contemplan el factor tiempo como elemento sustancial, que se complementa con un espacio de interrelación:

“En el marco de las artes espacio-temporales, el acto creador y el momento de la comunicación tienen –desde el punto de vista filosófico- la categoría del instante dada la simultaneidad de la presencia del artista y del público. Y es ese instante que lo convierte en un hecho único e intransferible. Pese a sus innumerables puntos de contacto con las Artes Visuales y con el Teatro de Actores no es una variante de uno ni de otro sino la combinación de ambas, que a su vez convergen en un arte en sí mismo” (p. 32).

Para este autor las características o aspectos fundamentales (siguiendo a Juan Enrique Acuña) son el estructural (como objeto material-plástico), el funcional (de acuerdo con la capacidad de moverse y accionar) y el dramático (en cuanto a la capacidad de actuar). Asimismo, Curci sitúa como uno de los elementos específicos del teatro de títeres la transgresión en tanto que destrucción de la proporción del modelo. Carlos Converso (2000) ya había aportado unos años antes algunos elementos para la reflexión sobre la peculiaridad del títere como sugerente de realidades difícilmente representables por los cuerpos humanos. Este autor hablaba de tres especificidades que marcan de manera clara la diferencia entre teatro de títeres y teatro de actor: en el teatro convencional el actor crea con su cuerpo y con su voz el personaje, mientras que en el teatro de títeres el personaje es el títere; el actor cuando actúa tiene una noción directa del espacio en que se mueve, pero el titiritero ocupa un espacio totalmente diferente del espacio en el que se mueve el personaje; y finalmente, el actor puede asumir vivencialmente el personaje, mientras que el titiritero ha de representar la acción dramática a través del muñeco.

## Conclusiones

Hemos pretendido recorrer las aportaciones más representativas a la hora de definir, de enmarcar y de establecer categorías en el títere, con el fin de hacerlo más operativo en su uso escolar. Si bien partíamos de la idea de que una de las grandes dificultades del colectivo docente a la hora de utilizar los títeres en el aula era la dificultad de hallar referencias (ya sea manuales, autores, indicaciones para la construcción, el uso, etc.), nos encontramos paradójicamente con un gran número de autoras y autores que -desde mediados del siglo XX- investigan, publican y ofrecen los resultados de sus trabajos al colectivo docente. Se trata pues de establecer puentes y hacer llegar a la escuela los resultados de este necesario trabajo, con el fin de que los docentes conozcan en profundidad qué es un títere, cuál es su historia, cuántos tipos existen y cómo usarlos según el nivel del alumnado, el tipo de texto dramático que se escoja y las características y objetivos de la actividad didáctica que se proponga, para conseguir que el uso del títere en el aula alcance todo su potencial educativo y artístico. Así contribuiremos a la educación de nuevas generaciones de ciudadanos y ciudadanas formados en la sensibilidad artística, con ansia de conocer el mundo que les rodea y de crear nuevos mundos imaginarios mediante la literatura, que integren los códigos y convenciones dramáticas, que desarrollen su capacidad crítica y, en definitiva, que conozcan, entiendan y amen el teatro.

*Recibido: 17/11/ 2013*

*Aceptado: 25/11/2013*

## Notas

---

<sup>1</sup>La Real Academia Española de la Lengua define *Títere* de la siguiente manera: "Figurilla de pasta u otra materia, vestida y adornada, al que se mueve con alguna técnica o introduciendo una mando en su interior." (RAE 1992, 21ª ed.). Por su parte, el diccionario de María Moliner habla de "muñeco a lo que se mueve con cuerdas o metiendo la mano dentro de él".

<sup>2</sup>La denominación "títeres de dedo", suele prestarse a equívoco: en este caso, se trata de hacer servir los dedos índice y medio a modo de piernas (es decir, situándolos hacia abajo), y el resto de la mano sería el cuerpo del títere. Mane Bernardo llama esta técnica *fingerpuppet*, para distinguirla de lo que ella llama títere dedal, es decir, los títeres que sitúan la cabeza en la punta de los dedos (Artiles, 1998: 124). En otros casos, y por evitar confusiones, encontramos las denominaciones marionetas bidigitales o teatro de los dedos, en el primer caso, y títeres de dedo o títeres digitales, en el segundo (Badiou, 2009: 145).

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, T. (2005) "The puppet as a metaphor". En BERNIER, M.; O'HARE, J., *Puppetry in education and therapy*, Bloomington, Authorhouse pp. 6-11.
- ANGOLOTI, C. (1990) *Cómics, títeres y teatro de sombras*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- ANTEQUERA, M.; CÁCERES, A. (2000) *Educación y enseñar con títeres*, CCS, Madrid.
- ARTILES, F. (1998) *Títeres: historia, teoría y tradición*, Arbolé, Zaragoza.
- ASTELL-BURT, C. (2002) *I am the story. The art of puppetry in education and therapy*, Londres, SouvenirPress.
- BADIOU, M. (2009) *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot Sapiens*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- BAIRD, B. (1965) *The art of puppetry*, New York, Mc Milan.
- BELL, J. (2005) *Strings, hands, shadows. A modern puppet history*, Detroit, The Detroit Institute of Arts.
- BERNARDO, M. (1962) *Títeres y niños*, Eudeba, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Títeres*, Latina, Zaragoza.
- BUFANO, A. (1983) "El hombre y su sombra". En *Teatro*, Año 4, núm. 13, Buenos Aires, pp 5-15.
- CERVERA, J. (1991) *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero.
- CRAIG, E. G. (1918) "The history of puppets". En *The Marionette I*, pp. 171-174.
- CONVERSO, C. (2000) *Entrenamiento del titiritero*, Escenología A. C., México D. F.
- CURCI, R. (2002) *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*, Tridente Libros, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*, Colihue, Buenos Aires.
- CURRELL, D. (2009) *Puppets and puppet theatre*, Ramsbury, The Crowood Press.
- DELPEUX, H. (1973) *Títeres y marionetas*, Villamala, Barcelona.
- RAE (1992) *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vol. II. Espasa-Calpe, Madrid.
- ESCALADA, R. (1999) *Taller de títeres*, Aique, Buenos Aires.
- FORETIC, D. (1993) "Títeres adorados, títeres humillados". En *Puck*, n. 5, Charleville-Mézières, pp. 84-89.
- GARCÍA DEL TORO, A. (1995) *Comunicación y expresión oral y escrita: la dramatización como recurso*, Graó, Barcelona. pp. 7-33.
- JURKOWSKI, H. (1990) *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Centro de Documentación de Títeres, Bilbao.

- KAPLIN, S. (2001) "A puppet tree: a model for the field of puppet theatre". En BELL, J. (ed.) *Puppets, Masks and performing objects*, Massachusetts, New York University & Massachusetts Institute of Technology, pp. 18-25.
- LATSHAW, G. (1978) *The complete book of puppetry*, Mineola, Dover Publications.
- MARTÍNEZ MONAR, M. T. (2007), *Estratègies metodològiques i recursos didàctics per atendre l'alumnat amb NEE, en contextos escolars ordinaris, utilitzant els titelles com a eina en la intervenció* [en línia] <http://www.xtec.es/sgfp/llicencies/200607/memories/1642m.pdf> (Consulta: 30 de septiembre de 2013).
- MOLINER, M. (1998, 2ª ed.). *Diccionario de empleo del español*, Gredos, Madrid.
- SZULKIN, C.; AMADO, B. (2006) *Una propuesta para el uso del teatro de títeres como herramienta socio-pedagógica en las escuelas rurales*, Comunicarte, Córdoba.
- TILLERÍA, D. (2003) *Títeres y máscaras en la educación. Una alternativa para la construcción del conocimiento*, Homo Sapiens, Rosario.
- TREFALT, U. (2005) *Dirección de títeres*, Ñaque Editora, Valencia.