

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN

Enrique Guzmán y Valle

"Alma Máter del Magisterio Nacional"

ESCUELA DE POSTGRADO

SECCIÓN MAESTRÍA



T E S I S

EL TEATRO DE TÍTERES EN LA INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LOS ESTUDIANTES DEL VII CICLO DE LA ESPECIALIDAD DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN ENRIQUE GUZMÁN Y VALLE

PRESENTADA POR:

Bach. Mariluz Aide PACHECO POMARINO

ASESOR:

Dr. Jorge VICTORIO ECHAVARRÍA

Para optar el Grado de Magíster en Ciencias de la Educación
Mención: Docencia Universitaria

Lima-Perú
2015

A mi hija Génesis:

Preciosa joya que el cielo me regaló; por darme su tiempo para dedicarlo a mis estudios.

A mi madre del Arte Marcela Marroquín Osorio:

Por enseñarme a amar el maravilloso arte del teatro de títeres y ser perseverante en la vida.

Agradecimiento

A los docentes de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de Educación por su valiosa enseñanza y permanente orientación en mis estudios de maestría.

Al Dr. Jorge VICTORIO ECHAVARRÍA, por su asesoramiento en la realización de la presente investigación.

A los señores informantes y miembros del Jurado Evaluador de la presente tesis, por sus oportunas observaciones que permitieron mejorar el informe final.

Asimismo, mi reconocimiento a todas las personas que colaboraron de una u otra manera en la ejecución de esta investigación.

Resumen

El presente trabajo de investigación, se inicia con la formulación del siguiente problema: ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle? El objetivo planteado es comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la mencionada universidad. El tipo de estudio es experimental, el método es hipotético deductivo y el diseño es cuasi experimental con prueba de entrada y salida para el grupo experimental se trabajó con 11 estudiantes y de control con 13 estudiantes respectivamente. La hipótesis planteada es: El teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle. Se utilizó como instrumento la prueba objetiva de integración de los lenguajes artísticos. La validación se realizó por juicio de expertos de cinco profesionales de educación y para establecer la confiabilidad se utilizó la prueba de Kuder Richardson. En la prueba de hipótesis se consideró la prueba estadística no paramétrica; y para ello la de Wilcoxon (para grupos relacionados) y U. -de- Mann Whitney (para grupos independientes). En consecuencia se llegó a la siguiente conclusión: La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, con nivel de significancia de 0,05 en el año 2014.

Palabras clave: Teatro de títeres, integración de los lenguajes artísticos.

Abstract

This research, begins with the formulation of the following problem: What is the influence of puppetry in the integration of artistic languages in the seventh cycle students of the specialty of Art Education of the National University and Enrique Guzman Valle? The stated objective is to test the influence of puppetry in the integration of artistic languages in the seventh cycle students specializing in Arts Education that university. The type of study is experimental, deductive method is hypothetical and is quasi-experimental design to test input and output for the experimental and control groups. The hypothesis is: The puppet show significantly influences the integration of artistic languages to students of VII cycle of specialty Art Education Enrique Guzman y Valle National University. The objective test of integration of artistic languages was used as an instrument. Validation was performed by five expert opinion and education professionals to establish the reliability of Kuder Richardson test was used. In hypothesis testing nonparametric statistical test was considered; and for this the Wilcoxon (for related groups) and U. of Mann Whitney (for independent groups). Thus it came to the following conclusion: The application of puppetry significantly influences the integration of artistic languages, in students of the seventh cycle specialty of Art Education of National University of Education Enrique Guzman y Valle, level of significance of 0,05 in 2014.

Keywords: Puppetry, integration of artistic languages.

Índice

Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Resumen.....	iv
Abstract.....	v
Introducción.....	xi

TÍTULO PRIMERO ASPECTOS TEÓRICOS

CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO

1.1 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	14
1.1.1 Antecedentes nacionales	14
1.1.2 Antecedentes internacionales	16
1.2 BASES TEÓRICAS:.....	19
1.2.1. TEATRO DE TÍTERES.....	19
1.2.1.1 Educación Artística.....	19
1.2.1.2. Principios de la educación por el arte.....	21
1.2.1.4. Componentes de la Educación Artística.....	22
1.2.1.5 El lenguaje teatral.....	23
1.2.1.6 El lenguaje teatral en la educación.....	24
1.2.1.7 Manifestaciones del teatro	25
1.2.1.8 Los títeres	27
1.2.1.9 El teatro de títeres	27
1.2.1.10 Origen de los títeres	28
1.2.1.12 El teatro de títeres en la educación	35
1.2.2. INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS:.....	37
1.2.2.1 Lenguajes artísticos	37
1.2.2.2. El arte como lenguaje.....	38
1.2.2.3. Integración de los lenguajes artísticos	39
1.2.2.4 El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico.....	42
1.2.2.4.1 El boceto en el teatro de títeres.....	43
1.2.2.4.2 La escultura en el teatro de títeres	44
1.2.2.4.3 Los colores en el teatro de títeres	44

1.2.2.5.1 La voz en el teatro de títeres	45
1.2.2.5.2 Los efectos sonoros en el teatro de títeres	46
1.2.2.5.3 La música en el teatro de títeres	47
1.2.2.6 El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza	47
1.2.2.6.2 La creación coreográfica en el teatro de títeres	49
1.2.2.6.3 El espacio en el teatro de títeres	49
1.2.3 Fundamentos teóricos de la educación artística	50
1.3 Definición de términos básicos:.....	51
CAPÍTULO II_PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	
2.1 DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA:	54
2.2 Formulación del problema.....	56
2.2.1 Problema general.....	57
2.2.2 Problemas específicos:	57
2.3 Importancia y alcances de la investigación:	57
2.4 LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN:.....	58
CAPÍTULO III_DE LA METODOLOGÍA	
3.1 PROPUESTA DE OBJETIVOS	59
3.1.1 Objetivo general:	59
3.1.2 Objetivos específicos:	59
3.2. SISTEMA DE HIPÓTESIS	60
3.2.1. Hipótesis general:.....	60
3.2.2. Hipótesis específicas:.....	60
3.3 SISTEMA DE VARIABLES.....	61
3.3.1 Identificación de las variables	61
3.3.2 Operacionalización de variables	61
3.4 TIPO Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN	63
3.4.1 Tipo de investigación.....	63
3.4.2 Método de investigación.....	63
3.5 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	63
3.6 POBLACIÓN Y MUESTRA	66
3.6.1 Población	66
3.6.2 Muestra	66

TÍTULO SEGUNDO
TRABAJO DE CAMPO

CAPÍTULO IV DE LOS INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN Y
RESULTADOS

4.1 SELECCIÓN Y VALIDACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS.....	69
4.1.1 Ficha técnica de los instrumentos:	69
4.1.2 Prueba de recolección de datos de la variable dependiente	70
4.1.3 Validación de los instrumentos mediante juicio de expertos	70
4.2 DESCRIPCIÓN DE OTRAS TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	72
4.3TRATAMIENTO ESTADÍSTICO E INTERPRETACIÓN DE CUADROS Y GRÁFICOS	72
4.3.1 Contrastación de hipótesis	84
4.4 DISCUSIÓN DE RESULTADOS	100
Conclusiones.....	102
Recomendaciones	103
Referencias	104

Apéndices

Apéndices 1 Matriz de consistencia

Apéndice 2 Prueba objetiva de integración de los lenguajes artísticos

Apéndice 3 Cuestionario de validación de módulo

Apéndice 4 Módulo de teatro de títeres en la integración de los lenguajes
artísticos.

Índice de tablas

Tabla 1	Grupo experimental y grupo control	65
Tabla 2	Muestra de los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística	68
Tabla 3	Validación por juicio de expertos	72
Tabla 4	Prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control	74
Tabla 5:	Prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control	77
Tabla 6.	Prueba de entrada de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control	78
Tabla 7:	Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control	81
Tabla 8:	Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control	82
Tabla 9:	Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control	85
Tabla 10	Prueba de normalidad de Shapiro-Wilk para una muestra del grupo experimental	86
Tabla 11	Prueba de normalidad de Shapiro-Wilk para una muestra del grupo control	87

Índice de figuras

Figura 1:	Resultado de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control	74
Figura 2:	Resultados de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental	75
Figura 3:	Resultados de las pruebas de entrada y salida del grupo control	76
Figura 4:	Resultado de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control.	76
Figura 5:	Prueba de entrada de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control	78
Figura 6:	Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental	79
Figura 7:	Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo control	80
Figura 8:	Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control	80
Figura 9:	Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza de los grupo experimental y control	82
Figura 10:	Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental.	83
Figura 11:	Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo control	84
Figura 12:	Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control	84

Introducción

La presente investigación se origina con la finalidad de proponer una educación artística integrada, puesto que en nuestra experiencia profesional como docente de la especialidad de teatro tenemos la necesidad de realizar un estudio sobre la integración de los lenguajes artísticos.

Nosotros consideramos que el teatro de títeres es un recurso apropiado que nos permite integrar todos los componentes del arte en el proceso de enseñanza aprendizaje en la especialidad de Educación Artística. En suma, se considera al teatro de títeres como un eje integrador de los distintos lenguajes artísticos.

Es así que el presente trabajo de investigación tiene la siguiente estructura:

El capítulo I, comprende el marco teórico, sobre la base de cada una de las variables materia de investigación, tales como: el teatro de títeres y la integración de los lenguajes artísticos, así como los antecedentes nacionales e internacionales y la definición de los términos básicos utilizados.

El capítulo II, plantea el problema objeto de la investigación, su formulación, su importancia y las limitaciones de esta.

El capítulo III, propone los objetivos, plantea las hipótesis y variables, describe el tipo y método de investigación, explica el diseño de investigación desarrollado y describe la población y la muestra del estudio.

El capítulo IV, describe los instrumentos de investigación y los resultados del trabajo de campo. En este capítulo se muestran los instrumentos empleados en la recolección de datos, los cuales son descritos con amplitud, detallando las características que presentan cada uno de ellos, así como su respectivo análisis de validez y confiabilidad, asimismo se presentan los

resultados a través de la descripción e inferencia de las variables del teatro de títeres y la integración de los lenguajes artísticos, en la que se demuestra que existe una relación significativa entre ambas variables de estudio, lo que sirvió de sustento para realizar la discusión de resultados con los antecedentes de la investigación.

Finalmente, se presentan las conclusiones y recomendaciones. Además se incluye las referencias bibliográficas con los autores y obras consultadas, que dan sustento teórico a este trabajo de investigación, asimismo se consideran en los anexos los instrumentos de recolección de datos usados, las pruebas de validación y confiabilidad, y el análisis de los instrumentos de investigación aplicados a los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación artística, en el año 2014.

TÍTULO PRIMERO
ASPECTOS TEÓRICOS

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

1.1.1 Antecedentes nacionales

Cherrepano (2012) desarrolló su tesis de maestría: *Relación entre el teatro pedagógico y la expresión oral de los estudiantes del 1º grado de secundaria de la I. E. Luis Fabio Xammar Jurado de la UGEL Nª 09 Huaura*, en la Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión de Huacho.

En dicha investigación llegó a las siguientes conclusiones:

El uso del teatro, como estrategia metodológica, contribuye a desarrollar la expresión oral y la capacidad comunicativa básica, como se evidencia con los resultados obtenidos con los estudiantes del primer grado de secundaria de la Institución Educativa Luis Fabio Xammar Jurado. Los 104 estudiantes lograron buena expresión oral en la oratoria, 80 estudiantes lograron medianamente y 2 estudiantes no lograron tener una buena expresión oral. Los logros positivos de buena expresión oral se deben a la aplicación del uso del teatro como una estrategia metodológica.

Se logró mejorar en forma significativa la expresión oral de los estudiantes: En la entonación de las palabras la mayoría lo hizo correctamente

al vivenciarlas en su expresión, a través de los gestos y la mímica y con tono de voz adecuado. En la pronunciación se observó una conjugación adecuada de verbos al expresar las palabras y al articular su pronunciación.

En el uso del vocabulario lo hicieron de acuerdo a sus contextos, encuentran las palabras apropiadas y hacen uso de palabras nuevas.

Finalmente, su narración tiene coherencia y lógica, presenta secuencialidad, seguridad y confianza. El uso del teatro como estrategia metodológica, logró una participación activa de los estudiantes sobre todo en aquellas en las cuales asumieron roles protagónicos desde el punto de vista afectivo.

Arrieta (2014) presentó la tesis: *Empleo de títeres como herramienta pedagógica para la promoción del consumo de frutas y verduras en los alumnos del 6º grado de primaria de la Institución Educativa N° 0053 "San Vicente de Paúl", Chaclacayo 2009*, en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, para obtener el grado de magíster en Ciencias de la Educación.

Como conclusiones de lo anterior se desprende:

Se ha demostrado que el empleo de títeres como herramienta pedagógica incrementa significativamente el consumo de frutas y verduras en los alumnos del 6º grado de primaria de la Institución Educativa N° 0053 "San Vicente de Paúl" de Chaclacayo en el año 2009. Así lo demuestra la contrastación de hipótesis. El empleo de los títeres como herramienta pedagógica incrementa la aceptación del consumo de frutas y verduras en los alumnos del 6º grado de primaria de la Institución Educativa N° 0053 "San Vicente de Paúl" Chaclacayo 2009, en medida moderadamente significativa. El empleo de los títeres como herramienta pedagógica incrementa significativamente la frecuencia del consumo de frutas y verduras en los alumnos del 6º grado de primaria de la Institución Educativa N° 0053 "San Vicente de Paúl" Chaclacayo 2009.

El empleo de los títeres como herramienta pedagógica tiene efectos significativos al aumentar la cantidad promedio de frutas y verduras consumidas por los alumnos del 6º grado de primaria de la Institución Educativa N° 0053 “San Vicente de Paúl”, Chacacayo en el año 2009.

El empleo de los títeres como herramienta pedagógica tiene efectos estadísticamente significativos en la variación de los lugares usuales en los que se alimentan los alumnos del 6º grado de primaria de la Institución Educativa N° 0053 “San Vicente de Paúl”, Chacacayo en el año 2009.

1.1.2 Antecedentes internacionales

Flores (2007) Desarrolló la tesis: *El títere guiñol: una expresión artística integral*. En la Universidad de San Carlos de Guatemala, quien llegó a las siguientes conclusiones:

Luego de estudiar las distintas disciplinas que participan de manera interrelacionada en una función de teatro de títeres guiñol, se concluye que realmente es un arte integrado, donde diversas disciplinas artísticas se concatenan con las habilidades, animación, creatividad, ingenio e imaginación del animador; aunando a ello la experiencia en el manejo del títere y de todos los recursos que intervienen en una representación. Aunque el títere generalmente se ha concebido como un recurso didáctico, este trabajo demuestra que existe un rol más allá del enfoque pedagógico: el rol recreativo, donde se interrelacionan diferentes expresiones artísticas.

Por medio de la representación, el guiñol educa, corrige, enseña; pero principalmente divierte, alegra, entusiasma, transmite sentimientos y emociones.

Cardozo y Chicue (2011) realizaron la investigación: *Desarrollo de la expresión oral a través de los títeres en el grado primero a y b de la Institución Educativa Agroecológico Amazónico, sede John Fitzgerald Kennedy, del Municipio del Paujil, Caquetá*, en la Universidad de la Amazonia.

Como conclusiones de lo anterior se desprende:

Esta investigación “el desarrollo de la expresión oral a través del uso de títeres en los grados primero A y B”, determinó todas las bases teóricas conceptuales e investigativas las cuales sustentan el proyecto sobre la enseñanza y el aprendizaje de la expresión oral. A través de la prueba diagnóstica se reconocieron las dificultades que presentaban los niños y niñas del grado primero A y B, sobre la expresión oral (timidez, fluidez verbal, vocabulario, tono de voz, pronunciación, etc.)

Se puede reconocer que el proyecto de aula que se implementó en la Institución Educativa Agroecológico Amazónico, sede John Fitzgerald Kennedy “El títere es mi mejor amigo para aprender hablar y escuchar” generó un gran impacto positivo en el desarrollo de actividades para mejorar dificultades que presentaban los niños y niñas en la expresión oral, desarrollando estas actividades a partir de 6 secuencias didácticas a través de los títeres.

En la ejecución de las secuencias didácticas y el desarrollo de las actividades quedó comprobado que gran número de los niños y las niñas alcanzaron grandes habilidades comunicativas en la expresión oral.

Putrino (2013) en su tesis: *Diferentes sentidos y usos que se le da a los títeres en el nivel inicial, desarrollada en Rosario, Santa Fe de la Universidad Abierta Interamericana*; arribó a las siguientes conclusiones:

Puede concluirse, a partir del recorrido que hemos hecho, que la utilización del títere resulta relevante en el nivel inicial ya que permite a los niños desde edades tempranas, mediante un uso adecuado desarrollar la imaginación, el lenguaje, el vínculo con sus pares, así también con el docente.

A la luz de la importancia de este abordaje, se vislumbra que las docentes de nivel inicial entrevistadas utilizan al títere en diversas prácticas. Los resultados indican que si bien las docentes no lo utilizan asiduamente en su tarea poseen conocimientos acerca de lo beneficioso que es trabajar con los mismos y manifiestan el deseo de incorporarlo en sus planificaciones. Algunas le otorgan valor como recurso didáctico mientras que otras lo utilizan como un objeto lúdico o con ambos sentidos dependiendo de la situación.

Cruz (2014), en su tesis doctoral: *El juego teatral como herramienta para el tratamiento educativo y psicopedagógico de algunas situaciones y necesidades especiales en la infancia*, realizada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid; llegó a las siguientes conclusiones:

El objetivo principal era comprobar si las actividades dramáticas permitían que todos los alumnos desarrollasen sus capacidades artísticas y comunicativas desde una metodología activa, dinámica y lúdica. Esta idea surgió al trabajar durante varios cursos lectivos con un grupo de alumnos de educación infantil y de primaria que pertenecían al taller de teatro que formaba parte de las actividades extraescolares del colegio donde trabajamos. A lo largo de las sesiones se pudo comprobar cómo los alumnos mejoraban, sobre todo, en competencia social y ciudadana, competencia lingüística y competencia emocional. Pero llamó principalmente la atención como aquellos alumnos que tenían algunos problemas en relación al currículum o que estaban dentro del programa de refuerzo o apoyo del centro, también manifestaban un gran progreso en las competencias mencionadas anteriormente. Ese fue el motivo para adentrarnos en la investigación de este campo, partiendo de un análisis de las fuentes y planteando un estudio cualitativo que nos llevaría a la hipótesis de trabajo.

En primer lugar, y como se puede comprobar en el capítulo uno, se partió del término creatividad ya que consideramos que es de vital importancia dar apertura a una educación liberada, permanente, dispuesta al cambio y, sobre todo, que contribuya significativamente a la adquisición de información, a la solución y planteamientos de problemas de manera divergente y al fortalecimiento de habilidades educativas.

La educación creativa o para la creatividad es una exigencia social para hacer factible la formación de personas capaces de superar las deficiencias; producidas por una educación excesivamente racionalizada. Y por lo tanto, debía ser nuestro punto de partida en la elaboración de esta herramienta metodológica, quedando establecida la relación entre creatividad y dramatización.

1.2 BASES TEÓRICAS:

1.2.1. TEATRO DE TÍTERES

1.2.1.1 Educación Artística

Para abordar este tema vamos a partir con el planteamiento de Read (1991), por ser un hombre que ha dedicado su vida al estudio del arte, siendo su tesis central que toda la educación debe basarse en el arte. Sigue a Platón al plantear que el objetivo de la educación es lograr la paz y la armonía en el plano de la vida interior. Por eso, la mejor virtud del arte es armonizar lo bello y lo bueno.

Read (1995) sostiene: "Un hombre que puede hacer bien estas cosas, es un hombre educado. Si puede hacer buenos sonidos, es un buen orador, un buen músico o un buen poeta; si puede hacer buenas imágenes, es un buen pintor o escultor; si buenos movimientos, un buen bailarín; si buenas herramientas o utensilios, un buen artesano u obrero. Todas las facultades del pensamiento, lógica, memoria, sensibilidad e intelecto, intervienen en tales procesos, en ellos no se excluye aspecto alguno de la educación". (p.36)

Como observamos esta tendencia educativa reivindica al individuo como un ser integral, creativo y libre. Seguramente para muchos, hoy en día, es un modelo utópico. En nuestra opinión, sigue vigente y constituye una alternativa muy válida, digna de retomar y aplicar cuando se trata de mejorar la educación; puesto que el arte es el lugar donde los humanos conjuramos nuestros males, donde expresamos los sentimientos y transmitimos comprensión. La educación por el arte es la que integra la formación moral, intelectual y social primando el desarrollo sensible y emocional

Para Lowenfeld (1980) "La educación por el arte es importante, por eso dice: "La educación artística como parte esencial del proceso educativo, puede ser muy bien la que responda por la diferencia que existe entre un ser humano creador y sensible y otro que no tenga capacidad para aplicar sus conocimientos, que no disponga de recursos espirituales y que encuentre dificultades en sus relaciones con el ambiente. En un sistema educacional bien equilibrado se acentúa la

importancia del desarrollo integral de cada individuo, con el fin de que su capacidad creadora potencial pueda perfeccionarse" (p. 20)

Por ello, propone la introducción de la educación artística desde los primeros años de la infancia para que las personas tengan capacidad creadora propia y no se encuentren en un momento de su vida, incapaces de aplicar sus conocimientos, faltos de recursos y de iniciativa propia. Puesto que el percibir, el pensar y el sentir se hallan igualmente representados en todo proceso creador. Lowenfeld considera a la actividad artística como el elemento necesario de equilibrio que actúa sobre el intelecto y las emociones infantiles.

Por otro lado, Eisner (1995) dice "El arte es el peor enemigo de la mediocridad, de lo mundano. Sirve para ayudarnos a redescubrir el sentido del mundo de la visión, desempeña un importante papel en el desarrollo de la sensibilidad y funciona como una imagen de lo que podría ser la vida. El arte proporciona también vínculos que consolidan el rito. Produce afiliación mediante su poder de impactar en las emociones y generar cohesión entre los hombres. Revela lo inefable y amplía nuestra conciencia. En resumen, las funciones del arte son múltiples". (p. 11)

En este caso Eisner, considera la importancia del arte en los procesos de simbolización del hombre y las disciplinas que puedan contribuir a enriquecer este proceso de simbolización. También plantea una educación artística organizada como disciplina e insiste en otorgar un valor esencial a la experiencia simbólico-artística como transmisor cultural de gran importancia educativa.

Por otra parte, en la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística en Lisboa Marzo 2006, realizada en cada región (Asia y Pacífico, Europa y América del Norte, América Latina y el Caribe), se plantearon aportes y recomendaciones:

En primer lugar, trabajar el tema de la educación artística desde una concepción de "cultura" como motor para desarrollar capacidades, sensibilidades e inclusión social, se trata de asumir el arte como lenguaje y

como forma de conocimiento del mundo, aunque ese conocimiento sea diferente y múltiple. Se trata del uso de los lenguajes artísticos para fines de iniciación, sensibilización, expresión y apreciación estética.

Esto permite plantear que la educación artística transforma en la medida en que se acerca a la vida cotidiana y adquiere significado para quien la ejerce. Sólo en esa dimensión el arte transforma. Por ello, la educación artística por sí misma, puesta de manera marginal en el contexto de la escuela tradicional, no podrá remontar la rigidez con que se prepara al estudiante. Tampoco lo hará si se inscribe en una perspectiva formal y racionalista, alejada de la experiencia. A su vez, no generará lo deseado si se asume como acercamiento de carácter estrictamente técnico, en el sentido de la técnica específica para el manejo de una disciplina. Queda claro, que la educación básica no forma ejecutantes de arte (músicos, actores, bailarines y artistas plásticos) porque esa no es su finalidad, pero sí niños y jóvenes con inteligencias múltiples, con capacidad expresiva, sensibilidad e imaginación, conscientes de su potencialidad, capaces de acercarse a los diferentes lenguajes artísticos.

Por ello, la enseñanza de la educación artística, tanto en educación inicial, primaria y secundaria debe considerarse de vital importancia, puesto que prepara y desarrolla todas las facultades Psicológicas, actitudes, aptitudes y habilidades; así como las intelectuales (pensamiento, sentimiento, inteligencia y memoria) a fin de que colaboren en la formación integral del estudiante.

1.2.1.2. Principios de la educación por el arte

Pantigoso (1994) señala lo siguiente:

- a) *Principio de la educación de la percepción, sensación y expresión para el descubrimiento de uno mismo.*

Este principio señala que primero se percibe, luego se siente y después se expresa; la percepción permite desarrollar imágenes y sensaciones que ofrecen como resultado los sentimientos; imágenes y sentimientos tal como lo señala Herbert Read, son los materiales elementales con los que construimos o expresamos nuestra concepción del mundo. Por la percepción, llevada a cabo con todos los sentidos, se produce la apertura sensorial, el descubrimiento del mundo.

b) *Principio de la globalización o integración de vivencias para la comunicación plena.*

Con métodos de trabajo integrales significa componer un todo usando los distintos lenguajes (plástico, musical, hablado, teatral, etc.) A fin de que el hombre tenga, a partir de esas múltiples formas, la capacidad de comunicarse plenamente. Este principio completa al anterior y ambos son inseparables entre sí, puesto que la percepción- sensación-expresión, compone un mundo integrado de vivencias.

c) *Principio de la representación y explicación para la mejor apreciación de la obra o de las cosas. (1994, p.12)*

Este principio, que conduce a la explicación y modificación total, demuestra no solo el paso que existe de la representación del arte hacia la explicación de la ciencia sino también que el arte, por constituirse en un fenómeno que totaliza e integra, es un vehículo motivador y eficaz para introducirse en el estudio de la ciencia.

1.2.1.4. Componentes de la Educación Artística

Según el Diseño Curricular Nacional (2009) los contenidos de la Educación Artística están organizados en cuatro componentes que se encuentran interrelacionados entre sí. Se articulan en el desarrollo de las unidades didácticas y sesiones de aprendizaje. Asimismo, permiten la articulación y complementariedad recíproca con las distintas áreas del currículo. Estos componentes son:

Artes visuales

Busca desarrollar sus capacidades motrices finas al expresarse mediante la escultura, mosaicos entre otros, sus emociones y sentimientos. Además, les permite desarrollar capacidades desde la observación hasta el análisis de lo que quiere mostrar el autor de un paisaje, una escultura, etc. como parte de sus vivencias.

Teatro

Permite que los estudiantes pongan en práctica sus capacidades comunicativas en las representaciones teatrales considerando los gestos y el movimiento corporal que ayuda al dominio escénico.

Danza

Contiene las diversas coreografías que muestran las vivencias o costumbres de las comunidades, pero sobre todo permite a los estudiantes tener la elasticidad de sus movimientos para expresarse libremente.

Música

Contribuye a la formación de los estudiantes en el desarrollo de capacidades vinculadas a la percepción de los sonidos, pero, además, el poder recrearlos como parte de sus vivencias. (p.379)

1.2.1.5 El lenguaje teatral

Para Tamara (2014) El teatro, como medio o método para la expresión y el desarrollo humano, es considerado un lenguaje en sí, que articula a su vez otros lenguajes artísticos que lo integran. (p.103)

Dicho alcance nos lleva a reafirmar el beneficio que aporta la puesta en práctica del lenguaje teatral para la formación de los futuros docentes, ya sea cuando se inserta en el medio educativo como un recurso formativo o cuando es un resultado artístico en sí mismo. En todos los casos, significa hacer uso de un nuevo lenguaje que, como cualquier otro, tiene la facultad de abrir horizontes, dar a conocer las realidades de formas diferentes, y también permite comunicar, transferir o transmitir conocimientos a otros de forma intencional.

Pero, no debe concebirse como un simple instrumento de comunicación o código neutro de intercambio de información entre partes, ya que el teatro es un lenguaje que tiene el poder de producir modificaciones en los sujetos involucrados (creadores, actores, actrices y espectadores), afectándolos de manera recíproca en el proceso, en sus afectos, en la sensibilidad artística y

humana, en el registro que perdura, en la reflexión que provoca, etc. Es un lenguaje vivo que recrea y crea realidades.

1.2.1.6 El lenguaje teatral en la educación

El lenguaje teatral, de acuerdo a las nuevas corrientes constructivistas acerca del proceso de aprendizaje, implica utilizar las “técnicas” del arte escénico, para obtener logros significativos, superando los cánones tradicionales de un aprendizaje pasivo. Es así como el teatro dentro de la escuela adquiere una función didáctica, al transformarse en una nueva herramienta pedagógica, porque se involucra directamente con formación de los alumnos en el proceso educativo.

Según Motos y Navarro (2003) El teatro en la educación: es un espacio complejo no para formar actores, actrices, sino provocar el deseo de ver, leer, expresarse, reflexionar, hablar sobre literatura dramática, historia del espectáculo, lenguaje teatral, creación, comunicación grupal, desarrollo personal, dimensiones, contenidos, espectador activo y reflexivo, persona creativa, expresiva, comunicativa, persona capaz de disfrutar del arte. (p.32)

En la misma línea Vega (1981) sostiene: Las posibilidades educativas del teatro responden directamente a la nueva ética de la educación, que tiende a hacer del individuo protagonista de su propio aprendizaje y su desarrollo cultural, haciendo pasar el eje de la actividad por el alumno, tal actitud democrática da responsabilidad a los educandos en el proceso de crecimiento, propone soluciones como individuos y como grupo, y con la posibilidad de encontrarlas y también de equivocarse, valoriza el poder educador del grupo. (p.33)

Por todo lo manifestado anteriormente las actividades teatrales pueden utilizarse como un recurso didáctico y de prácticas frecuentes en el aula y en sesiones de clase, porque constituye un poderoso recurso de integración e interacción humana, facilita el aprendizaje de los estudiantes, motiva la

enseñanza, facilita la capacidad expresiva del alumno. El teatro es fuente de sensaciones afectivas y es un proveedor de experiencia creativa. También es importante tener en cuenta que las actividades teatrales en la escuela no buscan formar actores, sino utilizar el teatro como un recurso de desarrollo de personalidad y un vehículo de integración grupal, que por los valores educativos tan eficaces que posee.

1.2.1.7 Manifestaciones del teatro

Para Rodríguez (1998), el teatro tiene diversas manifestaciones teatrales:

- a) Teatro naturalista:** El teatro naturalista concibe el hecho como una imitación de la realidad. Cuanto más se parezca la escena a la realidad, mejor. De allí la importancia que se le da en este teatro a la escenografía, el vestuario, los efectos escénicos y la interpretación realista de los actores. Todos estos elementos deben estar en función de que el espectador pueda observar un hecho real.
- b) Teatro pobre:** Grotowsky bautizó así al teatro que dejaba de lado todos los elementos que a su juicio no eran esenciales en el teatro, como la escenografía, el vestuario, las luces, etc. Partía del presupuesto de que lo único indispensable para que el teatro exista era el actor. En ese sentido el actor debe aprovechar al máximo todos sus recursos, es decir, su voz y su cuerpo. Denomínese pues entonces a teatro pobre como una opción que se aleja de la espectacularidad del teatro naturalista, cargado de recursos externos y accesorios que hacen de esta manifestación artística, según este director, un hecho vacío carente de verdad.
- c) Teatro épico:** A diferencia de otras formas teatrales que buscan despertar en el espectador emociones y sentimientos intensos, el teatro épico, propuestas por Bertolt Brech, busca que la escena cuente la acción sin hacer partícipe al público. En otras palabras, esta propuesta conduce a la comprensión evitando pasar por la sensibilidad del espectador.

- d) **Ópera de pekín:** El nombre de ópera es el intento de clasificar una manera de hacer teatro, que no existía como tal en occidente. Un teatro que es la suma de varias artes escénicas y del espectáculo, como danza, acrobacia, drama, lucha, canto, malabarismo, el circo, las artes marciales, etc. Es decir, no solo es un drama cantado que es como se entiende el género ópera en Occidente, sino una combinación particular propia de la China. Una modalidad diferente.
- e) **Teatro callejero:** No todas las manifestaciones teatrales se realizan en las grandes salas. El teatro callejero es el que busca su espacio escénico en las plazas y calles. Es un teatro de personas que se definen como directores o actores sin haber recibido el tradicional aprendizaje académico; pero realizan un trabajo profesional en la medida que su propuesta es ensayada y planificada. En este teatro no es el público que va a la sala teatral, sino es el actor el que se dirige al espacio del público. Eugenio Barba lo denomina el tercer teatro.
- f) **Carnavales y pasacalles:** Existen formas teatrales vinculadas a las fiestas o celebraciones. Las más populares son las que se realizan en los carnavales o pasacalles. En estas manifestaciones podemos reconocer personajes y pequeñas situaciones dramáticas, además de vistoso vestuario y maquillaje. Los elementos típicos son los muñecones, los zancos, la banda de músicos, las máscaras, etc.
- g) **Los mimos:** El mimo es una forma teatral en la que no se usa las palabras. El cuerpo y sus movimientos son la única forma de comunicación.
- h) **Teatro de títeres:** En este tipo de teatro los personajes son muñecos manipulados por actores, quienes les dan movimiento y voz.
- i) **Teatro danza:** Aquí se integran la danza y el teatro en la representación de las acciones escénicas. Esta forma es nueva en occidente. En oriente ambas artes han estado íntimamente ligadas desde tiempos inmemoriales.

Como podemos observar el teatro de títeres se encuadra exclusivamente dentro del teatro, pues bien con esta aclaración nos adentramos al teatro de títeres.

1.2.1.8 Los títeres

Para Osorio (2009): El títere es un muñeco, pero no un muñeco común y corriente; porque en cierto modo, el títere habla, se mueve y siente. A pesar de saber que es un muñeco manejado por una persona especial, frente al público cobra vida y de esta manera se convierte en un actor, utilizando un pequeño escenario (teatrín), donde representa un papel y trasmite al auditorio su mensaje. (p.9)

Entonces podemos decir que, el títere es más que un simple muñeco movilizado por una persona, es un medio utilizado para transmitir mensajes que muchas veces no son convincentes cuando lo emite una persona de forma directa.

1.2.1.9 El teatro de títeres

Según Angoloti (1990) "El títere se inscribe de lleno en el mundo teatral, tiene todos los elementos del teatro, sus límites son difusos. Van desde lo más claro el títere de guante o las marionetas en un teatrino a lo más difuso trabajo con marottes, máscaras, representado en un teatro convencional, en fiestas, en la calle" (p.132)

Por otro lado, Curci (2007), dice: "Partimos del concepto de que el teatro de títeres se encuadra dentro de las artes dinámicas o interpretativas". (p.20)

Finalmente, Acuña (1998) considera que el arte de los títeres como un fenómeno teatral, es un arte teatral, ya que posee los cuatro elementos

estructurales básicos del teatro -drama, interpretación, ámbito escénico y público:

- a) un ámbito escénico donde actúa el títere
- b) un intérprete o un grupo de intérpretes que representa
- c) un relato especialmente compuesto para ser representado
- d) al público reunido en ese momento y en ese lugar. (p.17)

Entonces nos queda claro que, el arte de los títeres reúne todas estas características del teatro, constituyéndose así en una rama de la familia teatral y por lo tanto puede ser apreciado como teatro de títeres. La diferencia fundamental de este tipo de teatro con otros espectáculos teatrales es que utiliza al muñeco como objeto dramático, es decir, predomina la actuación indirecta, es decir, los actores no actúan directamente sobre el escenario sino que son los títeres.

Para ello recurrimos al planteamiento de Acuña (1998), quien expresa que en el teatro de títeres la actuación puede asumir tres formas generales:

Actuación indirecta: en la que el personaje se manifiesta al público a través del muñeco.

Actuación directa: que implica la presentación del personaje por el propio actor.

Actuación mixta: que aparece en aquellos casos de manipulación a la vista en la que el actor no sólo maneja al muñeco, sino que además participa directamente en la acción dramática. En todo caso, la actuación indirecta es la que caracteriza al teatro de títeres, donde el personaje es el muñeco y, por ende, el actor tiene que representar con el muñeco la acción dramática, otra característica es que el actor ocupa un espacio totalmente distinto de aquel en que se mueve el personaje. Este tipo de actuación puede ser oculta o a la vista del público, ésta última exige al actor neutralizarse. (p.138)

1.2.1.10 Origen de los títeres

Según Villafane (1980): “El títere nació en el primer amanecer, cuando el primer hombre vio por primera vez su propia sombra y descubrió que era él y al mismo tiempo no era él, cuando los ríos y las tierras no tenían nombre todavía”. (p.12)

Entonces, el hombre al moverse, veía que 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.

Por otro lado, Curci (2007) nos dice: “que el primer títere fue plano, hechas de piel de animales, se crearon para el teatro de sombras. 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”. (p.17)

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 las divinidades. 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 Ramayama 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 es utilizado por 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.

Con el descubrimiento llega a América, especialmente a México y Perú. No hay documentación escrita, pero lo que se conserva es que cuando Hernán Cortés llegó, trajo entre sus soldados, a dos titiriteros que hacían títeres para entretenerlo. Desde México escribió al rey de España que habían llegado a una gran plaza donde los indios hacían una cantidad de juegos y de representaciones y también jugaban con títeres. Esto nos da la pauta de que existían con anterioridad a la llegada de los españoles.

Continuando con este corte histórico, Morales de Aramayo (1980) en la revista "Tramoya" N°19, nos refiere:

En el Perú también se han encontrado títeres de barro articulados hechos de fibra de algodón, cuyo origen se remonta hasta las culturas pre-incas.

En la colonia, durante el siglo XVII, se hizo célebre Doña Leonor Gondomar a quien el Virrey Monclava autorizó sus espectáculos en los claustros de San Francisco y ya en el siglo XVIII, los títeres constituían un espectáculo netamente popular, con carácter de crítica de costumbres, situación política, etc.

En el siglo XIX destacó un personaje casi genial, Manuel Valdivieso, conocido como Ño Valdivieso. Un joven inteligente, aunque ignorante, mulato alto y delgado, gracioso por naturaleza, talabartero de oficio que hizo la delicia de muchas generaciones de niños.

Creó tipos nacionales y farsas originales de verdadero mérito. Con gran amor y paciencia se propuso obtener una técnica adecuada, haciendo él mismo sus muñecos y encontrando manera de animarlo con cañas e hilos. Creó así personajes como Don Silverio, Mamá Gerundia, Orejoncito, Chocolatito, copia de los vecinos del barrio. Llegó a tener más de trescientos personajes, con todos los vecinos del barrio. Con ellos hizo sus farsas perfectas que empezaron por divertir en los corralones y casa de la vecindad, luego en funciones públicas

en el entonces muy conocido salón Capella, muy vistas, tanto por niños como por adultos.

No contento Ño Valdivieso con sus farsas llenas de críticas sociales y más diestro en la técnica de los títeres, hizo ciertas obras de gran espectáculo, como el Combate de 2 de mayo, que llenaba de admiración pese a las deficiencias, teniendo en cuenta la pobreza y la falta de instrucción de Ño Valdivieso no podían ser mejores.

Finalmente, podemos concluir que los títeres han existido desde tiempos muy remotos demostrándonos que el hombre siempre tuvo la necesidad de comunicarse y transmitir sus inquietudes, imaginación y propósitos existentes, para ello utilizó el títere.

1.2.1.11 Tipos de títeres

Existen diversos tipos de títeres, los cuales se clasifican de acuerdo a su característica más sobresaliente. A continuación una precisa clasificación que nos ofrece Martín Molina en su Revista "Mil Vidas" (2005), de los tipos más usados actualmente:

Títere de guante:

Está compuesto en su forma más simple por una cabeza y una funda de tela que hace las veces de cuerpo con mangas, la mano y el antebrazo del titiritero ingresan por la abertura inferior de la funda conformando el cuerpo sólido del títere y dándole la posibilidad de articular cuello, brazos y cintura, los dedos el titiritero se distribuyen en diversas combinaciones para controlar la cabeza y los brazos, es animado hacia arriba y con el titiritero oculto.

Títere de hilos o marioneta

Tiene los segmentos corporales articulados que son accionados por hilos conectados a una cruz guía o mandos diversos desde lo que el titiritero controla

los movimientos, el número de hilos y su disposición depende de las exigencias para la acción del personaje.

Títere de vara

El eje del cuerpo de éste títere es una vara conectada a su cabeza o a su cuerpo a través de la que el titiritero animándolo hacia arriba controla principalmente la postura, el desplazamiento y los movimientos correspondientes al habla del personaje; pueden ser planos o en volumen, articulados o rígidos y con dimensiones que pueden ir de muy pequeños a grandes, cuando es articulado, los miembros pueden ser accionados complementándose con otras técnicas.

Títere de varilla

La varilla es una técnica complementaria que a través de varas delgadas permite el movimiento de brazos, piernas, alas, cola o cabezas con cuellos largos de personajes en los que el cuerpo es controlado por otra técnica (vara, guante, etc).

Títere plano

Son figuras bidimensionales planas recortadas y pintadas sobre un material rígido, generalmente son animados hacia arriba a través de una vara, pueden ser de una sola pieza o articulados a través de hilos y/o varillas.

Títere de boca articulada

Este títere puede abrir y cerrar la boca a través de diversos mecanismos que van de la manopla, estructuras ensambladas o espumas flexibles talladas, dependiendo de la flexibilidad del material y la estructura pueden tener otras articulaciones faciales; el movimiento de brazos y piernas puede ser conseguido con técnicas complementarias.

Títere marote

Es un títere ideal para movimientos finos y precisos con las manos, puesto que la suya es la del titiritero mismo por lo que también se le llama títere de mano prestada, está estructurado de modo que el titiritero introduce en el vestuario del títere la mano e inclusive el antebrazo apareciendo la mano al final de la manga que puede estar enguantada; la cabeza es de vara o boca articulada, el personaje puede tener dos manos de este tipo cuando es animado por dos titiriteros o si cuenta con un mecanismo que permita anclar el cuerpo del títere al del titiritero dejándole a éste las dos manos libres para prestárselas al títere.

Títere de sombras

Son figuras planas animadas por varas, rígidas o articuladas que colocadas tras una pantalla traslúcida y expuesta a una fuente de luz posterior generan sombras en la pantalla que es lo que ve el público, estas sombras pueden ser negras o coloreadas.

Títeres bunraku

Técnica tradicional japonesa de la que títeres de medianas dimensiones y totalmente articulados son animados por tres titiriteros a la vista del público, el titiritero principal controla la cabeza y la mano derecha, el segundo la mano izquierda y el tercero los pies, los titiriteros auxiliares van encapuchados, los espectáculos se complementan con musicalización y recitación.

Títeres de animación a la vista

Son títeres de diferentes dimensiones y complejidad, animados por el(los) titiritero(s) que están expuestas a la vista del público ya sea neutralizados con algún tipo de vestuario o no, la escena puede desarrollarse en espacio abierto o sobre una superficie equivalente a una mesa; los títeres tienen cuerpo completo rígido o articulado siendo accionados a través de varillas pequeñas o con mano sobre su cuerpo.

Títere de dedo

La estructura corporal de éstos títeres está dada por el dedo del titiritero sobre el que se inserta una cabeza (plana o en volumen) o un cuerpo completo proporcionales al dedo como cuerpo, sus dimensiones pequeñas y restricciones para la acción pueden ser limitaciones para su desenvolvimiento escénico pero en contraparte tiene un potencial enorme en la pedagogía.

Títeres que caminan

Son siluetas pintadas de personajes sin piernas, en las caderas tiene dos agujeros por donde ingresan los dedos índice y medio del titiritero convirtiéndose en las piernas del títere que así puede caminar teniendo gran versatilidad para la locomoción.

Muñecones y cabezudos

Son títeres gigantes animados generalmente desde dentro de su cuerpo, el titiritero puede llevar zancos para darle proporción al cuerpo del personaje. Mayormente participan en desfiles y pasacalles acompañados de músicos.

Teatro de figuras

Es una técnica que coge recursos del mimo, en ella el titiritero construye los personajes con partes de su propio cuerpo (manos, piernas, pies, vientre, etc.) a las que añade elementos mínimos (nariz, ojos, cabello, etc.) y vestuario definiendo físicamente al personaje que tiene una gran capacidad expresiva.

Títeres de barra

Son títeres animados hacia abajo a través de una vara que va fijada a la cabeza y con la que se controla el cuerpo; los miembros pueden adquirir movimiento por oscilación o controlados por medios de hilos o varillas.

1.2.1.12 El teatro de títeres en la educación

El títere es un recurso teatral totalmente bello y mágico que ofrece muchas alternativas dentro del trabajo de aula porque engloba en sí mismo distintas artes y permite trabajar, construir, crear, dramatizar, interactuar, volar y soñar.

La riqueza del títere y su aporte a la formación del niño están ligados, fundamentalmente, a que el títere puede considerarse un objeto intermediario entre el sujeto y su realidad circundante. A través de ese objeto, el niño puede establecer contactos más fluidos con su entorno.

Para Rogozinski (2001): "En la educación, el teatro de títeres debe tomarse como lenguaje expresivo de comunicación social y aprovechar los múltiples recursos que ofrece. Con él tenemos la amplitud comunicativa de plantear problemas inherentes al niño y a la vez soluciones saludables". (p.19)

Según Bernando (1988): "En la educación del niño el títere es la relación directa que se establece en la trilogía maestro - muñeco – niño, en donde el muñeco es el punto medio, el puente, el punto de convergencia al cual llegan tanto el maestro como el niño". (p.42) Es decir, el títere es el puente perfecto para que el maestro pueda llegar verdaderamente al niño y para que el niño pueda expresar abiertamente lo que piensa y siente.

Para el docente, es ideal a la hora de conocer al niño en sus pensamientos, formas de ver el mundo, miedos, alegrías y más profundos sueños; porque es a través del muñeco como el niño representa todos estos sentimientos y muchos más, de una forma natural y espontánea.

Además de los beneficios del uso del títere en el aula ya mencionados, existen unas mucho más específicas que paso a nombrar a continuación:

Para los niños tímidos que sienten vergüenza de pararse frente a un grupo y exponer sus ideas o pensamientos es más fácil y atractivo tomar un títere y expresar a través de él todo lo que piensan y sienten, para lo cual, la

mediación y ayuda del maestro es relevante. A partir de estas intervenciones el niño irá ganando paulatinamente seguridad y confianza, alcanzando así el objetivo de todo maestro: formar niños con una adecuada autoestima y confianza en sí mismos.

Ayuda a mejorar y enriquecer el lenguaje oral y expresivo del niño, porque cuando este manipula un títere casi sin notarlo empieza a relatar sus experiencias, conocimientos o sueños a través de esta herramienta que lo hace todo posible y permite al niño salir de sus propios límites y expresarse espontáneamente.

Cuando de contenidos difíciles se trata, el títere es un excelente medio de fijación de contenidos, debido a que llama la atención del espectador, y este sin casi sentirlo, va fijando las ideas, mensajes y conocimientos que el títere le transmite de forma muy singular y divertida. Esto se debe a que el niño aprende jugando, haciendo y experimentando.

Haciendo referencia a lo antes dicho, vale citar a Fernández (1995) quien dice: "Los títeres pueden concretizar hasta las temáticas más arduas facilitando así su comprensión. En cuanto los estudiantes (niños y adolescentes) se han familiarizado con el uso de los títeres, ellos mismos encontrarán las soluciones que necesitan en su aprendizaje". (p. 34)

Otro beneficio del títere en la educación es el desarrollo de la sensibilidad en los niños. El niño debe tener referentes culturales y es importante que cante, actúe, construya y produzca arte, y más aún, es imprescindible que observe arte en sus diversas formas. Solo así, el logrará aprender a valorar y disfrutar de la estética; aprenderá a ampliar sus capacidades de observación y percepción y a sensibilizarse ante las miles formas de belleza existentes.

En el aspecto moral y enseñanza de valores el títere es el mejor aliado. Para el títere nada es imposible, con su ingenio y simpatía logra llegar al niño y cuando está delante de él todo lo que diga y haga producirá en ese espectador

un efecto tan importante y conmovedor que jamás podrá olvidarlo. De esta forma se facilita la enseñanza de valores como la amistad, la solidaridad, la honradez, etc. en base a historias divertidas que los niños recordarán por siempre.

En el área afectiva, el títere es de gran ayuda porque es capaz de construir un puente entre el maestro y el alumno, acercando y creando una atmósfera de confianza y afecto entre ambos. Además, ayuda a buscar soluciones creativas a los problemas y a motivar la clase cuando decae el interés.

En el caso de niños con problemas de conducta o desinterés, al construir y manipular un títere se favorece la movilización y exteriorización de sus afectos, sensaciones y emociones. De esta forma, el maestro consigue interactuar con el niño y conocer sus más profundos sentimientos y pensamientos, esto ayudará a comprenderlo mejor y pasar a ser un amigo más que un maestro.

La creatividad está siempre presente en el teatro de títeres, porque un títere sin creatividad no es un títere. Una de las mejores formas de trabajar la creatividad con los niños es la improvisación con títeres. En esta actividad se evidencian miles de locas ocurrencias creativas y la desinhibición del creador dando lugar a historias muy interesantes y llenas de aprendizajes.

Por todo lo mencionado, es imperativo incorporar el teatro de títeres en el aula puesto que promueve una educación integral, libre, más comprometida y menos memorística donde los educandos y educadores disfrutan plenamente del proceso de aprendizaje.

1.2.2. INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS:

1.2.2.1 Lenguajes artísticos

Cada lenguaje tiene sus propios sistemas, signos, señas y códigos, lo que los convierte en únicos y particulares. No obstante, podemos hacer uso simultáneo

de diferentes lenguajes para comunicar de la mejor forma lo que queremos expresar.

1.2.2.2. El arte como lenguaje

Read (1995) citado por López (2010) expresa: Solo la educación en su sentido más amplio, como crecimiento guiado, expansión fomentada, crianza tierna, puede asegurar que la vida sea vivida en toda su natural espontaneidad creadora, en toda su plenitud sensorial, emocional e intelectual.

¿Solo se expresa a través del habla?, ¿Es este el único lenguaje para comprender y dar a conocer el saber?, ¿solo se entiende si se habla? No, el cuerpo es el mayor instrumento de comunicación y todo en él comunica, por eso es necesario conocerlo, explorarlo y saber cómo manejarlo y el arte es una forma para hacerlo.

El hombre es por naturaleza un ser que necesita comunicarse y expresarse para relacionarse con los demás. Es un ser único, con una capacidad de autenticidad en su expresión individual y con un lenguaje que lo diferencia del mundo animal. Precisamente por este lenguaje el hombre puede expresarse y crear sus propios símbolos. El individuo ha creado una simbología a través del tiempo; esta se va transformando de acuerdo con su evolución intelectual, social y cultural. El hombre crea diferentes lenguajes y expresa sentimientos ya sea por medios orales, escritos, corporales, musicales o gráfico pictóricos. A través de estos lenguajes el hombre conecta el interior con el exterior.

Desde la perspectiva relacional, el arte crea nuevos sistemas de relaciones del sujeto con su entorno, nuevas formas de organizar su mundo interior y exterior además de observar y analizar las relaciones con los otros sujetos.

El arte ha sido mitificado como un lenguaje menor o menos importante pero cabe preguntar: ¿será menor? ¿Será menos importante? ¿O será

diferente?, es un lenguaje que ha sido explorado a fondo en su forma estética, pero poco analizado como forma de expresión, una forma de expresión que utiliza y se vale de todo el cuerpo para transmitir lo que le pasa al sujeto.

Entender el lenguaje artístico como diferente revaloriza la forma natural de los niños al utilizar el arte para la comunicación y la interacción, la relación que tienen con los objetos y su manipulación para expresar, por ejemplo los juguetes son objetos mediante los cuales los niños expresan sus sentimientos y emociones, esto no puede ser enseñado esto es empírico, pero debe ser observado para permitir el desarrollo de la autoexpresión, la autoconfianza, la autoestima y una mayor identificación con lo que hace.

1.2.2.3. Integración de los lenguajes artísticos

Según la Ruta de la Educación Artística (2006) Se concibe la idea de la "integración de las artes" como una forma de trabajo en donde cualquiera de los lenguajes artísticos: teatro, danza, música o plástica, pueden ser el punto de partida, el eje central alrededor del cual giran los otros lenguajes, o bien, servir de apoyo y enriquecer el proceso que se sigue en las otras áreas para finalmente, entre todas, formar un todo.

Realmente los lenguajes artísticos no siempre tienen límites claros entre sí y pueden encontrarse en ocasiones totalmente integrados. Esto sucede significativamente en muchas de las distintas manifestaciones del arte tradicional; tomemos como ejemplo el caso de las danzas peruanas, en las cuales se puede apreciar una presencia narrativa tal que el límite con el arte dramático casi no se distingue, sin enfatizar en los vestuarios y demás elementos visuales o la estrecha relación discursiva con el aspecto musical.

De hecho, existen muchos aspectos en común tales como: ritmo, textura, espacio, armonía, color, silencio, sonido, movimiento, gesto. Que nos ayudan a establecer puntos de unión. No hay una sola forma ni un solo camino para lograr esta integración. Es, precisamente, esta "búsqueda" de una

integración coherente y orgánica, la que nos motiva a este trabajo de investigación. Esta forma de trabajo exige estar muy abiertos a todo; exige observar y percibir continuamente, estimular la imaginación, la curiosidad y nos lleva a crear formas no usuales y espontáneas.

La integración de los lenguajes artísticos tiene por finalidad desarrollar la sensibilidad, la creatividad y el pensamiento crítico de los estudiantes para reconocer, valorar y apreciar las características de su cultura y de otras. Además brinda oportunidades en las que expresan sus gustos, emociones y sentimientos mediante diferentes lenguajes artísticos como las artes plásticas, la danza, la música y el teatro de títeres entre otras.

Estas ideas, coinciden con los criterios que fueron abordados durante la preparatoria de la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística en Lisboa Marzo 2006, realizada en cada región (Asia y Pacífico, Europa y América del Norte, América Latina y el Caribe) Conferencias donde se plantearon aportes y recomendaciones:

En primer lugar, trabajar el tema de la educación artística desde una concepción de "cultura" como motor para desarrollar capacidades, sensibilidades e inclusión social. Se trata de asumir el arte como lenguaje y como forma de conocimiento del mundo, aunque ese conocimiento sea diferente y múltiple. Se trata del uso de los lenguajes artísticos para fines de iniciación, sensibilización, expresión y apreciación estética.

Esto permite plantear que la educación artística transforma en la medida en que se acerca a la vida cotidiana y adquiere significado para quien la ejerce. Solo en esa dimensión el arte transforma. Por ello, la educación artística por sí misma, puesta de manera marginal en el contexto de la escuela tradicional, no podrá remontar la rigidez con que se prepara al estudiante. Tampoco lo hará si se inscribe en una perspectiva formal y racionalista, alejada de la experiencia.

A su vez, no generará lo deseado si se asume como acercamiento de carácter estrictamente técnico, en el sentido de la técnica específica para el

manejo de una disciplina. Queda claro que la educación básica no forma ejecutantes de arte (músicos, bailarines y artistas plásticos) porque esa no es su finalidad, pero sí niños y jóvenes con inteligencias múltiples, con capacidad expresiva, sensibilidad e imaginación, conscientes de su potencialidad y capaces de acercarse a los diferentes lenguajes artísticos.

El área de arte comprende un conjunto de lenguajes artísticos, los mismos que están interrelacionados entre sí: artes visuales, danza, música y teatro.

Las artes visuales, comprende contenidos vinculados al dibujo, pintura, escultura, entre otros.

En danza se abordan las características, tipos de danza, los elementos que la constituyen así como las figuras coreográficas. Se incorpora además diversas formas de expresión corporal como los juegos de improvisación.

En el teatro y en el teatro de títeres los conocimientos están referidos a las improvisaciones individuales y colectivas, los ejercicios dramáticos, las dramatizaciones, la puesta en escena y los elementos que la constituyen.

Se considera además la expresión vocal y la producción de obras. Permite que los estudiantes pongan en práctica representaciones teatrales desarrollando los gestos y el movimiento corporal que ayuda al dominio escénico.

En música se considera la composición de ritmos, la voz, la ejecución instrumental así como los principales representantes de la música a nivel nacional y mundial. Contribuye a la formación de los estudiantes en el desarrollo de sus capacidades vinculadas a la percepción y manejo de los sonidos.

Para los intereses de esta investigación se considerará el lenguaje plástico, lenguaje musical y el lenguaje de la danza, los cuales considero que son bastante profundos y que integrarlos en su totalidad sería una utopía, por

ello se ha consignado dos elementos de cada uno de ellos para integrarlos con el teatro de títeres.

1.2.2.4 El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico

El lenguaje plástico es esencialmente visual. El arte se expresa por medio de la armoniosa combinación de los elementos que representan a la imagen: formas, colores y espacios, en el caso del dibujo y la pintura; el volumen, en la escultura y arquitectura.

En este caso, trataremos de hallar los puntos de integración entre el teatro de títeres y el lenguaje plástico.

Acuña (1998) manifiesta que, “El títere es una imagen plástica capaz de ser utilizada para actuar y representar”. (p.17)

El autor ofrece una clara interpretación de esta definición. Una imagen es la representación de un objeto. En este caso la plástica es la materia susceptible de ser formada, modelada. Así pues, “imagen plástica” alude al títere en su condición de objeto material creado como representación de algo.

En esta misma dirección Curci (2007) Dice: “Las artes visuales constituyen una buena parte del teatro de títeres (escultura, pintura, escenografía, etc.) pero no son el eje medular de la disciplina en sí misma”. (p.31)

En este sentido el títere es una representación de una imagen plástica, en este caso, no basta solo con la representación plástica por si sola para otorgar al títere su condición, que es la capacidad de actuar y representar, condición ligada explícitamente al ámbito teatral del que forma parte este arte como habíamos mencionado en páginas atrás.

En el teatro de títeres el espacio escénico constituye una unidad plástica, integral y dinámica, se precisa que los personajes (títeres) no difieran de todo lo que los rodea en el escenario; los elementos plásticos son creados unos en función de otros, una misma concepción y un mismo estilo artístico rigen su creación, las técnicas de construcción y hasta los materiales utilizados pueden ser organizados y manejados con la misma finalidad, dando lugar a una estética particular de la obra de títeres. La imagen visual debe ser materialmente coherente en su totalidad, constituyendo el lugar donde ocurre la acción una entidad plástica integral.

En consecuencia, en el teatro de títeres la puesta en escena parte de un planeamiento predeterminado, entonces vamos a empezar por el principio.

1.2.2.4.1 El boceto en el teatro de títeres

El primer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje plástico es en la elaboración del boceto.

El Diccionario de la Real Academia Española nos dice acerca del boceto: Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra. Borrón o apunte que hace el artista antes de empezar una obra, se utiliza también en publicidad para dar la primera idea de lo que puede ser un spot publicitario.

Por otro lado, nos dice Cerda (1994): “La expresión del muñeco debe ceñirse a una idea o un plan previamente estudiado. Esto se logra haciendo bocetos de color de frente y perfil agotando toda posibilidad expresiva en el papel antes de trasladar definitivamente estos caracteres al muñeco”. (p.16)

En este sentido, antes elaborar un títere es necesario elaborar un boceto, un dibujo de cómo queremos que sea el títere, considerando los rasgos que hemos encontrado en el estudio tetradimensional del personaje.

1.2.2.4.2 La escultura en el teatro de títeres

Cyphers (2004) sostiene que: “en esa esfera de la expresión humana que denominamos creación artística, la actividad específica de la escultura es el proceso de representación de una figura en tres dimensiones. El objeto escultórico es por tanto sólido, tridimensional y ocupa un espacio”. (p.20)

Por otro lado, Curci (2007) “es notable el componente escultórico del teatro de títeres, pues exige el uso de la fantasía formativa y constructiva del estudiante y desarrolla su experiencia visual”. (p.32)

Como podemos observar los títeres y el lenguaje plástico encuentran un segundo punto de integración en la escultura puesto que el títere es una figura tridimensional que ocupa un espacio. Mediante su elaboración nos va proporcionar una instrucción creativa sobre materiales, formas, funciones y movimientos.

1.2.2.4.3 Los colores en el teatro de títeres

Un tercer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje plástico son los colores. El contraste cromático en el muñeco es otra de las características que define el personaje en el títere.

Para Villena (1995): “En el títere el color permite la búsqueda de contrastes y armonías, ello se logra relacionando colores complementarios, o colores fríos con colores cálidos”. (p.52)

En este caso encontramos los colores en el rostro de los títeres, el vestuario, la utilería y la escenografía, los cuales cumplen una función, coadyuvar a la caracterización de los personajes.

Por ello al momento de elaborar el vestuario u otros accesorios debemos considerar el análisis tetradimensional del personaje, puesto que los colores ayudan a la identificación del personaje.

1.2.2.5 El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical

La música es un arte inmaterial que se transmite por el aire y no permanece como otras artes; se desarrolla en el tiempo y pasado el momento de la interpretación sólo queda en la memoria.

Para Jurado (2006): “La música y los lenguajes escénicos, por su condición particular de artes en el tiempo, reúnen cualidades preciosas como herramientas educativas”. (p.41).

Otro elemento sustancial en el teatro de títeres es la imagen auditiva, la cual se incorpora al lenguaje plástico y gestual del teatro de títeres a través de la voz, los efectos sonoros junto a la música instrumental.

1.2.2.5.1 La voz en el teatro de títeres

La voz es un sonido emitido por un ser humano usando las cuerdas vocales, para hablar, cantar, reír, llorar, gritar, etc. La voz humana es específicamente la parte de la producción de sonido humano en la que las cuerdas vocales son la fuente primaria de sonido.

Curci (2007) Dice: “La voz en el teatro de títeres es la mezcla de cuerpo y mente vaciada sobre un objeto que cobra vida y que no deja huella alguna de artífice”. (p. 70)

Entonces podemos decir, que la voz es el resultado de un proceso orgánico corporal, no puede verse distanciada de cuerpo; en tal sentido, en el teatro de títeres no se puede prescindir de la voz humana cuando se utiliza el diálogo para expresarse. Por ello es necesario realizar un estudio para la construcción de la voz del personaje.

Hay muchas maneras de decir una palabra. Una misma frase sonará distinta si la dice un anciano, una bruja, un príncipe o un ogro, es por eso que se debe dedicar tiempo a definir cómo será la voz de cada personaje. En este caso hay que tener en consideración dos aspectos:

- **Timbre:** Se refiere a la calidad de la voz, al sonido que escuchamos; por ejemplo un héroe galán, tendrá una voz segura y firme, mientras que un personaje torpe puede tener una voz insegura y tímida. Una princesa malcriada y coqueta puede tener una voz chillona, mientras que una bondadosa campesina podría tener una voz dulce.
- **Vocabulario:** El tipo de palabras que escoge un personaje dice mucho sobre su personalidad. Un personaje joven, por ejemplo, puede usar modismos propios de la juventud, mientras que un científico puede recurrir a un lenguaje deliberadamente complicado.

Estos dos aspectos son cosas que deben pensarse mientras el personaje está en proceso de construcción, en ese proceso vamos probando palabras y sonidos que nos ayudarán a encontrar la voz del personaje.

Una vez que ya tenemos la voz, se hace necesario pensar en un tercer aspecto, el fraseo, que se refiere a la forma de decir las cosas de acuerdo con el sentido de la frase, el carácter del personaje que la pronuncia y el contexto en que se encuentra. Un buen fraseo requiere prestar atención a las palabras que son más importantes dentro de la frase, mostrando esos matices mediante el uso inteligente de pausas, acentos e inflexiones.

1.2.2.5.2 Los efectos sonoros en el teatro de títeres

En este punto, es preciso mencionar el planteamiento de Angoloti (1990) quien dice: “Junto a la música puede haber una serie de sonidos que evocan determinados animales, maquinas, puertas que se abren, pues todo produce sonido y de todas las maneras. El propio cuerpo, los arboles el viento, el agua, rascando, frotando agitando o golpeando”. (p.176)

En el teatro de títeres se selecciona distintos tipos de efectos sonoros que acompañan la historia, pues tanto la música como los efectos sonoros forman junto a la voz, un complejo sonoro único, en el cual cada uno cumple su propia función.

1.2.2.5.3 La música en el teatro de títeres

La música llena espacios de gran significación en las representaciones. Al ser la acción una de las características principales del teatro de títeres, la música le otorga ritmo a la acción siendo una excelente aliada para un títere en acción. En este sentido, la función de la música puede ser:

- ❖ **Psicológica:** cuando sirve para expresar con mayor intensidad la vida interior del personaje.
- ❖ **Dramática:** cuando se la usa para acentuar con más fuerza las situaciones dramáticas.
- ❖ **Ambiental:** cuando ayuda a crear y describir mejor la atmósfera de la obra.

En este sentido, integraremos lo sonoro al teatro de títeres en los diversos procesos de la puesta en escena.

1.2.2.6 El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza

Para ubicarnos dentro del lenguaje de la danza vamos a partir del planteamiento de Stoke (1990) quien sostiene la danza, “es un lenguaje que utiliza al cuerpo como medio, como instrumento, de representación, expresión, comunicación y creación”. (p.21)

Por ello, en el lenguaje de la danza se combinan impulsos internos, posiciones del cuerpo, movimientos rítmicos y gestualidad, para simbolizar individual y colectivamente sentimientos y situaciones en el espacio y en el tiempo.

Son elementos propios del lenguaje dancístico: el dinamismo interior, espacio imaginario; evocaciones de juegos expresivos, tradicionales o

fantásticos, de retahílas rítmicas de rondas; de gestos que representan sentimientos; de movimientos corporales inventados; memoria de experiencias propias y de otros, de movimientos de la naturaleza, evocaciones de construcciones coreográficas de formas de danza.

En este sentido, vamos hallar los puntos de integración entre el teatro de títeres y el lenguaje de la danza.

1.2.2.6.1 El movimiento en el teatro de títeres

En este caso un primer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje de la danza es el movimiento, puesto que éste es un elemento esencial de la danza y condición básica del teatro de títere.

Para ello resulta oportuno el planteamiento de Cursi (2007): En el teatro de títeres, es el artista o animador el que transmite a su figura el movimiento, el cual es captado y sentido por quien contempla la obra, en la tensión o flacidez, en la suavidad o dureza que se siente, en la expresión facial. No hay un desplazamiento real, pero se “ve” moverse. (p.47)

Sin duda, el manejo organizado de los movimientos del muñeco es indispensable para que la ilusión de la imagen visual sea perfecta. El teatro de títeres incluye gran variedad de técnicas del movimiento, según sean los sistemas de muñecos que se utilicen en él. En este aspecto, también es interesante elegir la técnica del movimiento adecuándola al tipo de obra, personaje o lugar de la representación.

Es este caso, la danza y el teatro de títeres tienen algo en común el trabajo corporal del titiritero en el segundo y en el primero el del bailarín, por ello se debe tener una preparación y conocimiento de la capacidad expresiva del cuerpo.

En este caso la posición del cuerpo del titiritero: brazos y de piernas, además de la posición de la cabeza. Aprender a deslizarse por la escena, en este caso del títere de guante, es muy importante, pues, toda la expresividad de esta técnica especialísima reside en los movimientos del propio titiritero. Es decir: los movimientos nacen en él, pasan a través del muñeco y llegan a los

espectadores transformados, pero manteniendo un sentido y una gran fuerza expresiva.

1.2.2.6.2 La creación coreográfica en el teatro de títeres

La coreografía es el resultado de los movimientos ordenados en secuencias. Hay diferencias entre crear un baile, que solo usa pasos rítmicos, y crear una coreografía, que tiene un sentido con inicio, desarrollo y final, como en el teatro.

Vamos a partir del planteamiento de Bernardo (1991) “Los títeres cuando están en escena, muchas veces bailan, ejecutan movimientos rítmicos para dar emotividad a la historia”. (p.29)

En este caso para la puesta en escena del teatro de títere es fundamental la creación de coreografías con los muñecos para ello partimos de la exploración en búsqueda de los movimientos, frases, imágenes metafóricas y personajes que nos ayuden a proponer secuencias de movimientos para la creación de la coreografía.

1.2.2.6.3 El espacio en el teatro de títeres

Otro aspecto fundamental en el lenguaje de la danza es el espacio, ya que tanto el bailarín como el titiritero se manifiestan a través de su intervención en el espacio. Entendido éste como el lienzo donde se dibujan las formas de nuestros movimientos. Y otro tercer punto de unión entre el teatro de títeres y el lenguaje de la danza.

Para Villena (1995), el espacio que se maneja en el teatro de títeres es diferente al espacio convencional de teatro de actores, mientras un títere avanza tres o cuatro pasos, el titiritero avanza solo uno, el títere se mueve en un escenario proporcional a su tamaño, el titiritero puede estar acurrucado, sentado en cuclillas o en cualquier otra posición diferente a la que está asumiendo el muñeco. (p.41).

Esta limitación espacial, unida a la limitación de movimientos que posee el títere en sí mismo, obliga a que los movimientos de los muñecos deban ser precisos, muy claros y también más exagerados que los del actor vivo. Para

ello, el titiritero se prepara en el conocimiento y utilización de los diferentes espacios.

Por todo lo dicho anteriormente el teatro de títeres integra al lenguaje de la danza.

1.2.3 Fundamentos teóricos de la educación artística

La educación artística se basa en fundamentos de carácter filosófico, psicológico, pedagógico y social.

Fundamento filosófico

Todo grupo humano que ha sido capaz de generar cultura, es porque ha podido desarrollarse en forma autónoma, sin sojuzgamiento ni interferencia de personas mayores.

El arte es una forma de conciencia social en el que se expresan ideas y sentimientos de acuerdo a la realidad en la que nos desenvolvemos. Permite, una identificación con todos los elementos que constituyen su cultura, desarrollando así la sensibilidad necesaria para cultivar y crear sus propios valores y la apertura para entender y aceptar o rechazar otros.

Fundamento psicológico

El hombre desde que nace está sujeto a una interacción con personas y fenómenos, que le hacen reaccionar psicológica y emotivamente, ya sea en forma positiva o negativa. En este sentido, está probado que la experiencia artística, permite al estudiante desahogarse y liberarse de aquello que le está afectando. También favorece el desarrollo de sus cualidades, sensibilidad, hábitos y habilidades que le ayudarán a alcanzar su formación plena.

Para Alcaide (2001) la práctica de actividades artísticas favorece el desarrollo de la personalidad entera, aunando la actividad sensorial a la actividad intelectual e integrándolas en el proceso creador. (p. 30)

La educación artística no pretende que el estudiante aprenda arte sino que a través del arte pueda utilizar su caudal creativo en beneficio de su desarrollo personal.

Fundamento pedagógico

La educación, tal como es entendida hoy, implica una acción liberadora, consecuentemente no debe darse en un sentido impositivo sino que debe explorar y posibilitar el desarrollo de cada estudiante, partiendo de sus propias experiencias y posibilidades, sin ignorar la existencia del medio social al que pertenece el estudiante y que tanto influye en su formación. Por tanto la educación no debe ser ajena a las necesidades de ese contexto.

Fundamento sociológico.

Alcina (1982). "El arte al ser considerado como un fenómeno cultural, de carácter universal que afecta a todas las personas, grupos sociales y culturas. Es quizás uno de los fenómenos más complejos que comprende la cultura como un todo" (p. 46)

Read, (1991), "Si entendemos la cultura como un sistema, el arte constituye un subsistema incluido en este, de modo que se encuentra funcionalmente relacionado con las demás manifestaciones culturales" (p.19)

En este sentido la vida del estudiante transcurre en una sociedad compleja, a la que debe integrarse y con la que debe identificarse si pretendemos que alcance una realización plena. Por este motivo la educación artística, favorece e incentiva a través de su labor el acercamiento, la unión, el intercambio de ideas, el espíritu de trabajo cooperador, despertando el interés por comprender la diversidad cultural, es decir favorece el desarrollo de la persona socialmente integrada.

1.3 Definición de términos básicos:

Educación artística: Es el proceso educativo que se brinda a los estudiantes mediante el uso de los lenguajes artísticos. En este proceso las artes visuales, la música, la danza y el teatro constituyen los recursos fundamentales para el aprendizaje de las diferentes capacidades, de esta manera tener una formación integral del estudiante. En un sistema educacional bien equilibrado se acentúa la importancia del desarrollo

integral de cada individuo, con el fin de que su capacidad creadora potencial pueda perfeccionarse permanentemente.

Lenguaje teatral: El lenguaje teatral es un medio de comunicación mediante el uso de los diferentes lenguajes artísticos como son la música, la danza, la plástica y el mismo teatro con la finalidad de transmitir conocimientos y sentimientos produciendo modificaciones en los sujetos involucrados.

El lenguaje teatral en la educación: es el uso de los lenguajes artísticos en el proceso del nuevo enfoque de la educación, que tiende a hacer del individuo protagonista de su propio aprendizaje y su desarrollo cultural, haciendo pasar el eje de la actividad por el alumno, tal actitud democrática da responsabilidad a los educandos en el proceso de aprendizaje y logro de capacidades.

Los títeres: El títere es más que un simple muñeco movilizado por una persona, es un medio utilizado para transmitir mensajes que muchas veces no son convincentes cuando lo emite una persona de forma directa.

Teatro de títeres: Es el arte que reúne todas las características de un teatro, constituyendo una rama de la familia teatral y por lo tanto puede ser apreciado como teatro de títeres. La diferencia fundamental de este tipo de teatro, con otros espectáculos teatrales, es que utiliza al muñeco como actor.

Teatro de títeres en la educación: El teatro de títere es un recurso pedagógico creativo y mágico que ofrece muchas alternativas de enseñanza-aprendizaje dentro del trabajo de aula, además engloba en sí mismo distintas artes y permite trabajar, construir, crear, dramatizar, interactuar, volar y soñar para el logro de aprendizajes.

Integración de los lenguajes artísticos: Es la forma de trabajo en donde cualquiera de los lenguajes artísticos: teatro, danza, música o plástica, pueden ser el punto de partida, o sea, el eje central alrededor del cual giran los otros lenguajes; o bien, servir de apoyo y enriquecer el

proceso que se sigue en los otros lenguajes para finalmente, formar un todo.

El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico: En el teatro de títeres el espacio escénico constituye una unidad plástica, integral y dinámica, se precisa que los personajes (títeres) no difieran de todo lo que los rodea en el escenario; los elementos plásticos son creados unos en función de otros, una misma concepción y un mismo estilo artístico rigen su creación, las técnicas de construcción y hasta los materiales utilizados pueden ser organizados y manejados con la misma finalidad, dando lugar a una estética particular de la obra de títeres.

Teatro de títeres y la integración del lenguaje musical: La música y los lenguajes escénicos, por su condición particular de artes en el tiempo, reúnen cualidades preciosas como herramientas educativas.

Teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza: La danza y el teatro de títeres tienen algo en común, primero el trabajo corporal del titiritero y el segundo, el del bailarín, por ello se debe tener una preparación y conocimiento de la capacidad expresiva del cuerpo.

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA:

La importancia del arte en la formación integral del ser humano en cualquier etapa de la vida y sobre todo en la primera infancia se reconoce cada vez más, un ímpetu creciente por demostrar que el arte, como toda manifestación cultural se constituyen como pilares fundamentales en la construcción de una sociedad nueva, con otra visión de desarrollo vinculado a la calidad de vida y no sólo al aspecto económico.

Por ello, se considera imprescindible incidir en políticas culturales y educativas locales, regionales y nacionales, como se menciona en la declaración de la conferencia de la Unesco en el Congreso Mundial de Educación por el arte, en el año 2006:

Aplaudimos las decisiones de los gobiernos del mundo de colocar en el centro de sus agendas las reformas educativas y el desarrollo cultural. Sin embargo sabemos que no siempre hay voluntad política y profesional para integrar las artes en una efectiva "educación para todos", como instrumentos vitales para aprender derechos humanos, responsabilidad ciudadana e inclusive democracia (UNESCO WORLD ARTS CONFERENCE. Declaración conjunta de INSEA).

Entre los beneficios ampliamente reconocidos que el arte brinda a la formación del ser humano merece resaltarse las posibilidades que brinda para el autoconocimiento, el fortalecimiento de la identidad, la autoestima, la expresión auténtica, el desarrollo de la sensibilidad, la creatividad, la socialización, el conocimiento de los demás, el pensamiento crítico, las

habilidades de investigación, el pensamiento holístico, la conciencia del cuerpo, la conciencia del tiempo y del espacio, las coordinaciones motoras, la perseverancia, la curiosidad, la iniciativa, el trabajo en equipo, la toma de decisiones, etc. El vivir de por sí implica ineludiblemente una relación a nivel perceptual y estético con el mundo, al identificar e interactuar constantemente en nuestra vida cotidiana con colores, formas, distancias, velocidades, sonidos, intensidades, duraciones, etc. Elementos que constituyen, en sí mismos y en sus diversas formas de manifestarse ante nosotros, la ventana más inmediata en la relación con nuestro entorno.

Por estos motivos, consideramos a la educación artística no solo como parte de un diseño curricular sino, principalmente, como un derecho humano, una necesidad; por lo tanto, es urgente que se tome en cuenta con igualdad de condiciones en relación con otras formas de conocimiento.

Un estudio desarrollado por la OREAL-UNESCO y PROEDUCA GTZ en el 2003, sobre el estado del arte de la formación docente en nueve países de la región, entre los que se encuentra Perú, señala la preeminencia de una lógica academicista en la formación docente en muchos casos de espaldas a las necesidades del sistema.

Según lo determinado por el Ministerio de Educación del Perú en el programa curricular del área de arte (2008): El área de arte comprende un conjunto de conocimientos, los mismos que están interrelacionados entre sí: artes visuales, danza, música y teatro. (p. 372)

Frente a los avances teóricos en el área de arte; existen serios problemas en la formación del docente de educación artística en nuestro país, está en relación con los planes de estudio y su pertinencia, asociada en primer lugar a nuestra diversidad cultural y en segundo lugar a la demanda en la Educación Básica Regular. Este nivel constituye la mayor oportunidad laboral para los egresados de las universidades y escuelas de arte, que requiere de acuerdo con el currículo planteado por el Ministerio de Educación, que los docentes tengan dominio y capacidades en los cuatro lenguajes artísticos:

artes visuales, música, danza y el teatro; sin embargo, en dichas instituciones no se está formando dentro de este modelo.

La Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta, forma docente de arte en las especialidades de música, artes plásticas y teatro; no incluye danzas. Pero en lo que concierne a la integración de los lenguajes artísticos no se ha establecido de esa manera; por lo que existe un estudio fragmentado de los componentes de la educación artística; puesto que los docentes de las distintas especialidades se ciñen solamente a dictar su especialidad sin interrelacionar con los otros lenguajes artísticos y mucho menos en enseñar al estudiante cómo integrarlo. Todo esto ocurre con los estudiantes a inicios del VII ciclo de educación artística.

Los problemas mencionados, nos han motivado a desarrollar una investigación sobre el teatro de títeres como una estrategia para la integración de los cuatro lenguajes artísticos, puesto que el teatro de títeres es un elemento de conjugación de varios lenguajes artísticos, entre las que se encuentran las artes plásticas, la música, la danza y el teatro. El estudio se realizó con los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE, con el propósito de contribuir a su formación profesional como docente de arte acorde a lo establecido en los *Propósitos de la Educación Básica Regular al 2021*, puesto que le brinda una formación integral con el fin de responder a las demandas actuales que la sociedad plantea a la Educación Básica Regular que todo docente de arte debe conocer. Asimismo, para superar este problema se aplicó el módulo de teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos.

2.2 Formulación del problema

Frente a estos vacíos, se propone incluir el teatro de títeres como una bisagra para unir los lenguajes artísticos, por ello, se ha formulado las siguientes preguntas de investigación:

2.2.1 Problema general

- ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?

2.2.2 Problemas específicos:

1. ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?
2. ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?
3. ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?

2.3 Importancia y alcances de la investigación:

El presente trabajo de investigación es importante porque trata de una propuesta metodológica que incluye innovaciones para la integración de los lenguajes artísticos que permitirá superar uno de los problemas principales de la formación docente acorde a las necesidades del mercado laboral.

En este sentido, será un aporte para la formación docente en la especialidad de Educación Artística de nuestra universidad, de otras universidades y de escuelas de arte del país, puesto que es una investigación experimental, por lo tanto plantea una propuesta pedagógica innovadora que consiste en la elaboración y aplicación de un módulo de teatro de títeres, donde se presenta diversas actividades y mediante las cuales se realiza la integración de los lenguajes artísticos. Se ha optado por esta propuesta toda

vez que la enseñanza de los lenguajes artísticos se viene dando de una manera fragmentada y alejada de los nuevos enfoques en la enseñanza del arte; puesto que el mercado laboral requiere profesionales que sepan integrar los cuatro lenguajes artísticos.

Los alcances del presente estudio permitirá establecer las acciones necesarias a fin de mejorar la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Además este estudio será útil para la formación profesional de estudiantes de otros ciclos de otras universidades y escuelas de arte.

A la vez esperamos que dicha investigación abra puertas a futuras investigaciones en este tema para facilitar al docente integrar el teatro de títeres con los demás lenguajes artísticos.

2.4 LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN:

Entre las limitaciones que se presentaron durante el desarrollo del presente trabajo de investigación fueron los siguientes:

Carencia de bibliografía en relación al problema planteado y la dificultad en el acceso a esta reducida información. Esto se superó con el acceso a textos virtuales.

Durante la primera etapa de experimentación, la universidad paralizó las labores Académicas por problemas internos, y por ende se frustró el trabajo de campo. Por ello, se retomó el siguiente ciclo académico y de esta manera concluir con la investigación.

CAPÍTULO III

DE LA METODOLOGÍA

3.1 PROPUESTA DE OBJETIVOS

El cuadro de objetivos está constituido por un objetivo general y tres específicos, planteado de la siguiente manera:

3.1.1 Objetivo general:

- Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.1.2 Objetivos específicos:

1. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.
2. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.2. SISTEMA DE HIPÓTESIS

El sistema de hipótesis está constituido por una hipótesis principal, tres específicos, que se plantean de la siguiente manera:

3.2.1. Hipótesis general:

- El teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.2.2. Hipótesis específicas:

1. El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.
2. El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.
3. El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad

de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.3 SISTEMA DE VARIABLES

3.3.1 Identificación de las variables

Las variables consideradas en la investigación son:

Variable independiente: Teatro de títeres

Variable dependiente: Integración de los lenguajes artísticos

3.3.2 Operacionalización de variables

Variable independiente: Teatro de títeres

Dimensiones	Contenidos
Educación artística	El arte en la Educación Principios de la Educación Artística Componentes de la Educación Artística
Lenguaje teatral.	El lenguaje teatral. El lenguaje teatral en la Educación. Manifestaciones del teatro.
Lenguaje del teatro de títeres.	El teatro de títeres Origen del teatro de títeres Tipos de títeres El teatro de títeres en la Educación.

Variable dependiente: Integración de los lenguajes artísticos

Dimensiones	Indicadores	Ítems	Instrumento
Integración del lenguaje plástico.	Boceto de la representación plástica del personaje.	4, 11	Prueba objetiva
	Construcción bidimensional y tridimensional de los títeres, con materiales de reciclaje naturales e industrializados.	1, 3,	
	Selección de los colores para la caracterización los personajes títeres.	2, 7, 18	
Integración del lenguaje musical.	Selección de los elementos sonoros (Sonidos onomatopéyicos y efectos sonoros, voz y música) para la representación.	9, 15, 16	
	Identificación del ritmo interno de la obra dramática.	10, 12	
	Interpretación de las voces de los personajes.	17, 14	
Integración del lenguaje de la danza.	Reconocimiento y preparación del cuerpo como un instrumento de comunicación.	13	
	Exploración de los diferentes espacios (parcial, total e interior).	5, 20	
	Creación de formas e imágenes con movimientos corporales para las escenas planteadas.	6, 8, 19	

3.4 TIPO Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

3.4.1 Tipo de investigación

El tipo de investigación de la presente tesis es experimental, puesto que se trata de la aplicación del módulo teatro de títeres para lograr en los estudiantes universitarios la integración de los lenguajes artísticos.

Desde ese punto de vista, también es una investigación aplicada. Al respecto

Carrasco (2009) señala: “la investigación aplicada se distingue por tener propósitos prácticos inmediatos bien definidos, es decir se investiga para actuar, transformar, modificar o producir cambios en un determinado sector de la realidad” (p.43).

Asimismo, Sánchez y Reyes (2006), con relación a la investigación aplicada dice: “es llamada también constructiva o utilitaria, se caracteriza por su interés en su aplicación de los conocimientos teóricos a determinada situación concreta y las consecuencias práctica que de ella se deriven. La investigación aplicada busca conocer para hacer, para actuar, para construir, para modificar [...]” (p.37).

3.4.2 Método de investigación

En esta investigación se ha utilizado el método hipotético deductivo; es decir, se ha iniciado con el planteamiento de la teoría luego se ha derivado a las particularidades. Sobre este método Bernal (2006) señala: “es un procedimiento que parte de unas aseveraciones en calidad de hipótesis y busca refutar o aceptar tales hipótesis deduciendo de ellas, conclusiones que deben confrontarse con los hechos” (p.56)

3.5 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño que se utilizó en este estudio es cuasi experimental porque se trabajó con dos grupos: uno experimental y el otro de control.

Sobre este diseño Hernández, Fernández y Baptista, dice:

[...] se manipulan deliberadamente, al menos, una variable independiente para observar su efecto y relación con una o más variables dependientes, [...]. Los sujetos no se asignan al azar a los grupos ni se emparejan, sino que dichos grupos ya están formados antes del experimento: son grupos intactos. (2010, p.148).

Enfatizando sobre este diseño, Carrasco (2006) expresa: “se denominan diseños cuasiexperimentales, aquellos que no asignan al azar los sujetos que forman parte del grupo de control y experimental, ni son emparejados, puesto que los grupos de trabajo ya están formados; es decir, ya existen previamente al experimento” (p.70).

Sobre este diseño con preprueba – posprueba y grupos intactos (uno de ellos de control) Carrasco (2006) sostiene:

“Este diseño presenta dos grupos: uno recibe el estímulo experimental y el otro no. Asimismo a los grupos se le asignan preprueba, para determinar el grado de equivalencia inicial de los grupos. La posprueba se administra con el propósito de medir los efectos de la variable independiente sobre la dependiente.” (p.70).

El diagrama es:

(G E) 01 x 02

(G C) 03 - 04

Tabla 1

Grupo experimental	Grupo control
1. Test previo	1. Test previo
2. Aplicación del método experimental - La integración de los lenguajes artísticos.	2. Aplicación del método tradicional.
3. Test final.	3. Test Final.
4. Media de ganancia media.	4. Medida de ganancia media.

Descripción del trabajo en el grupo experimental

- **El pre test.** Se aplicó al inicio del curso, en las horas de la asignatura títeres y marionetas, que se llevó a cabo en el aula 103 del Departamento Académico de Educación Artística.
- **Aplicación del método experimental.** El programa experimental duró doce sesiones de aprendizaje. En el que se desarrolló la integración de los lenguajes artísticos (plástico, musical y el de la danza). En el que integró cada uno de los lenguajes mencionados con el teatro de títeres, activo y progresivo, desde la construcción hasta la puesta en escena del teatro de títeres.

Esto nos llevó a comprobar que el teatro de títeres mejora la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII de la especialidad de Educación Artística. (Ver el programa experimental en el anexo N 04)

- **Post test.** En la última sesión de aprendizaje se aplicó el test final, donde participaron todos los estudiantes del grupo experimental.

Descripción del trabajo en el grupo control

- **Pre-test.** Se aplicó en la primera sesión de aprendizaje, en forma paralela al grupo experimental.
- **Aplicación del método tradicional.** Se trabajó doce sesiones con el método tradicional, centrado en la construcción y dramatización mediante el teatro de títeres. Las secuencias didácticas estuvieron en función a la construcción de títeres sin previo análisis ni estudio del personaje, es más una construcción sin tener una idea de cómo es el personaje, cuál es su perfil físico y psicológico, finalizado este proceso, la creación de una historia con los títeres, se priorizó la dramatización simple sin integrar los lenguajes artísticos. No se llevó la integración de los lenguajes artísticos.

- **Post test.** La última sesión se aplicó el test final, en forma paralela al grupo experimental. En el cual participaron todos los estudiantes del grupo control.

3.6 POBLACIÓN Y MUESTRA

3.6.1 Población

Carrasco (2006) plantea: “es el conjunto de todos los elementos (unidades de análisis) que pertenecen al ámbito espacial donde se desarrolla el trabajo de investigación.” (p. 236).

La población está constituida por 52 estudiantes matriculados en el VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

3.6.2 Muestra

Hernández, Fernández y Baptista (2010), con relación a la muestra señala: “es un subgrupo de la población de interés sobre el cual se recolectarán datos, y que tiene que definirse o delimitarse de antemano con precisión, éste deberá ser representativo de dicha población [...]” (p.173).

Asimismo, Carrasco (2006) plantea: “es una parte o fragmento representativo de la población, cuyas características esenciales son las de ser objetiva y reflejo fiel de ella, de tal manera que los resultados obtenidos en la muestra puedan generalizarse a todos los elementos que conforman dicha población.” (p. 237).

En la presente investigación la muestra está constituida por 24 estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística, que se encuentran matriculados en la asignatura de *Títeres y Marionetas*.

La muestra es no probabilística porque se trabajó con grupos ya establecidos. (Ver tabla N° 2)

Tabla 2: *Muestra de los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística*

Grupo	Sección	Número	Porcentaje
Experimental	H6	11	50%
Control	H5	13	50%
Total	-	24	100%

TÍTULO SEGUNDO
TRABAJO DE CAMPO

CAPÍTULO IV

DE LOS INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN Y RESULTADOS

4.1 SELECCIÓN Y VALIDACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

El instrumento que se ha utilizado para la recolección de la información, fue la prueba objetiva de conocimientos de integración de los lenguajes artísticos. Esta prueba fue elaborada de acuerdo con la naturaleza de la variable, con las características y necesidades para su medición, teniendo en cuenta que disponemos de un instrumento cuantitativo. (Apéndice 2).

La aplicación de la prueba pre-test fue iniciando el semestre académico y la prueba post-test fue culminando el semestre académico; siendo su ejecución en 60 minutos. Esta prueba de opción múltiple se aplicó a los estudiantes de la asignatura de Títeres y Marionetas, de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

4.1.1 Ficha técnica de los instrumentos:

Nombre: Test de integración de los lenguajes artísticos.

Autora: Elaborado por Mariluz Pacheco Pomarino

Asesoría y supervisión: Dr. Jorge Victorio Echavarría

Dirigido a: Estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Administración: Individual.

Duración de aplicación: 60 minutos.

Puntuación: Opción múltiple.

Dimensiones: Integración del lenguaje: plástico, musical y danza.

4.1.2 Prueba de recolección de datos de la variable dependiente

Para la variable integración de los lenguajes artísticos, se elaboraron 20 ítems. En esta prueba se consideró el manejo de tres dimensiones: Integración del lenguaje plástico, integración del lenguaje musical e integración del lenguaje de la danza.

Los indicadores del aprendizaje de la asignatura de integración de los lenguajes artísticos son: Estudio tetradimensional de los personajes a construir, elaboración del boceto del personaje, construcción tridimensional de los títeres con materiales de reciclaje, reconocimiento del proceso de la puesta en escena del teatro de títeres, identificación el ritmo interno de la obra, exploración y selección de las voces de los personajes que interpretará, reconocimiento de las diferentes funciones de la música dentro de la puesta en escena del teatro de títeres, selección los efectos sonoros y sonidos onomatopéyicos; reconocimiento de la importancia del trabajo corporal del titiritero dentro del teatro de títeres, exploración de los diversos movimientos y armado de las coreografías para las escenas requeridas.

4.1.3 Validación de los instrumentos mediante juicio de expertos

El instrumento sobre la medición del lenguaje plástico, lenguaje musical y lenguaje de la danza, de la integración de los lenguajes artísticos, fue sometido a la validación de contenidos a través del juicio de expertos, utilizándose el formato de evaluación de los ítems (Apéndice 3: Instrumento de validación de expertos).

Los expertos que participaron en la validación de instrumentos fueron cinco profesores de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, con el siguiente resultado:

Tabla 3 *Validación por juicio de expertos*

Experto	Promedio de valoración
Dra. Lidia NEYRA HUAMANÍ	90 %
Dr. Jorge VICTORIO ECHAVARRÍA	90 %
Dr. Ricardo BORJA MEZA	88 %
Mg. César REYES CAMPOS	80 %
Mg. Guillermo SIERRALTA CISNEROS	90 %
Promedio total	88%

Se puede apreciar que a criterio de los expertos, el instrumento tiene una validez promedio de 88%; en consecuencia, el instrumento es válido.

También se utilizó un Cuestionario de Validación para el Módulo, que tiene por objetivo recoger las apreciaciones, observaciones y sugerencias del docente especialista Mg. César Reyes Campos, habiéndole asignado una validez promedio de 96%. Lo que indica que el módulo es aplicable. (Apéndice 3)

La prueba piloto que mide la variable dependiente fue aplicada a 12 estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Considerando que se trabajó con ítems dicotómicos, corresponde el cálculo de la confiabilidad con la prueba Kuder-Richardson 20.

Fórmula del coeficiente Kr20:

$$Kr20 = \frac{K}{K - 1} \left[\frac{S_t^2 - \sum pq}{S_t^2} \right]$$

En donde:

Kr20= Coeficiente Kuder Richardson.

K = Número de ítems.

S_t^2 = Varianza total (de la sumatoria de los puntajes de casos)

$\sum pq$ = Sumatoria de los productos p * q (de los ítems)

Mediante el programa Excel 2007, se hizo el cálculo correspondiente obteniéndose un $Kr20 = 0,76$; lo que nos indica que el instrumento es confiable. (Hernández, R. 2006 p.439).

4.2 DESCRIPCIÓN DE OTRAS TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

1. Técnica del fichaje

Se utilizó esta técnica para la recolección de la información bibliográfica según el esquema del marco teórico, según señala:

Lavado (2002) La investigación no parte de la nada. La ciencia se hace a partir de la ciencia que otros han hecho. Este punto de partida tiene que ver con la lectura de la bibliografía pertinente, registrar en las fichas de referencia bibliográfica. La lectura inteligente permite ubicar y glosar o transcribir aquellas frases fundamentales, que van a apoyar las ideas y las propuestas del investigador. (p.118).

4.3 TRATAMIENTO ESTADÍSTICO E INTERPRETACIÓN DE CUADROS Y GRÁFICOS

4.3.1 Análisis de los resultados de las pruebas aplicadas

A. INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO

- 1. Prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control**

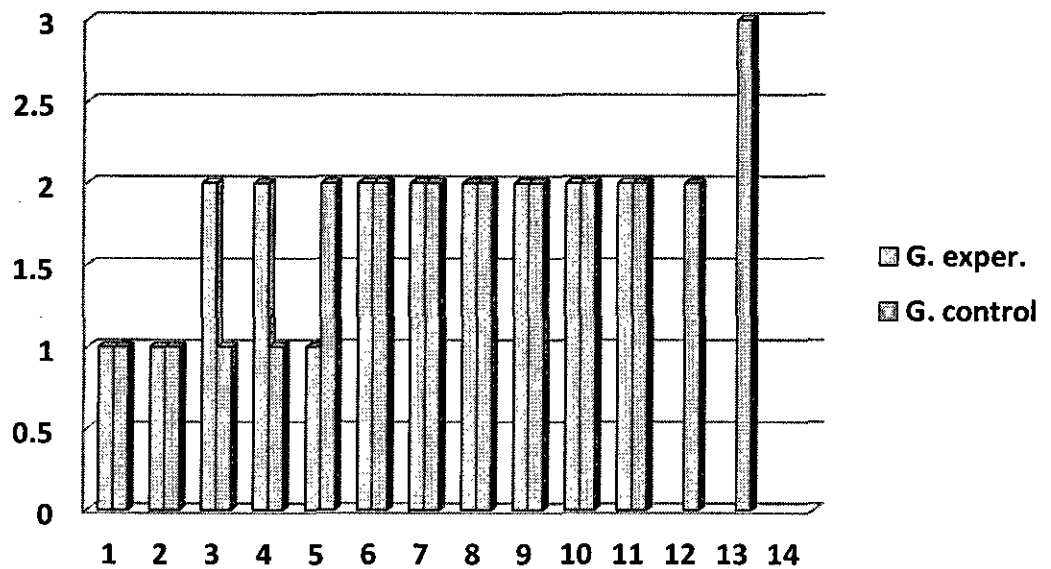


Figura 1: Resultado de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

En la figura podemos apreciar que los resultados de las pruebas, tanto para el grupo experimental como para el grupo de control, son puntajes bajos y estadísticamente homogéneos.

Tabla 4: Estadísticos descriptivos de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	1,73	1,77
Mediana	2	2
Moda	2	2
Desviación estándar	0,47	0,60
Varianza	0,22	0,36
Asimetría	-1,19	0,07
Rango	1	2
Mínimo	1	1
Máximo	2	3

- La media de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es ligeramente menor a la media de la prueba de entrada del grupo control.

- La mediana de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es igual a la mediana de la prueba de entrada del grupo control.
- Se puede apreciar que los puntajes obtenidos por los grupos son estadísticamente homogéneos.

2. Pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

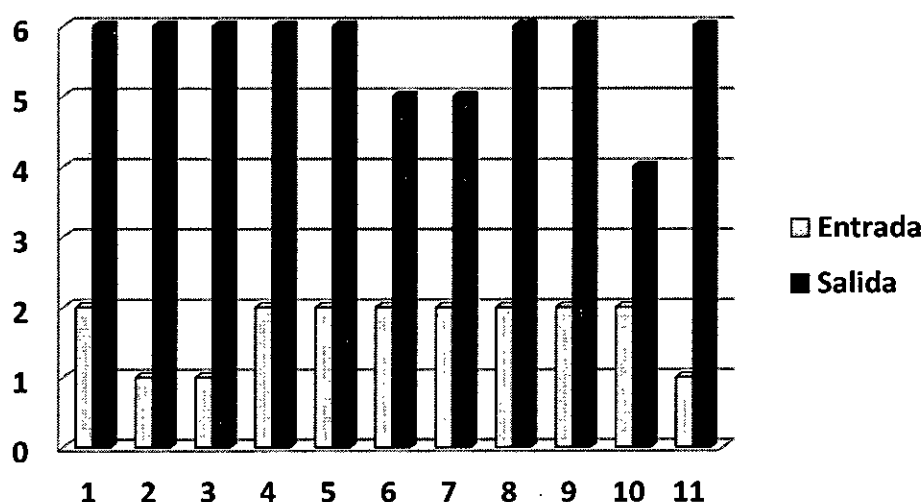


Figura 2: Resultados de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental

En la figura se puede observar que en la prueba de salida hay mayores puntajes que en la prueba de entrada del grupo experimental.

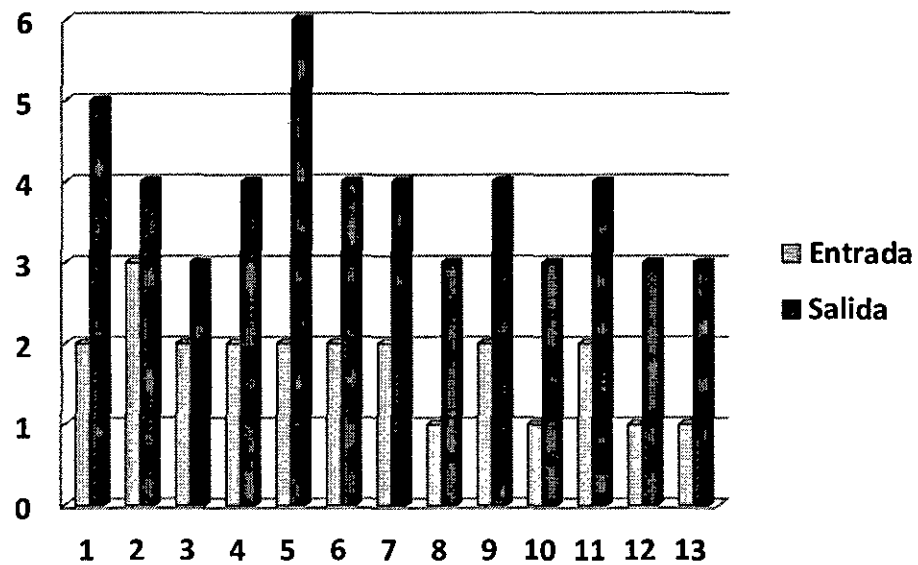


Figura 3: Resultados de las pruebas de entrada y salida del grupo control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida hay mayores puntajes que en la prueba de entrada del grupo control.

3. Prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

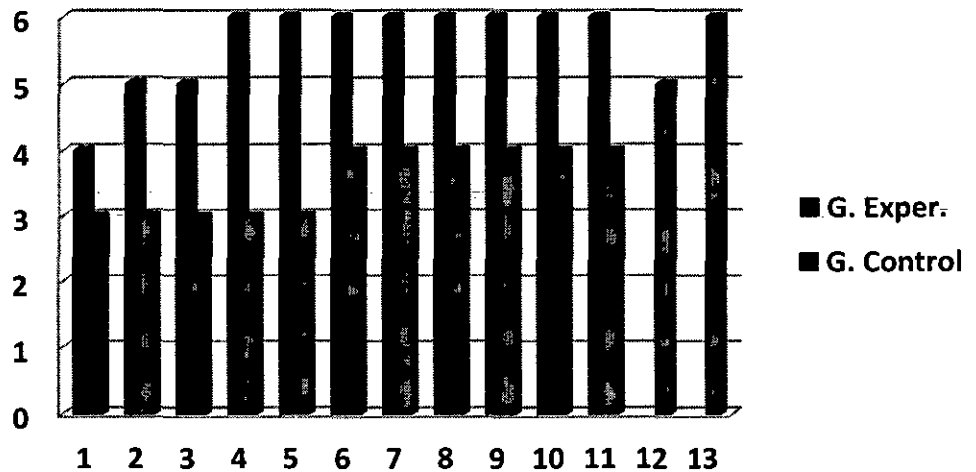


Figura 4: Resultado de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico el grupo experimental tiene mejores puntajes que el grupo control.

Tabla 5: *Prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control*

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	5,64	3,85
Mediana	6	4
Moda	6	4
Desviación estándar	,67	,90
Varianza	,45	,81
Asimetría	-1,8	1,2
Rango	2	3
Mínimo	4	3
Máximo	6	6

- La media de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es mayor a la media de la prueba de salida del grupo control.
- La mediana de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es mayor a la mediana de la prueba de salida del grupo control.
- Se puede apreciar que en la prueba de salida el grupo experimental tiene mejor puntaje que el grupo de control.

B. INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

1. Prueba de entrada de integración del lenguaje musical

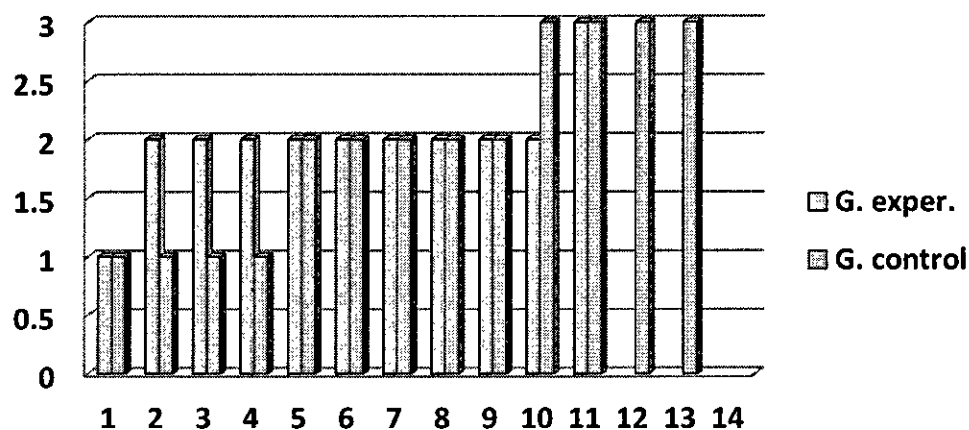


Figura 5: Prueba de entrada de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

En la figura podemos apreciar que los resultados de las pruebas, tanto para el grupo experimental como para el grupo de control, son puntajes bajos y estadísticamente homogéneos.

Tabla 6. Prueba de entrada de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

Estadístico.	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	2,00	2,00
Mediana	2,00	2,00
Moda	2	2
Desviación estándar	,447	,816
Varianza	,200	,667
Asimetría	0,000	0,000
Rango	2	2
Mínimo	1	1
Máximo	3	3

- La media de la prueba de entrada de integración del lenguaje musical del grupo experimental es igual a la media de la prueba de entrada del grupo control.
- La mediana de la prueba de entrada del grupo experimental es igual a la mediana de la prueba de entrada del grupo control.
- Se puede apreciar que los puntajes obtenidos por los grupos son estadísticamente homogéneos.

2. Pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

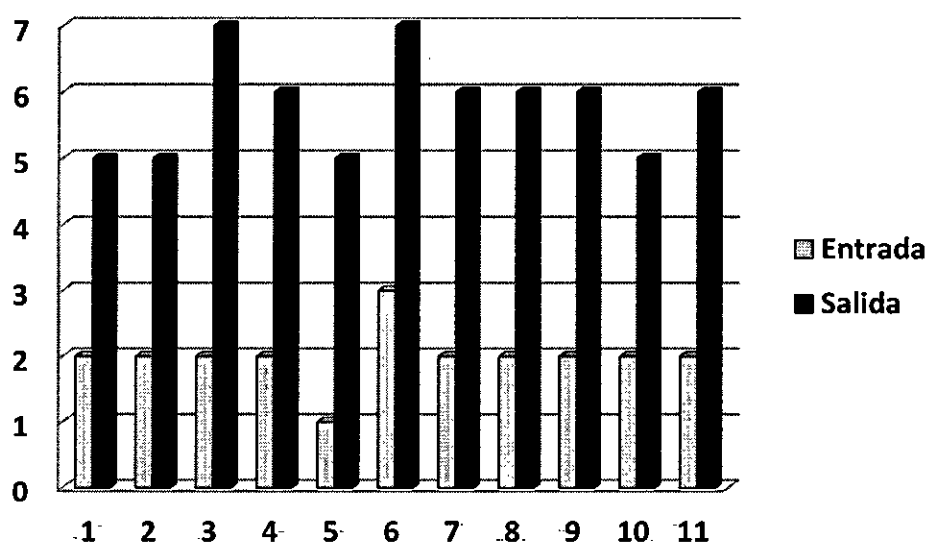


Figura 6: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje musical el grupo experimental tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

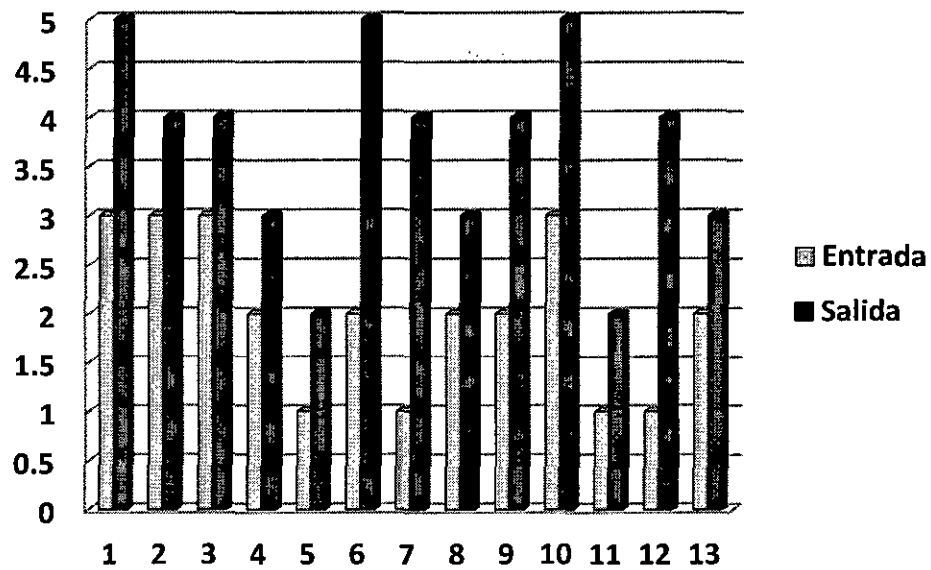


Figura 7: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo control
En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje musical el grupo control tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

3. Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

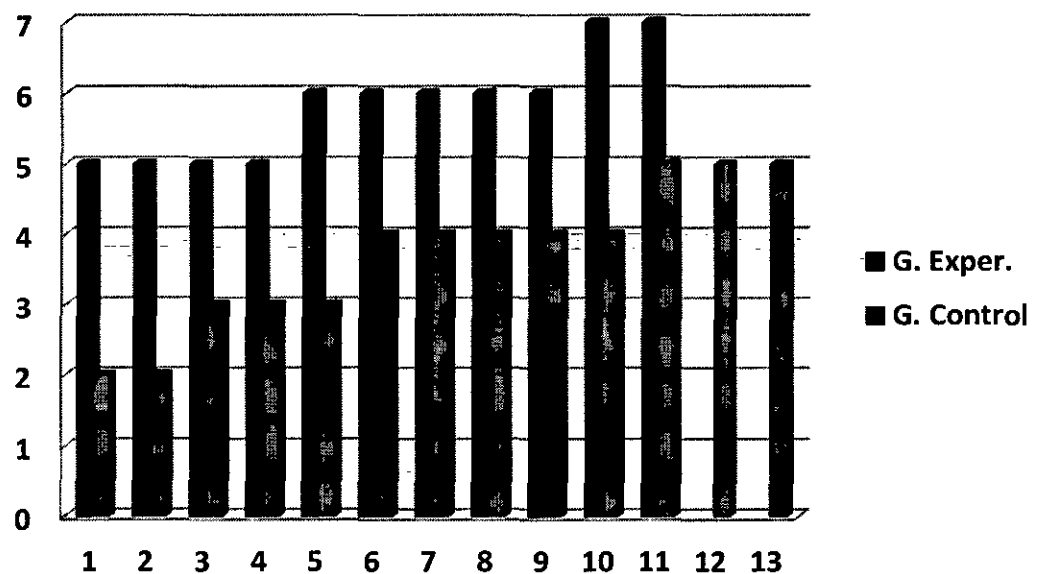


Figura 8: Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control.

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje musical el grupo experimental tienen mejores puntajes que el grupo control.

Tabla 7: *Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control*

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	5,82	3,69
Mediana	6,00	4,00
Moda	6	4
Desviación estándar	,751	1,032
Varianza	,564	1,064
Asimetría	,329	-,344
Rango	2	3
Mínimo	5	2
Máximo	7	5

- La media de la prueba de salida de integración del lenguaje musical del grupo experimental es considerablemente mayor a la media de la prueba de salida del grupo control.
- La mediana de la prueba de salida del grupo experimental es considerablemente mayor a la mediana de la prueba de salida del grupo control.
- Se puede apreciar que en la prueba de salida el grupo experimental tiene mejor puntaje que el grupo de control.

C. INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE DE LA DANZA

1. Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza

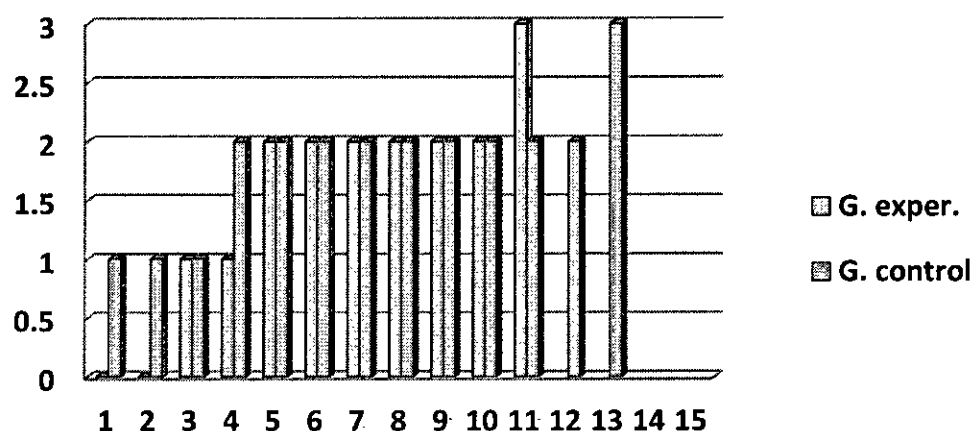


Figura 9: Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

En la figura podemos apreciar que los resultados de las pruebas, tanto para el grupo experimental como para el grupo de control, son puntajes bajos y estadísticamente homogéneos.

Tabla 8: Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	1,55	1,85
Mediana	2,00	2,00
Moda	2	2
Desviación estándar	,934	,555
Varianza	,873	,308
Asimetría	-,610	-,143
Rango	3	2
Mínimo	0	1
Máximo	3	3

- La media de la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza del grupo experimental es ligeramente menor a la media de la prueba de entrada del grupo control.
- La mediana de la prueba de entrada integración del lenguaje de la danza del grupo experimental es igual a la mediana de la prueba de entrada del grupo control.
- Se puede apreciar que los puntajes obtenidos por los grupos son estadísticamente homogéneos.

2. Pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control.

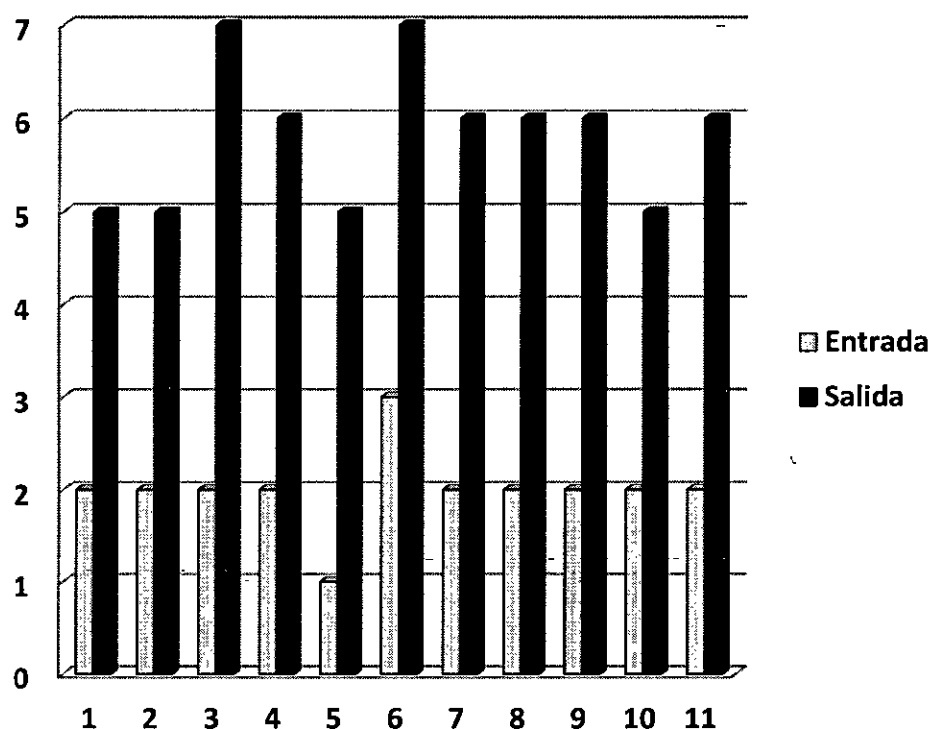


Figura 10: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza el grupo experimental tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

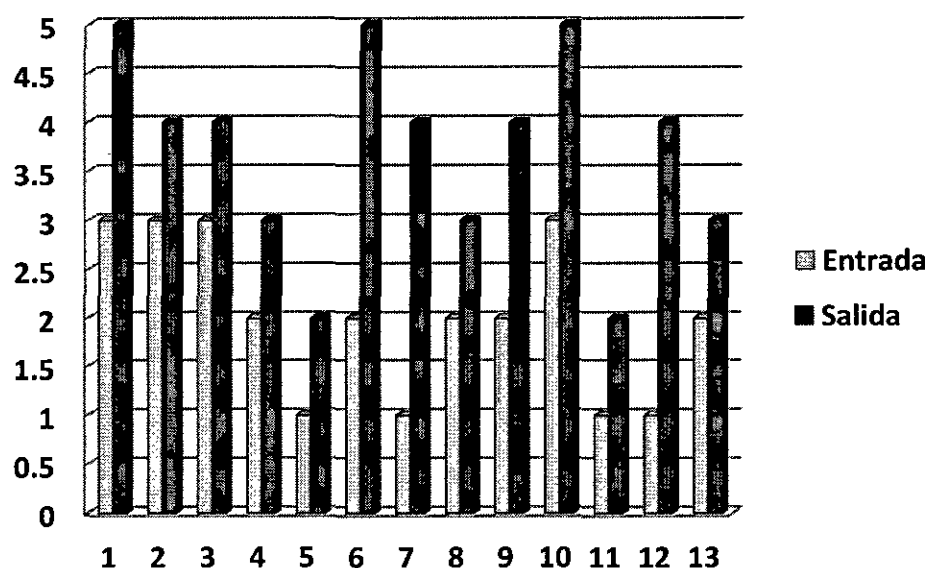


Figura 11: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza el grupo control tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

3. Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

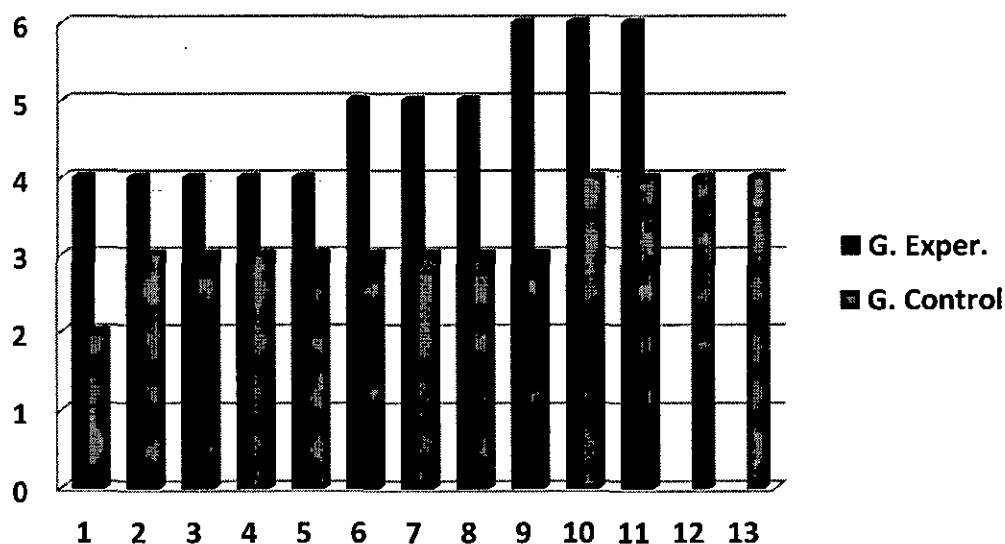


Figura 12: Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración de lenguaje de la danza el grupo experimental tiene mejores puntajes que el grupo control.

Tabla 9: *Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control*

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	4,82	3,23
Mediana	5,00	3,00
Moda	4	3
Desviación estándar	,874	,599
Varianza	,764	,359
Asimetría	,409	-,065
Rango	2	2
Mínimo	4	2
Máximo	6	4

- La media de la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza del grupo experimental es mayor a la media de la prueba de salida del grupo control.
- La mediana de la prueba de salida del grupo experimental es mayor a la mediana de la prueba de salida del grupo control.
- Se puede apreciar que en la prueba de salida el grupo experimental tiene mejor puntaje que el grupo de control.

4.3.1 Contrastación de hipótesis

Nivel de Significancia

Según Hernández, R. (2006):

Es un nivel de probabilidad de equivocarse y que fija de manera *a priori* el investigador. La probabilidad de que un evento ocurra oscila entre cero (0) y uno (1), donde cero significa la imposibilidad de ocurrencia y uno la certeza de que el fenómeno ocurra.

Existen dos niveles convenidos en ciencias sociales:

- El nivel de significancia de 0,05, el cual implica que el investigador tiene 95% de seguridad para generalizar sin equivocarse y sólo 5% en contra. En términos de probabilidad, 0,95 y 0,05, respectivamente. Ambos suman la unidad.
- El nivel de significancia es de 0,01, el cual implica que el investigador tiene 99% en su favor y 1% en contra (0,99 y 0,01 = 1,00) para generalizar sin temor.

Prueba de normalidad

La prueba de normalidad se aplica a un conjunto de datos para determinar su similitud con una distribución normal. La prueba de Kolmogorov-Smirnov con la modificación de Lilliefors es la más utilizada, sin embargo cuando la muestra es menor a 50 se utiliza la prueba de Shapiro Wilk.

La hipótesis nula es, en estos casos, si el conjunto de datos es similar a una distribución normal, por lo que un p-valor suficientemente pequeño indica datos no normales.

Regla de decisión:

Si $p_valor \leq \alpha$ se rechaza la H_0 (No hay normalidad)

Si $p_valor > \alpha$ no se rechaza la H_0 (Hay normalidad)

Para realizar análisis paramétricos debe partirse de los siguientes supuestos:

1. La distribución poblacional de la variable dependiente es normal: el universo tiene una distribución normal.
2. El nivel de medición de la variable dependiente es por intervalo o razón.

Pruebas de normalidad de los datos de los grupos experimental y control

Tabla 10

Prueba de normalidad de Shapiro-Wilk para una muestra del grupo experimental

	P. Entrada	P. Salida	Diferencia PS- PE
Integración del lenguaje plástico	0,000	0,000	0,095
Integración del lenguaje musical	0,000	0,018	0,004
Integración del lenguaje de la danza	0,035	0,006	0,001

En la tabla se puede apreciar que solo una variable estadística tiene distribución normal (Sig. > 0.05), siendo que las otras ocho variables estadísticas no tienen distribución normal.

Tabla 11

Prueba de normalidad de Shapiro-Wilk para una muestra del grupo control

	P. Entrada	P. Salida	Diferencia PS-PE
Integración del lenguaje plástico	0,003	0,008	0,002
Integración del lenguaje musical	0,012	0,093	0,002
Integración del lenguaje de la danza	0,001	0,003	0,035

En la tabla se puede apreciar que solo una variable estadística tiene distribución normal (Sig. > 0.05), siendo que las otras ocho variables estadísticas no tienen distribución normal.

Considerando que la mayoría de las variables estadísticas no tienen distribución normal, para la contrastación de las hipótesis se tiene que aplicar pruebas no paramétricas; siendo que para el presente diseño de investigación corresponden la prueba de Wilcoxon (para grupos relacionados) y U. de Mann Whitney (para grupos independientes).

INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO

Hipótesis específica 1:

El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

A. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

Ho: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental y el grupo control son iguales

Ha: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental y el grupo control son diferentes.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	70,000
Z	-,105
Sig. asintótica (bilateral)	0,916

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor > 0,05$, no se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que los puntajes obtenidos en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico por los estudiantes del grupo experimental y grupo control son estadísticamente iguales.

B. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo experimental

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo experimental son iguales

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al puntaje de entrada en el grupo experimental

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-2,971
Sig. asintótica (bilateral)	0,003

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al de la prueba de entrada.

C. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo control

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo control son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al puntaje de entrada en el grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,304
Sig. asintótica (bilateral)	0,001

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al de la prueba de entrada en el grupo control

D. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental es igual al puntaje del grupo control.

H_a: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: **$p_valor < 0,05 \rightarrow$** Se rechaza H₀.

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	12,000
Z	-3,608
Sig. asintótica (bilateral)	0,000

5. Decisión estadística

Considerando que **$p_valor < 0,05$** , se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje obtenido en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico por los estudiantes del grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

Por las conclusiones obtenidas en las cuatro contrastaciones anteriores, queda demostrada la hipótesis:

“El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014”

INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

Hipótesis específica 2:

El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

A. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical entre el grupo experimental y el grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

Ho: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por el grupo experimental y el grupo control son iguales.

Ha: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por el grupo experimental y el grupo control son diferentes.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	71,500
Z	0,000
Sig. asintótica (bilateral)	1,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor > 0,05$, no se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que los puntajes obtenidos en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por los estudiantes del grupo experimental y grupo control son estadísticamente iguales.

B. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo experimental

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo experimental son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al puntaje de entrada en el grupo experimental.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,025
Sig. asintótica (bilateral)	0,002

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

5. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al de la prueba de entrada.

C. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo control

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo control son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al puntaje de entrada en el grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,244
Sig. asintótica (bilateral)	0,001

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al de la prueba de entrada en el grupo control

D. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de salida de integración del lenguaje musical entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje musical por el grupo experimental es igual al puntaje del grupo control.

H_a: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje musical por el grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	6,000
Z	-3,882
Sig. asintótica (bilateral)	0,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor < 0,05$, se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje obtenido en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por los estudiantes del grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

Por las conclusiones obtenidas en las cuatro contrastaciones anteriores, queda demostrada la hipótesis específica 2:

“El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014”.

INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE DE LA DANZA

Hipótesis específica 3:

El teatro de títeres influye significativamente la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

A. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental y el grupo control son iguales.

H_a: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental y el grupo control son diferentes.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	60,500
Z	-,737
Sig. asintótica (bilateral)	0,461

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor > 0,05$, no se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que los puntajes obtenidos en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por los estudiantes del grupo experimental y grupo control son estadísticamente iguales.

B. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo experimental

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo experimental son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al puntaje de entrada en el grupo experimental.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-2,994
Sig. asintótica (bilateral)	0,003

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0 .

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al de la prueba de entrada.

C. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo control

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo control son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al puntaje de entrada en el grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,140
Sig. asintótica (bilateral)	0,002

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0 .

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al de la prueba de entrada en el grupo control

D. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental es igual al puntaje del grupo control.

H_a: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	10,000
Z	-3,740
Sig. asintótica (bilateral)	0,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor < 0,05$, se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje obtenido en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por los estudiantes del grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

Por las conclusiones obtenidas en las cuatro contrastaciones anteriores, queda demostrada la hipótesis:

“El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014”.

4.4 DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Los resultados del tratamiento estadístico descriptivo, nos permite apreciar que en la prueba de integración de los lenguajes artísticos de entrada, los promedios del grupo experimental y de control no presentan mayor diferencia; siendo que en la prueba de salida, el grupo experimental obtuvo mejores promedios que el grupo control tanto en la integración de los lenguajes plástico, musical y de la danza.

Considerando que en la prueba de normalidad de Shapiro-Wilk se determinó que la mayoría de las variables estadísticas no tienen distribución normal, se decide que para la contratación de las hipótesis se tiene que aplicar pruebas no paramétricas; siendo que para el diseño de la presente investigación corresponden la prueba de Wilcoxon (para grupos relacionados) y la prueba U. de Mann Whitney (para grupos independientes).

Asimismo, el tratamiento estadístico inferencial al aplicar la *prueba U de Mann Whitney* nos permite demostrar que los puntajes en la prueba de entrada obtenidos por los grupos experimental y control son similares; también se aprecia que ambos grupos muestran una mejora significativa al comparar las pruebas de entrada y salida. Sin embargo, en la prueba de salida, el grupo experimental tiene mejores puntajes que el grupo control, a un nivel de

significancia del 5%; todo esto se aprecia en las tres dimensiones, con lo que quedan demostradas las tres hipótesis específicas, y por lo tanto, la hipótesis general de la presente investigación.

Dentro de los resultados significativos en relación al objeto de estudio encontramos tesis que evidencian el teatro de títeres como elemento integrador de las diversas expresiones artísticas como Flores. (2007), demuestra que realmente el teatro de títeres es un arte integrador, donde diversas disciplinas artísticas se concatenan, en sus diversas etapas de una manera muy efectiva.

Igualmente los resultados de la investigación de Cardozo y Chicue. (2011), encajan con la idea, que el teatro de títeres no sólo sirve para enseñanza - aprendizaje del arte sino es un instrumento eficaz y válido para desarrollar otras habilidades, en este caso las habilidades comunicativas en la expresión oral.

De la misma manera los resultados de la investigación de Arrieta. (2014) Nos demuestra la función interdisciplinar del teatro de títeres, porque es una herramienta eficaz para lograr aprendizajes significados en las diversas áreas de la educación, puesto que el títere es un excelente medio de fijación de contenidos, debido a que llama la atención del espectador, y éste sin casi sentirlo, va fijando las ideas, mensajes y conocimientos que el títere le transmite de forma muy singular y divertida.

Por otra parte, los resultados a los que hace mención Putrino. (2013), coincide con la idea de que el uso de los títeres es un recurso teatral bello y mágico que ofrece muchas alternativas dentro del trabajo en el aula porque abarca en sí mismo distintas artes y un recurso valioso para integrar los distintos lenguajes artísticos.

Por todo lo anterior es conveniente utilizar los recursos del teatro de títeres para mejorar la integración los lenguajes artísticos en la asignatura de títeres y marionetas de los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Conclusiones

1. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, en el 2014; con un nivel de significancia de 0,05.
2. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, con un nivel de significancia de 0,05.
3. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, con un nivel de significancia de 0,05.
4. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, en el 2014; con un nivel de significancia de 0,05, tal como se indica en la prueba de hipótesis.

Recomendaciones

1. El Departamento Académico de Educación Artística de la Universidad de Educación Nacional Enrique Guzmán y Valle debe actualizar el currículo del área, teniendo en cuenta la integración de los lenguajes artísticos y de esta manera forme docentes acorde a los intereses y necesidades de la Educación Básica Regular; puesto que no hay suficientes instituciones de formación de profesores especializados en educación artística, en este sentido el compromiso con la educación artística está en nuestras manos.
2. Es imperioso otorgar a la educación artística un lugar central y permanente en los tres niveles del currículo educativo, con profesores de calidad para que puedan contribuir de manera más eficaz al proceso de enseñanza-aprendizaje del arte desde distintos niveles y en las distintas modalidades de los programas de educación, desde una perspectiva interdisciplinar y transdisciplinar para abrir nuevos canales de aprendizaje.
3. Los docentes de Educación Artísticas deben, considerar al teatro de títere como una propuesta metodológica para integración de los lenguajes artísticos, en la formación de docentes en dicha especialidad.
4. Los profesores de las diversas especialidades de la Educación Artística de la Universidad de Educación Nacional Enrique Guzmán y Valle deben innovar e integrar los lenguajes artísticos desde su especialidad, puesto que se hace necesario formar docentes preparados y capaces de ejercer su profesión con creatividad y originalidad.
5. Los docentes y estudiantes de nivel superior deben romper con el mito de que el teatro de títeres es solo para los niños del Nivel Inicial, puesto que también se puede trabajar en los distintos niveles de la Educación Básica Regular.

Referencia

- Angoloti, C. (1990) *Comic, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid: De la Torre.
- Acuña, J. (1998) *Aproximaciones al Arte de los Títeres*. Buenos Aires: Universitaria.
- Alcina, J. (1982): *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza.
- Artiles, F. (1998) *Títeres: historia, teoría y técnica*. Zaragoza: Teatro Arbolé.
- Arrieta, E (2014) *Empleo de los títeres como herramienta pedagógica para la promoción del consumo de frutas y verduras en los alumnos del 6to grado de primaria de la Institución Educativa N 0053 "San Vicente de Paul", Chaclacayo*. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Lima. Tesis de maestría.
- Bernal, C. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Pearson-Prentice Hall.
- Bernardo, M. (1963) *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales.
- Bernardo, M. (1976) *Títeres y niños*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Bernardo, M. (1988) *Del escenario del teatro al muñeco actor*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Secretaría de Cultura de la Nación.
- Bernardo, M. (1991) *Teatro de sombras*. Buenos Aires: Actilibro.
- Bernardo, M. y S. Bianchi (1985) *Títeres para jardineras*. Buenos Aires: Serie Educación Inicial.
- Bullón, A. (1999) *Drama creativo y teatro*. 2ª Edición. Lima. Escuela de Educación Superior a Distancia de la U.I.G.V.
- Cardozo, M. y Chicue, C. (2011) *Desarrollo de la expresión oral a través de los títeres en el grado primero a y b de la Institución Educativa Agroecológico Amazónico, sede John F. Kennedy, del municipio de Paujil, Caquetá, en la Universidad de la Amazonía*. Tesis de maestría.
- Carrasco, S. (2009). *Metodología de la investigación científica*. Lima: Universidad San Marcos.
- Cyphers, A. (2004) *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. México: Universidad Autónoma de México.

- Conferencia mundial por la Educación artística: (2006) *Ruta de la Educación Artística*. Lisboa: Unesco.
- Congreso Internacional. (2000) *Educación artística y la formación artística*. Colombia: Universidad de la Sabana.
- Córdova, M. (2003). *Estadística descriptiva e inferencial*. Lima: Moshera S.RL.
- Curci, R. (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires: Colihue.
- Daniel, W. (1991). *Estadística con aplicaciones a las ciencias sociales y a la educación*. México: MacGraw-Hill.
- Eisner, E. (1995) *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós Ecuador.
- Flores, S (2007) *El títere guiñol: una expresión artística integral*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Tesis de Maestría.
- García, C. (2002). *Métodos estadísticos en la evaluación educacional*. Lima: CONCYTEC
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Jurado, J. (2006) *Educación Musical*. Madrid: Cuerpo de maestros.
- Kerlinger, F. (2008). *Investigación del comportamiento*. México: McGraw-Hill.
- Landero, R. y Gonzales, M. (2007). *Estadística con SPSS y metodología de la investigación*. México: Trillas
- López, A. (1998) *Estética de la creatividad*. Madrid: RIALP.
- Lowenfeld, V. (2003) *El desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Merino, J. (2006) *Las vibraciones de la música*. : Club Universitario.
- MINEDU. (2009). *Diseño curricular nacional de educación básica regular*. Lima (2^{da}. Edc.).
- Motos, T.; Navarro. A.; Palanca x. y Tejedo, F. (2001). *Taller de teatro*. Barcelona: Octaedro.
- Molina, Martín (2005) *Una Gran Familia. No uno sino muchos títeres*. En revista "Mil Vidas". Publicación Artesanal dedicada a los Títeres. Abril de 2005. Lima
- Morales, V. (1980) *Los Títeres en Perú*. En revista Tramoya # 19- Junio 1980 Cuaderno de Teatro – Universidad Veracruzana.
- Pagano, R (2008). *Estadística para la ciencia del comportamiento*. México: CENGAGE.
- Pantigoso, M. (1994) *Educación por el Arte*. Primera Edición. Lima: INC.

- Pérez, C. (2000) *Lo que enseña el arte*. Valencia: Universitaria.
- Piaget, J. *Psicología del arte*. Madrid: Emecé.
- Pino, G. (2005) *La artes plásticas*. San José: UNED.
- Putrino, E. (2013) *Diferentes usos que se le da a los títeres en el nivel inicial*. Rosario. Universidad Abierta Interamericana.
- Quezada, N. (2009). *PASW 18 SPSS*. Perú: MACRO.
- Read, H. (1995) *Educación por el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Ritchey, F. (2008). *Estadística para las ciencias sociales*. México: McGraw-Hill.
- Rodríguez, O. y Murillo, G. (1985) *Te voy a platicar de mi mundo*. El Colegio de México-Secretaría de Educación Pública.
- Rodríguez, A- (1998) *El teatro*. Enciclopedia Ilustrada Atlántida. Madrid: Capeluz.
- Rogozinsky, V. (2001) *Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Ros, N. (ISSN: 1681-5653) *El lenguaje artístico, la educación y la creación*. Buenos Aires: Revista Iberoamericana de Educación.
- Rus, E. (2007) Una nueva asignatura: Títeres. Alcalá: Lulu.com.
- Osorio, T (2001) *El mundo del teatro Guiñol*. 3ª. Ed. México. Grupo Éxodo
- Sánchez, H. y Reyes, C. (2006). *Metodología y Diseños en la Investigación Científica*. (4a ed.) Lima: Visión universitaria.
- Santa Cruz, E. y Gracia, L. (2012) *Títeres y resiliencia en el Nivel Inicial. Un desafío para afrontar la adversidad*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Stoke, P. (1990): *Arte, Salud y Educación*. Buenos Aires: Humanitas.
- Triola, M. (2009). *Estadística*. México: Pearson Educación Inc.
- Vega, R. (1981) *El Teatro en la educación*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Villafañe, J. (2007) *Títeres: origen, historia y misterio*, en Revista Imaginaria (Nº199). Disponible en www.imaginaria.com.ar recuperado en junio del 2013.
- Villena, H. (1995) *Títeres en la escuela*. Buenos Aires: Colihue.
- Ziegler, A. (1998) *Los títeres en el aula. Herramientas para su implementación pedagógica*. Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (U.B.A).

Apéndices

Apéndices 1

MATRIZ DE CONSISTENCIA

EL TEATRO DE TÍTERES EN LA INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LOS ESTUDIANTES DE VII CICLO DE LA ESPECIALIDAD DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA UNE

PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	VARIABLES	METODOLOGÍA
<u>PROBLEMA GENERAL:</u> ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE? <u>PROBLEMAS</u> <u>ESPECÍFICOS:</u> ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE? ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE? ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE?	<u>OBJETIVO GENERAL:</u> Determinar la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la Universidad Enrique Guzmán y Valle. <u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS:</u> Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes de VI ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE.	<u>HIPOTESIS GENERAL:</u> H1: El teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. <u>HIPOTESIS ESPECÍFICAS:</u> H1: El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. H2: El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. H3: El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE.	<u>VARIABLES</u> <u>INDEPENDIENTE:</u> Teatro de títeres: Educación artística. Lenguaje teatral. Lenguaje del teatro de títeres. <u>VARIABLE DEPENDIENTE:</u> Integración de los lenguajes artísticos: Integración del lenguaje Plástico Integración del lenguaje Musical Integración del lenguaje de la Danza.	<u>MÉTODO:</u> Método hipotético Deductivo. <u>TIPO DE INVESTIGACIÓN:</u> Investigación aplicada <u>DISEÑO DE INVESTIGACIÓN:</u> Cuasi experimental (G E) 01 x 02 (G C) 03 - 04 En donde: GE= Grupo experimental GC= Grupo control 01 y 03 = Pre Test 02 y 04 = Post Test X=Tratamiento (el teatro de títere en la integración de los lenguaje artísticos). <u>POBLACIÓN Y MUESTRA</u> La población está constituida por 5: estudiantes y la muestra por 2: estudiantes de Educación Artística de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, especialidad de educación artística de la UNE. <u>INSTRUMENTOS:</u> Prueba pre test (prueba de conocimiento) Prueba post test. (Prueba de conocimiento).

Apéndice 2

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN



Enrique Guzmán y Valle
"Alma Máter del Magisterio Nacional"

ESCUELA DE POSTGRADO
WALTER PEÑALOZA RAMELLA

Prueba objetiva de los lenguajes artísticos

Apellidos: Nombres:
Edad: Sexo:
Institución: Especialidad:
Fecha: Ciclo:

INDICACIONES:

I. Lea atentamente cada ítem. Luego responda las preguntas marcando con un Aspa (X) la alternativa correcta.

1. Observa la siguiente imagen, para la construcción tridimensional de estos personajes se utilizó:



- a) Materiales de reciclaje.
- b) Materiales de reciclaje naturales.
- c) Materiales de reciclaje naturales e industrializados.
- d) Materiales Industrializados.

Imagen N°1

2. Observe la imagen N°1. Para el modelado y caracterización de los personajes títeres, se debe considerar lo siguiente:

- a) Analizar el perfil físico y psicológico del personaje.
- b) Conocer a profundidad la obra dramática.
- c) Analizar la importancia del personaje.
- d) Analizar la intervención del personaje.

3. Los títeres de la imagen N°1 en su accionar espacial ocuparán:

- a) Dos dimensiones.
- b) Tres dimensiones.
- c) El espacio escénico.
- d) Las seis libertades espaciales.

4. Para la representación plástica de un títere. ¿Cuál es el primer paso a seguir?

- a) Apunte de las características del personaje.
- b) Elaboración de los títeres de acuerdo al perfil analizado.
- c) Caracterización de acuerdo al personaje.
- d) Elaboración del boceto de lo que será el personaje títere.

5. Cuando el estudiante explora un títere, se evidencia:

- a) La manipulación e interacción lúdica.
- b) La percepción del títere como un material didáctico.
- c) El reconocimiento del títere.
- d) La improvisación y juego con el títere.

6. ¿Por qué la expresión del cuerpo, la imagen corporal, los movimientos y las expresiones corporales propias y de otras personas son diferente en los distintos contextos sociales?

- a) Son movimientos con intención.
- b) Son el reflejo de la cultura.
- c) Son movimientos expresivos.
- d) Son movimientos naturales.

7. Observa los colores utilizados en el vestuario y en el rostro de los personajes de la imagen N° 1 y marca la afirmación correcta:

- a) Los colores son armónicos con el perfil de los personajes.
- b) Son colores que ayudan a la caracterización del personaje.
- c) Existe armonía entre los colores del vestuario y el tono de piel del personaje.
- d) Los colores utilizados no son armónicos.

8. Observe la imagen N°1 ¿Cuál de las siguientes opciones se refiere a la detención o ausencia del movimiento, sin que la energía corporal se pierda?

- a) Acento.
- b) Pausa.
- c) Espacio.
- d) Ritmo.

II. Lea el texto. Luego responda las preguntas:

PINOCHO

V cuadro

De un lado aparecen Pinocho, Pepe grillo y el zorro, del otro lado el titiritero.

TITIRITERO.-(al público) ¡Oooh! ¡Un títere que camina y habla por sí solo! con él en mi teatro de títeres voy a hacerme muy rico (**acercándose a Pinocho**) Hola Pinocho ¿Quieres trabajar en mi teatro y hacerte rico?

PINOCHO.- Tengo que ir a la escuela para aprender.

TITIRITERO.- La escuela no te sirve, ven a trabajar conmigo que te vas a hacer rico.

GRILLO.- Pinocho no escuches a este hombre, tú debes ir a la escuela para aprender.

PINOCHO.- Solo un ratito Pepe grillo, así puedo comprar un saco nuevo a mi papito.

9. Después de analizar la escena anterior, la música seleccionada debe cumplir:

- a) Función psicológica.
- b) Función dramática.
- c) Función ambiental.
- d) Función ambiental y dramática.

10. En el fragmento anterior ¿Cuál es el ritmo interno del cuadro?

- a) Fluido.
- b) Lento.
- c) Muy lento.
- d) Normal.

11. Para la elaboración del boceto de un títere, se parte del:

- a) Estudio tetradimensional del personaje.
- b) Reconocimiento del conflicto central.
- c) Conocimiento de la parábola aristotélica.
- d) Análisis del perfil físico del personaje.

12. ¿Cómo debe ser la voz en la primera lectura de una obra de teatro de títeres?

- a) Voz natural, sin marcar tonos.
- b) Voz impostada.
- c) Voz pausada.
- d) Respetar las acotaciones.

13. Selecciona la opción que representa correctamente las principales funciones de la preparación corporal previa a las actividades físicas que se realizan en un ensayo teatral de títeres.

- a) Cuidar la secuencia de movimientos.
- b) Prevenir errores de coreografía.
- c) Enfriamiento de los músculos.
- d) Secuencia de calentamiento y preparación corporal.

14. El teatro de títeres es un espectáculo auditivo- visual. Por lo tanto, debe oírse y verse bien. Una de las afirmaciones es incorrecta:

- a) El titiritero debe llegar al público por su voz y no por el movimiento del títere.
- b) La voz del titiritero debe ser brillante y alegre.
- c) La respiración del titiritero es importante.
- d) El titiritero debe tener cualidades para las imitaciones.

III. Observe el video de un espectáculo de teatro de títeres “Pinocho”. Luego responda las siguientes preguntas:

15. Qué función cumple la música al principio de la obra:

- a) Presentación del espectáculo.
- b) Ubicación de la escena.
- c) Sensibilizar al público espectador.
- d) Cambios escénicos.

16. ¿Cuál de las siguientes opciones no se refiere a los elementos sonoros utilizados en movimientos corporales?

- a) Pulso interno y externo
- b) Flexión
- c) Ritmo
- d) Pausa y acento

17. ¿Qué diferencia la voz de los personajes de Geppetto y Strómboli?

- a) El texto de cada uno de los personajes.
- b) El timbre de voz de los personajes.
- c) La interpretación de los textos.
- d) La entonación de la voz.

18. ¿Qué función cumplen los colores utilizados tanto en el vestuario como en la

Caracterización del rostro de los títeres?

- a) Representar el lugar.
- b) Resaltar los gestos de los personajes.
- c) Caracterizar el al personaje.
- d) Los colores corresponde a las características de los personajes.

19. Los movimientos ejecutado por Geppetto en el primer cuadro, son:

- a) Movimientos naturales
- b) Movimientos analíticos
- c) Movimientos generadores
- d) Movimientos naturales y generadores.

20.El espacio utilizado por el pinocho durante el enfrentamiento con strómboli, corresponde a:

- a) Espacio total
- b) Espacio parcial
- c) Espacio interior
- d) Espacio parcial e interior.

Apéndice 3

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN
Enrique Guzmán y Valle
"Alma Máter del Magisterio Nacional"



ESCUELA DE POSTGRADO
WALTER PEÑALOZA RAMELLA

CUESTIONARIO DE VALIDACIÓN DE JUICIO DE EXPERTO DEL
CONTENIDO DEL MÓDULO DE TEATRO DE TÍTERES EN LA
INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

El presente cuestionario tiene por objetivo recoger las apreciaciones, observaciones del docente especialista de educación artística, específicamente teatro. El módulo: teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, el cual será aplicado en la enseñanza de la asignatura de Títeres y Marionetas en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta.

Sus apreciaciones, observaciones y sugerencias constituirán valiosos elementos de juicio que me permitirá efectuar las mejoras necesarias en el módulo.

INSTRUCCIONES:

1. A continuación se presenta un conjunto de proposiciones referidas a diferentes aspectos del módulo del teatro de títeres y la integración de los lenguajes artísticos para el aprendizaje de la asignatura de Títeres y Marionetas. Frente a cada ítem marque con un aspa el casillero correspondiente de acuerdo a la siguiente escala de Likert:

Totalmente de acuerdo	5
De acuerdo	4
Parcialmente de acuerdo	3
En desacuerdo	2
Totalmente en desacuerdo	1

En los espacios correspondientes anote las observaciones y sugerencias en los casos que sean necesarios, indicando a la unidad que se refieren.

Ítems	1	2	3	4	5
1. ¿Los objetivos propuestos concuerdan con el contenido del módulo? Observaciones y sugerencias:.....					
2. ¿Los contenidos del módulo están actualizados? Observaciones y sugerencias:					
3. ¿El contenido del módulo está desarrollado en lenguaje claro y preciso? Observaciones y sugerencias:.....					
4. ¿Los contenidos y actividades del módulo permiten la integración del lenguaje plástico? Observaciones y sugerencias:.....					
5. ¿Los contenidos y las actividades del módulo permiten la integración del lenguaje musical? Observaciones y sugerencias:.....					
6. ¿El sonido como elemento primordial del lenguaje musical, permite ser integrado al teatro de títeres? Observaciones y sugerencias:.....					
7. ¿Los contenidos y las actividades del módulo permiten la integración del lenguaje de la danza? Observaciones y sugerencias:					
8. ¿Los ejercicios corporales planteados en el módulo, permiten el conocimiento del manejo de los títeres? Observaciones y sugerencias:.....					
9. ¿Los contenidos temáticos del módulo son suficientes? Observaciones y sugerencias:					
10. ¿Los contenidos temáticos del módulo favorecen la integración de los lenguajes artísticos? Observaciones y sugerencias:.....					

11. ¿Las unidades didácticas desarrolladas en el módulo se adecuan al logro de la integración de los lenguajes artísticos? Observaciones y sugerencias:.....					
12. ¿Las actividades programadas guardan relación con los objetivos del módulo? Observaciones y sugerencias:.....					
13. ¿Los aprendizajes del modelado del títere, propuestos en el módulo son factibles de ser logrados? Observaciones y sugerencias:.....					
14. ¿Los aprendizajes de la teoría del color, en el pintado del títere, propuestos en el módulo son factibles de ser logrados? Observaciones y sugerencias:.....					
15. ¿Los aprendizajes del conocimiento de la expresión del personaje títere, propuestos en el módulo son factibles de ser logrados? Observaciones y sugerencias:.....					
16. ¿La selección de imágenes consideradas en el módulo ayudan a la integración de los lenguajes artísticos? Observaciones y sugerencias:.....					
17. ¿Los materiales, recursos y herramientas, utilizados permiten el desarrollo del trabajo práctico? Observaciones y sugerencias:.....					
18. ¿Existe secuencialidad en los temas desarrollados en el módulo? Observaciones y sugerencias:.....					
19. ¿Los términos del glosario son comprensibles? Observaciones y sugerencias:.....					
20. ¿Las fuentes bibliográficas utilizadas en el módulo son acordes al logro de los objetivos de la investigación? Observaciones y sugerencias:.....					

DATOS DEL EXPERTO:

APELLIDOS Y

NOMBRES:.....

INSTITUCIÓN DÓNDE

LABORA:.....

VALORACIÓN:

Firma de Experto Informante

LUGAR Y FECHA:.....DNI:.....

Apéndice 4

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN

Enrique Guzmán y Valle
"Alma Máter del Magisterio Nacional"



ESCUELA DE POSGRADO
WALTER PEÑALOZA RAMELLA

MÓDULO DE TEATRO DE TÍTERES EN LA INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS



Elaborado por:

MARILUZ PACHECO POMARINO

LIMA-PERÚ

2014

INTRODUCCIÓN

Formar docentes, es formar un ser integral tanto el aspecto cognitivo como el de sensibilidad, por lo tanto debe haber desarrollado sus habilidades de comunicación. Por tal razón al ser el Arte una de las más importantes manifestaciones socioculturales que configuran la identidad de la persona y de su colectivo es fundamental para su desarrollo integral.

El teatro tiene un gran papel en la formación integral de la persona y es una magnífica herramienta pedagógica para educar la percepción y conocimiento de la realidad. En este sentido el teatro de títeres es un trabajo colectivo que implica también relación de grupo, es un dar y recibir del otro y un desarrollo de habilidades y destrezas fomentando un clima de comunicación y confianza entre los estudiantes.

El Ministerio de Educación ha puesto énfasis en la integración de las artes (Artes plásticas, música, danza y teatro) priorizando el desarrollo de las actividades integrando dos o más componentes de la Educación Artística.

Dados los medios de expresión del Teatro de Títeres tanto en la elaboración del títere como en la representación se integran espontáneamente los componentes de la educación por el arte. Ya que el arte titiritero reúne en su esencia a todas las artes. Como bien ha dicho la maestra Mané Bernardo en su texto Títeres-educación (1970) “Los titiriteros somos grandes dispersos...nos gusta muchas artes y con los títeres podemos incorporar todo eso que tanto nos llama la atención” Artes plásticas: En la creación de muñecos, Arte dramático: En la puesta en escena; Literatura: En la creación y/o adaptación de Textos; Música: En las canciones, acompañamiento, la voz, los efectos sonoros, sonidos onomatopéyicos, etc. Danza: En las coreografías y movimientos coordinados. El alcance de este medio educativo es insospechado para la integración de los lenguajes artísticos.

Ser profesional de Educación por el Arte finalmente implica una relación abierta horizontal, afectiva, de respeto al mundo del estudiante, donde se aplicará estrategias metodológicas y lúdicas para el aprendizaje del estudiante.

Presentación

El presente módulo educativo tiene por finalidad orientar **el estudio del teatro de títeres**, a partir de una experiencia didáctica fundamentalmente práctica, que coadyuve al esclarecimiento del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos.

El módulo está dividido en tres unidades didácticas.

En la 1ª Unidad se considera el fundamento del teatro, se revalora su importancia en la educación: el poder del **Juego mediante los títeres** como elemento lúdico inherente en la persona y como medio de aprendizaje, así como la **técnica de la improvisación**, como herramienta para solución de problemas.

En la 2ª Unidad abordaremos **El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico**, el proceso en el cual partimos de un estudio del personaje seguidamente del diseño del boceto del títere personaje y finalmente la construcción de los títeres donde los objetos son transformados para construir personajes de la obra analizada.

En la 3ª Unidad abordaremos, **El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical y danza**, el proceso de una puesta en escena con títeres y ensayos correspondientes y finalmente la representación de la obra de teatro de títeres.

Los estudiantes participaran activamente en las distintas etapas del trabajo, dando las sugerencias y ayudas necesarias durante el proceso creativo, durante en los ensayos, tanto en el trabajo individual como colectivo, y finalmente la representación de la obra de teatro de títeres.

La expresión y apreciación artística son manifestaciones naturales de los estudiantes, desarrolla su imaginación, su creatividad, en poner en acción diversas técnicas que hace que exprese su personalidad y experiencias en el arte.

Esto requiere del docente que ejerza un rol mediador, y sobre todo que demuestre su sensibilidad por el arte, conduciendo a los estudiantes hacia la vivencia de expresiones artísticas acordes con su edad de interés. Por lo tanto el presente módulo brinda el aporte teórico y práctico con una didáctica pedagógica acerca del teatro de títeres.

OBJETIVO GENERAL:

Conocer y aplicar las técnicas escénicas del teatro de títeres para integrar los lenguajes artísticos.

INDICACIONES METODOLÓGICAS:

1. La aplicación de este módulo, es un taller práctico – vivencial a través de una metodología activa con la participación comprometida y creativa del alumno para elaborar sus propios conocimientos y consolidados a través de las experiencias del aprendizaje significativo.
2. El taller constará de una secuencia de actividades tanto individuales como colectivas tendientes a desarrollar habilidades escénicas con los títeres, así como desarrollo de hábitos y actitudes para la vida en un clima de afectividad.

UNIDAD I: ASPECTOS GENERALES DEL TEATRO DE TÍTERES

OBJETIVOS:

- Adquirir conocimientos teóricos del teatro de títeres, su relación con la Educación, tipos de títeres.
- Conocer el origen de los títeres y tipos.

DURACIÓN: 4 semanas

PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS:

Nº SEMANAS	CONTENIDOS
01	¿Qué es el títere? El teatro de títeres
02	Origen de los títeres
03	Tipos de títeres
04	El teatro de títeres en la educación.

1.1 ¿Qué es un títere?

Nos remitiremos a las definiciones que se han dado de él, quienes cogieron el teatro de títeres como profesión y otros como pasión:

“Es... un muñeco y algo más... Ligado al hombre desde la más temprana edad de la historia, se ha mantenido a través de los siglos hasta hoy, época en que se le da cabida en muchos campos de la ciencia, del arte, de la filosofía, de la educación.”

Mané Bernardo

“El títere es un niño que se olvidó de crecer.”

Fausto Zuliani

“El títere es una forma viva de expresión que emana automáticamente sus posibilidades de sugestión, directamente de su cuerpo, unidas a las posibilidades del ambiente en que se lo coloca y de la particular necesidad de imaginar que está dentro de cada uno de nosotros en un continuo crecimiento y aprendizaje.”

María Signorell

Después de estas definiciones llenas de pasión y esperanza, veamos que menciona el Diccionario Universal del Arte, con respecto a la definición del títere, ella dice:

Figurilla de madera que articulada o no, se mueve, según diversas técnicas, en escenario proporcional a su tamaño. El títere puede ser asociado directamente con la mano, en cuyo caso está escondida entre las ropas del muñeco, o bien puede ser mejorada por medio de hilos (de alambre, de cuerda, de fibra, etc.), unidos a diferentes partes del muñeco y acondicionado por el titiritero desde lo alto del teatro que le sirve de escenario.

Según este concepto el títere es un muñeco que puede construirse con diferentes materiales y que puede ser manejado por medio de varias técnicas. Y además nos refiere que el títere es una figura a la que se le puede dar movimiento.

Para Osorio T. (2009) El títere es un muñeco, pero no un muñeco común y corriente; porque en cierto modo, el títere habla, se mueve y siente. A pesar de saber que es un muñeco manejado por una persona especial, frente al público cobra vida y de esta manera se convierte en un actor, utilizando un pequeño escenario (teatrín), donde representa un papel y trasmite al auditorio su mensaje.(p. 09).

Entonces podemos decir que el títere es más que un simple muñeco movilizado por una persona, es un medio utilizado para transmitir mensajes que muchas veces no son convincentes cuando lo emite una persona de forma directa.

1.2 El teatro de títeres.

Según Angoloti, C (1990) El títere se inscribe de lleno en el mundo teatral, tiene todo los elementos del teatro, sus límites son difusos. Van desde lo más claro- el títere de guante o las marionetas en un teatrino a lo más difuso- trabajo con marottes, máscaras, representado en un teatro convencional, en fiestas, en la calle... (p. 132).

Por otro lado Curci, R (2007:20) nos dice: Partimos del concepto de que el teatro de títeres se encuadra dentro de las artes dinámicas o Interpretativas. (p. 20).

Entonces nos queda claro el teatro de títeres ante todo es teatro, pues existe una gran similitud entre ellos tanto en la estructura dramática como en la puesta en escena, las mismas exigencias en la interpretación del texto. Puesto que el teatro de títeres ante todo es teatro y se debe ejecutar una representación para que el trabajo no quede en mera manualidad.

1.3 Origen del Títere.

Según Villafane, J (1980: 12) El títere nació en el primer amanecer, cuando el primer hombre vio por primera vez su propia sombra y descubrió que era él y al mismo tiempo no era él, cuando los ríos y las tierras no tenían nombre todavía. (p. 12).

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.

Se dice que el primer títere fue plano, hechas de piel de animales, se crearon para el teatro de sombras. 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.

Se dice que la figura del títere es anterior al teatro de actores, es contemporáneo de los primeros ritos, las danzas y los mimados de escenas religiosas o de llamados a las divinidades. 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.

Con el descubrimiento llega a América, especialmente a México y Perú. No hay documentación escrita, pero lo que se conserva es que cuando Hernán Cortés llegó, trajo entre sus soldados, a dos titiriteros que hacían títeres para entretenerlo. Desde México escribió al rey de España que habían llegado a una gran plaza donde los indios hacían una cantidad de juegos y de representaciones y también jugaban con títeres. Esto nos da la pauta de que existían con anterioridad a la llegada de los españoles.

Según la afirmación popular, antes de los incas, los Anarakos pobladores muy antiguos que vivían dispersos por los campos, sin construir ciudades, “solo se reunían para celebrar sus fiestas y llevaban entonces sus muñecos para hacerles bailar y alegrarse”. Sin embargo no existen pruebas concretas y absolutas de esta afirmación y ni antropólogos ni historiadores se pronuncian al respecto. Pero si consideramos que el títere es un muñeco animado por el hombre, el Perú ha tenido expresiones en el orden mágico-religiosos en cada cultura anterior al de los Incas. También se podría considerar, como antecesores de los títeres a los poco conocidos Cuchimilcos, pequeñas figurillas de barro que se encuentran, aún hasta hoy, como restos de la cultura Chancay en la tumba de los niños.

En la colonia, durante el siglo XVII, se hizo célebre Doña Leonor Gondomar a quien el Virrey Monclava autorizó hacer sus espectáculos en los claustros de San Francisco y ya en el siglo XVIII, los títeres constituían un espectáculo netamente popular, con carácter de crítica de costumbres, situación política, etc. En el siglo XIX destacó un personaje un personaje casi genial, Manuel Valdivieso, conocido como Ño Valdivieso. Un joven inteligente, aunque ignorante, mulato alto y delgado, gracioso

por naturaleza, talabartero de oficio que hizo la delicia de muchas generaciones de niños. Creó tipos nacionales y farsas originales de verdadero mérito. Con gran amor y paciencia se propuso obtener una técnica adecuada, haciendo él mismo sus muñecos y encontrando manera de animarlo con cañas e hilos. Creó así personajes como Don Silverio, Mamá Gerundia, Orejoncito, Chocolatito, copia de los vecinos del barrio. Llegó a tener más de trescientos personajes, con todos los vecinos del barrio. Con ellos hizo sus farsas perfectas que empezaron por divertir en los corralones y casa de la vecindad, luego en funciones públicas en el entonces muy conocido salón Capella, muy vistas, tanto por niños como por adultos. No contento Ño Valdivieso con sus farsas llenas de críticas sociales y más diestro en la técnica de los títeres, hizo ciertas obras de gran espectáculo, como el Combate de 2 de mayo, que llenaba de admiración pese a las deficiencias, teniendo en cuenta la pobreza y la falta de instrucción de Ño Valdivieso no podían ser mejores.

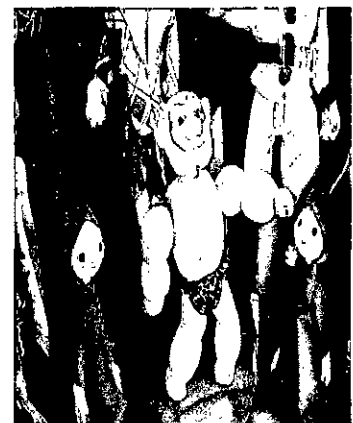
De esta manera finalizamos este corte histórico de los antecedentes del arte del teatro de títeres en el Perú y el mundo.

1.4 Tipos de títeres.

Existen diversos tipos de títeres, los cuales se clasifican de acuerdo a su característica más sobresaliente. A continuación una precisa clasificación que nos ofrece Martín Molina en su Revista “Mil Vidas” (2005), de los tipos más usados actualmente:

Títere de guante

Está compuesto en su forma más simple por una cabeza y una funda de tela que hace las veces de cuerpo con mangas, la mano y el antebrazo del titiritero ingresan por la abertura inferior de la funda conformando el cuerpo sólido del títere y dándole la posibilidad de articular cuello, brazos y cintura, los dedos el titiritero se distribuyen en diversas combinaciones para controlar la cabeza y los brazos, es animado hacia arriba y con el titiritero oculto.



Títere de hilos o marioneta



Tiene los segmentos corporales articulados que son accionados por hilos conectados a una cruz guía o mandos diversos desde lo que el titiritero controla los movimientos, el número de hilos y su disposición depende de las exigencias para la acción del personaje.

Títere de Vara

El eje del cuerpo de éste títere es una vara conectada a su cabeza o a su cuerpo a través de la que el titiritero animándolo hacia arriba controla principalmente la postura, el desplazamiento y los movimientos correspondientes al habla del personaje; pueden ser planos o en volumen, articulados o rígidos y con dimensiones que pueden ir de muy pequeños a grandes, cuando es articulado, los miembros pueden ser accionados complementándose con otras técnicas.

Títere de Varilla

La varilla es una técnica complementaria que a través de varas delgadas permite el movimiento de brazos, piernas, alas, cola o cabezas con cuellos largos de personajes en los que el cuerpo es controlado por otra técnica (vara, guante, etc.)

Títere Plano

Son figuras bidimensionales planas recortadas y pintadas sobre un material rígido, generalmente son animados hacia arriba a través de una vara, pueden ser de una sola pieza o articulados a través de hilos y/o varillas.

Títere de Boca Articulada

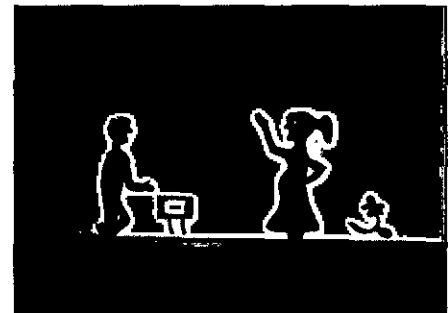
Este títere puede abrir y cerrar la boca a través de diversos mecanismos que van de la manopla, estructuras ensambladas o espumas flexibles talladas, dependiendo de la flexibilidad del material y la estructura pueden tener otras articulaciones faciales; el movimiento de brazos y piernas puede ser conseguido con técnicas complementarias.

Títere Marote

Es un títere ideal para movimientos finos y precisos con las manos, puesto que la suya es la del titiritero mismo por lo que también se le llama títere de mano prestada, está estructurado de modo que el titiritero introduce en el vestuario del títere la mano e inclusive el antebrazo apareciendo la mano al final de la manga que puede estar enguantada; la cabeza es de vara o boca articulada, el personaje puede tener dos manos de este tipo cuando es animado por dos titiriteros o si cuenta con un mecanismo que permita anclar el cuerpo del títere al del titiritero dejándole a éste las dos manos libres para prestárselas al títere.

Títere de Sombras

Son figuras planas animadas por varas, rígidas o articuladas que colocadas tras una pantalla translúcida y expuesta a una fuente de luz posterior generan sombras en la pantalla que es lo que ve el público, estas sombras pueden ser negras o coloreadas.



Títeres Bunraku

Técnica tradicional japonesa de la que títeres de medianas dimensiones y totalmente articulados son animados por tres titiriteros a la vista del público, el titiritero principal controla la cabeza y la mano derecha, el segundo la mano izquierda y el tercero los pies, los titiriteros auxiliares van encapuchados, los espectáculos se complementan con musicalización y recitación.

Títeres de Animación a la Vista

Son títeres de diferentes dimensiones y complejidad, animados por el (los) titiritero (s) que están expuestas a la vista del público ya sea neutralizados con algún tipo de vestuario o no, la escena puede desarrollarse en espacio abierto o sobre una superficie equivalente a una mesa; los títeres tienen cuerpo completo rígido o articulado siendo accionados a través de varillas pequeñas o con mano sobre su cuerpo.

Títere de Dedo

La estructura corporal de éstos títeres está dada por el dedo del titiritero sobre el que se inserta una cabeza (plana o en volumen) o un cuerpo completo proporcionales al dedo como cuerpo, sus dimensiones pequeñas y restricciones para la acción pueden ser limitaciones para su desenvolvimiento escénico pero en contraparte tiene un potencial enorme en la pedagogía.

Títeres que caminan

Son siluetas pintadas de personajes sin piernas, en las caderas tiene dos agujeros por donde ingresan los dedos índice y medio del titiritero convirtiéndose en las piernas del títere que así puede caminar teniendo gran versatilidad para la locomoción.

Muñecones y Cabezudos

Son títeres gigantes animados generalmente desde dentro de su cuerpo, el titiritero puede llevar zancos para darle proporción al cuerpo del personaje. Mayormente participan en desfiles y pasacalles acompañados de músicos.

Teatro de Figuras

Es una técnica que coge recursos del mimo, en ella el titiritero construye los personajes con partes de su propio cuerpo (manos, piernas, pies, vientre, etc.) a las que añade elementos mínimos (nariz, ojos, cabello, etc.) y vestuario definiendo físicamente al personaje que tiene una gran capacidad expresiva.

Títeres de Barra

Son títeres animados hacia abajo a través de una vara que va fijada a la cabeza y con la que se controla el cuerpo; los miembros pueden adquirir movimiento por oscilación o controlados por medios de hilos o varillas.

1.5 El teatro de títeres en la educación

El títere es un recurso teatral totalmente bello y mágico que ofrece muchas alternativas dentro del trabajo de aula porque engloba en sí mismo distintas artes y permite trabajar, construir, crear, dramatizar, interactuar, volar y soñar. La riqueza del títere y su aporte a la formación del niño están ligados, fundamentalmente, a que el títere puede considerarse un objeto intermediario entre el sujeto y su realidad circundante. A través de ese objeto, el niño puede establecer contactos más fluidos con su entorno.

Para Rogozinski, V (2001) En la educación, el teatro de títeres debe tomarse como lenguaje expresivo de comunicación social y aprovechar los múltiples recursos que ofrece. Con él tenemos la amplitud comunicativa de plantear problemas inherentes al niño y a la vez soluciones saludables. (p. 19).

Continuando Bernando, M (1980) En la educación del niño el títere es la relación directa que se establece en la trilogía maestro - muñeco – niño, en donde el muñeco es el punto medio, el puente, el punto de convergencia al cual llegan tanto el maestro como el niño. (p. 12).

Es decir, el títere es el puente perfecto para que el maestro pueda llegar verdaderamente al niño y para que el niño pueda expresar abiertamente lo que piensa y siente a su maestro y compañeros dentro del aula.

Para el docente, es ideal a la hora de conocer al niño en sus pensamientos, formas de ver el mundo, miedos, alegrías y más profundos sueños; porque es a través del muñeco como el niño representa todos estos sentimientos y muchos más, de una forma natural y espontánea. Además de los beneficios del uso del títere en el aula ya mencionados, existen unas mucho más específicas que paso a nombrar a continuación:

- Para los niños tímidos que sienten vergüenza de pararse frente a un grupo y exponer sus ideas o pensamientos es más fácil y atractivo tomar un títere y expresar a través de él todo lo que piensan y sienten, para lo cual, la mediación y ayuda del maestro

es relevante. A partir de estas intervenciones el niño irá ganando paulatinamente seguridad y confianza, alcanzando así el objetivo de todo maestro: formar niños con una adecuada autoestima y confianza en sí mismos.

- Ayuda a mejorar y enriquecer el lenguaje oral y expresivo del niño, porque cuando este manipula un títere casi sin notarlo empieza a relatar sus experiencias, conocimientos o sueños a través de esta herramienta que lo hace todo posible y permite al niño salir de sus propios límites y expresarse espontáneamente.
- Cuando de contenidos difíciles se trata, el títere es un excelente medio de fijación de contenidos, debido a que llama la atención del espectador, y éste sin casi sentirlo, va fijando las ideas, mensajes y conocimientos que el títere le transmite de forma muy singular y divertida. Esto se debe a que el niño aprende jugando, haciendo y experimentando. Haciendo referencia a lo antes dicho, vale citar a Fernández (1995) Los títeres pueden concretizar hasta las temáticas más arduas facilitando así su comprensión. En cuanto los estudiantes (niños y adolescentes) se han familiarizado con el uso de los títeres, ellos mismos encontrarán las soluciones que necesitan en su aprendizaje. (p. 34).
- Otro beneficio del títere en la educación es el desarrollo de la sensibilidad en los niños. El niño debe tener referentes culturales y es importante que cante, actúe, construya y produzca arte, y más aún, es imprescindible que observe arte en sus diversas formas. Solo así, el logrará aprender a valorar y disfrutar de la estética; aprenderá a ampliar sus capacidades de observación y percepción y a sensibilizarse ante las miles formas de belleza existentes.
- En el aspecto moral y enseñanza de valores el títere es el mejor aliado. Para el títere nada es imposible, con su ingenio y simpatía logra llegar al niño y cuando está delante de él todo lo que diga y haga producirá en ese espectador un efecto tan importante y conmovedor que jamás podrá olvidarlo. De esta forma se facilita la enseñanza de valores como la amistad, la solidaridad, la honradez, etc. en base a historias divertidas que los niños recordaran por siempre.

- En el área afectiva, el títere es de gran ayuda porque es capaz de construir un puente entre el maestro y el alumno, acercando y creando una atmósfera de confianza y afecto entre ambos. Además, ayuda a buscar soluciones creativas a los problemas y a motivar la clase cuando decae el interés.
- En el caso de niños con problemas de conducta o desinterés, al construir y manipular un títere se favorece la movilización y exteriorización de sus afectos, sensaciones y emociones. De esta forma el maestro consigue interactuar con el niño y conocer sus más profundos sentimientos y pensamientos, esto ayudará a comprenderlo mejor y pasar a ser un amigo más que un maestro.
- La creatividad está siempre presente en el teatro de títeres, porque un títere sin creatividad no es un títere. Una de las mejores formas de trabajar la creatividad con los niños es la improvisación con títeres. En esta actividad se evidencian miles de locas ocurrencias creativas y la desinhibición del creador dando lugar a historias muy interesantes y llenas de aprendizajes.

Por todo lo mencionado, es imperativo lograr introducir al títere en el aula y dejar que se quede y nos invada con su natural encanto, chispa, alegría, travesuras, historias y conocimiento; desplazando así, a las típicas clases aburridas, donde los únicos recursos son la pizarra, el libro y las fotocopias.

La incorporación del teatro de títeres en el aula promueve una educación integral, libre, más comprometida y menos memorística donde los educandos y educadores disfrutan plenamente del proceso de aprendizaje.

La expresión es siempre acción, un hacer, un construir y uno de los medios más idóneos para ejercer y desarrollar la creatividad es el juego. Aquí es donde podemos destacar la importancia de los títeres.

1.6 Integración de los lenguajes artísticos.

Según (Ruta de la Educación artística. Lisboa, 2006) Se concibe la idea de la "integración de las artes" como una forma de trabajo en donde cualquiera de los lenguajes artísticos: teatro, danza, música o plástica, pueden ser el punto de partida, el eje central alrededor del cual giran los otros lenguajes, o bien, servir de apoyo y enriquecer el proceso que se sigue en las otras áreas para finalmente, entre todas, formar un todo.

Realmente los lenguajes artísticos no siempre tienen límites claros entre sí y pueden encontrarse en ocasiones totalmente integrados. Esto sucede significativamente en muchas de las distintas manifestaciones del arte tradicional; tomemos como ejemplo el caso de las danzas peruanas, en las cuales se puede apreciar una presencia narrativa tal que el límite con el arte dramático casi no se distingue, sin enfatizar en los vestuarios y demás elementos visuales o la estrecha relación discursiva con el aspecto musical.

De hecho, existen muchos aspectos en común entre ellas, tales como: ritmo, textura, espacio, armonía, color, silencio, sonido, movimiento, gesto. Que nos ayudan a establecer puntos de unión. No hay una sola forma ni un solo camino para lograr esta integración. Es, precisamente, esta "búsqueda" de una integración coherente y orgánica, la que nos motiva a este trabajo de investigación. Esta forma de trabajo exige estar muy abiertos a todo; exige observar y percibir continuamente, estimular la imaginación, la curiosidad y nos lleva a crear formas no usuales y espontáneas.

En las subsiguientes unidades vamos integrar mediante el teatro de títeres el lenguaje plástico, musical y el de la danza, durante el proceso de construcción y la puesta en escena del teatro de títeres. Donde se va ir explicando cómo se va integrando paulatinamente cada uno de los lenguajes.

1.7 Temas de investigación para la unidad.

- Lee y analiza individualmente el texto “*Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*” de Viviana Rogozinsky.
- Presente por escrito y a través de ejemplos como contribuye el teatro de títeres a la Educación de los niños.
- Presentar al grupo algunos de los textos escritos individualmente para su discusión.

Referencias

Curci, Rafael (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires. Ed. Colihue.

Gálvez, José (1947) *Una Lima que se Va*. Lima. Editorial Ptcn.

Rogozinsky, V. (2001) *Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*. Buenos Aires. Novedades Educativas.

Osorio, T. (2001) *El mundo del teatro Guiñol*. 3ª .ed. México: Grupo Éxodo.

Villena, Hugo (1995) *Títeres en la escuela*. Buenos Aires. Ed. Colihue.

UNIDAD II: El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico

OBJETIVOS:

- Adquirir conocimientos teóricos y prácticos sobre la integración del teatro de títeres y el lenguaje plástico.
- Aplicar las técnicas básicas para construir el títere de guante, utilizando materiales de reciclaje.

DURACIÓN: 4 semanas

PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS:

Nº SEMANAS	CONTENIDOS
05	Estudio del personaje
06	Boceto de la representación plástica del personaje.
07	Construcción bidimensional y tridimensional de los títeres, con materiales de reciclaje naturales e industrializados.
08	Los colores para la caracterización de los personajes títeres. Teoría del color.

2.1 Construcción de los títeres

En esta ocasión vamos a construir títeres de guante para la obra “Pinocho” para ello utilizaremos en la medida de lo posible materiales de reciclaje.

No hay límites para la imaginación en la elaboración de los títeres. Cualquier elemento puede aprovecharse, desde envases a cajitas en desuso. Pueden rellenarse medias, bolsitas de diferentes materiales, etc.

El títere es una representación de una imagen visual, donde hallamos muchos aspectos del lenguaje plástico.

Para la construcción de un personaje títere vamos a partir del estudio tetradimensional del personaje de la obra dramática.

2.2 Estudio del personaje

Angoloti, (1990) Para crear un personaje a partir de un guion debemos fijarnos en qué rasgos son los que más dominan. Rasgos físicos, sexo, edad, altura, gordura, Rasgos de época en que vive, vestuario, peinado... rasgos de carácter: burlón, autoritario, risueño, ingenuo...esta mezcla de rasgos nos darán pistas para la fabricación del títere. (p. 30)

Para ello Arrau, S. (1961) propone una plantilla técnica desagregada en cuatro aspectos, los mismos que pueden adecuarse al teatro de títeres.

El “Estudio tetradimensional”. Del personaje Se trata de una serie de datos y preguntas estructuradas a considerar, que nos ayudan a descubrir los aspectos del personaje.

- **Aspecto físico**

01. Raza, sexo y edad
02. Altura y peso. Contextura
03. Color del cabello, ojos y piel
04. Rasgos fisonómicos. Detallar su rostro
05. ¿Tiene algún defecto o anormalidad
06. ¿Cómo es su voz, en cuanto a intensidad, timbre, tono y altura? ¿Tiene alguna característica especial?
07. ¿En qué estado de salud se encuentra? ¿Qué enfermedad grave ha tenido? ¿Ha dejado alguna consecuencia?
08. ¿Cómo camina? ¿Cuál es su postura normal? ¿Tiene algún gesto o tic?
09. ¿Cómo se viste habitualmente?

- **Aspecto social**

01. Nacionalidad
02. ¿En qué país vive?
03. Estrato social al que pertenece
04. Lugar que ocupa en la colectividad
05. Sociabilidad. ¿Está de acuerdo con el medio que lo rodea?

06. Ocupación o profesión. Condiciones de trabajo ¿Está contento consigo mismo?
¿Coincide con sus aptitudes y vocación?
 07. Educación. Cantidad y calidad. Materias favoritas. Materias deficientes
 08. Vida familiar. ¿Quiénes son sus padres? ¿Viven? Tipo de relación con sus padres ¿sabe algo sobre sus antepasados?
 09. Estado Civil. Hijos. Precisar relaciones con el cónyuge e hijos
 10. Estado financiero ¿tiene ahorros? Sueldo o salario. ¿Es suficiente para sus necesidades?
 11. ¿Cuál es su religión? ¿Es creyente?
 12. Viajes. Lugares que ha visitado o en que ha vivido
 13. Ideas políticas. ¿Pertenece algún partido?
 14. Pasatiempos- ¿qué hace en su tiempo libre?
 15. Aficiones deportivas
 16. ¿En qué ciudad o pueblo vive? ¿En qué calle? ¿Qué aspecto tiene su casa?
¿Cuántas habitaciones tiene? ¿Cómo están amuebladas?
- **Aspecto psicológico**
 01. Vida sexual ¿Le ha creado alguna dificultad de índole psicológica?
 02. Normas morales por las que se guía. ¿Corresponden a su religión?
 03. Actitud frente a la vida. Filosofía personal. Valores.
 04. Ambición. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿En qué cosas se interesa profundamente?
 05. Contratiempos y desengaños. ¿De qué índole?
 06. Temperamento (Consultar tipos psicológicos: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático)
 07. Complejos e inhibiciones ¿Que las han motivado?
 08. Carácter. ¿Es introvertido o extrvertido? ¿Lo consideraría como de tipo: teórico, estético, económico, social, político o religioso?
 09. Cualidades y facultades intelectuales. Inteligencia. Imaginación
 10. ¿Tiene algún trastorno psicopático? Fobia, alucinación, manía, etc.
 - **Aspecto teatral**
 01. ¿En qué parte de la obra aparece el personaje?

02. ¿Qué hace el personaje dentro de la obra? (Acciones físicas)
03. Al comienzo de la obra ¿qué siente hacia los demás personajes? ¿Por qué siente eso?
04. ¿Qué sienten los otros personajes sobre su personaje? ¿Qué dicen de él?
05. ¿Qué dice el personaje sobre sí mismo, sobre los demás, y de lo que sucede en la obra?
06. ¿Cuál es su relación con el personaje protagónico?
07. ¿Qué tipo de relación tiene con los demás personajes?
08. Al iniciarse la obra ¿qué objetivo máximo persigue el personaje? ¿Logra conseguirlo?
09. Para alcanzar el súper objetivo ¿cuáles son los objetivos secundarios que se perciben en cada uno de los parlamentos?
10. ¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos? ¿Cuál es la reacción frente a estas dificultades
11. ¿Daña o beneficia a alguien el personaje con sus acciones?
12. En el desarrollo de la obra ¿cambian sus sentimientos hacia los demás personajes? ¿De qué manera? ¿Cambian los sentimientos de los demás hacia el suyo? ¿Cómo y por qué?
13. Después de hacer este estudio tetradimensional de cada uno de los personajes de la obra pinocho, daremos el siguiente paso.

2.3 Elaboración del boceto

El Diccionario de la Real Academia Española nos dice a cerca del boceto: Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra. Borrón o apunte que hace el artista antes de empezar una obra, se utiliza también en publicidad para dar la primera idea de lo que puede ser un spot publicitario.



Por otro lado nos dice Cerda, H y E (1994) La expresión del muñeco debe ceñirse a una idea o un plan previamente estudiado. Esto se logra haciendo bocetos de color de frente y perfil agotando toda posibilidad expresiva en el papel antes de trasladar definitivamente estos caracteres al muñeco. (p. 16).

En este sentido antes elaborar un títere es necesario hacer un boceto, un dibujo de cómo queremos que sea el títere, considerando los rasgos que hemos encontrado en el estudio tetradimensional del personaje. Por lo anterior indicado el boceto es un elemento integrado al teatro de títeres.

2.4 Elaboración de las cabezas

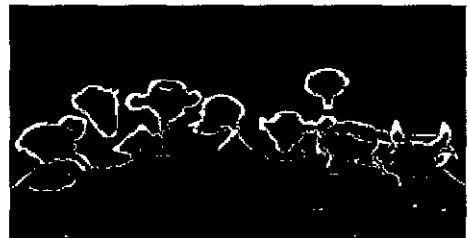
Después de ejecutar el boceto del personaje, pasamos a diseñar el títere considerando el perfil físico y psicológico del personaje.

Para ello debemos ejecutar la cabeza diseñada con los materiales seleccionados, seguidamente se resalta las facciones prominentes como nariz, orejas, pómulos, etc.

- **Modelado de los títeres**

Según Curci, R (2007) es notable el componente escultórico del teatro de títeres pues exige el uso de la fantasía formativa y constructiva del estudiante y desarrolla su experiencia visual. (p. 32).

Como podemos observar los títeres y el lenguaje plástico encuentran un segundo punto de integración en la escultura puesto el títere de guante es una figura tridimensional.



La elaboración de títeres es perfecta para proporcionar una instrucción creativa sobre materiales, formas, funciones y movimientos. Mediante ella, además, el docente puede conocer sobre la individualidad de su pupilo y utilizar estos conocimientos para desarrollarla e integrarse a su mundo cotidiano. Los problemas relacionados con la forma requieren a su vez, que el estudiante dedique esfuerzo a las artes visuales y a la estética, que desempeña un papel esencial en la educación.

En este caso el modelado se hará cuando estén listos las facciones o gestos muy bien remarcados. Lo modelamos con papel maché. Preparación: Picamos higiénico dejándolo un día entero en agua hervida fría. Luego se escurre, lo deshilachamos y añadimos unas gotas de vinagre (para evitar la fermentación), amasándolo con engrudo y tiza en polvo en partes iguales. La colocación de ojos (perlas, botones, vidrio, fideos, etc.) y el modelado completo del rostro, debe hacerse con el papel maché fresco, porque al secarse, se contrae y puede agrietarse esto se corrige colocando más engrudo. Cuando está bien seco se lija para quitar los poros, dándole una mano de pintura en polvo, diluida en agua con cola de carpintero (ocre claro). Al secarse se pueden pintar con óleo o témpera los diferentes rasgos. La masa trabajada y coloreada, se transforma en bigotes, etc.

2.5 Los colores para la caracterización de los títeres

Un tercer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje plástico son los colores. El contraste cromático en el muñeco es otra de las características que define el personaje en el títere.



Para Villena, H. (1995) En el títere el color permite la búsqueda de contrastes y armonías, el contraste en el muñeco se logra relacionando colores complementarios, o colores fríos con colores cálidos. La armonía en el títere se logra relacionando entre sí colores no complementarios, colores fríos o colores cálidos. (p. 52).

En este caso utilizamos los colores tanto en el pintado del rostro de los títeres como el vestuario, puesto que el color coadyuva a la identificación del personaje. En otras palabras a la caracterización.

Puesto que comprendemos la importancia del color en el teatro de títeres, nos adentraremos en la teoría del color para poder conocer y aplicar adecuadamente los colores en la caracterización de los personajes.

2.6 Teoría del color

a) El color

Según Pérez, C (2000) la palabra “color”, es un término polisémico, literalmente significa: impresión producida en los ojos por los rayos luminosos reflejados por un cuerpo. La sensación de color depende de tres factores: la naturaleza de la luz, la naturaleza pigmentaria y las condiciones de nuestro órgano receptor visual. (p. 7).

El color es un atributo que percibimos de los objetos cuando hay luz. La luz es constituida por ondas electromagnéticas que se propagan a unos 300.000 kilómetros por segundo.

Esto significa que nuestros ojos reaccionan a la incidencia de la energía y no a la materia en sí.

Actualmente, está demostrado experimentalmente que la percepción del color es un proceso dinámico.

Cada color posee unas cualidades que afectan directamente al cerebro a través de estímulos nerviosos.

Un color puede producir sensaciones de calor o frío, puede crispar o relajar, contraerse o expandirse, llamar la atención o pasar desapercibido.

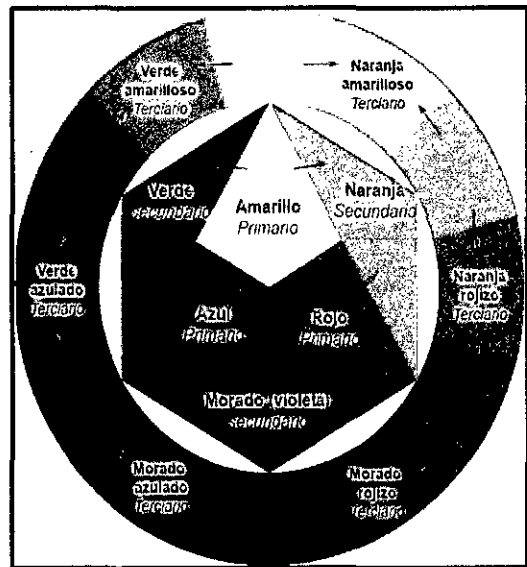
b) Clasificación de los colores

Según Pino, G. Se clasifican por orden de importancia: primarios, secundarios, terciarios y complementarios.

• Colores primarios

También llamados base. Son los pigmentos que no pueden ser obtenidos por medio de otros y que, a su vez, puede proporcionar con su mezcla todos los colores posibles, estos son: amarillo, rojo y azul.

El mundo del color está claramente estructurado sobre los tres colores primarios y fundamentalmente por sus combinaciones.



• Los colores secundarios

Definimos como los colores secundarios a las mezclas equilibradas formados por dos colores primarios, estos son: verde, violeta y naranja.

Los colores primarios y secundarios son considerados fundamentales y son el punto de partida de toda la cromaticidad existente en el universo, ya que con sus distintos valores y grados de saturación alcanzan la infinita gama de colores.

• Los colores terciarios

Consideramos como colores terciarios: rojo violáceo, rojo anaranjado, amarillo anaranjado, amarillo verdoso, azul verdoso y azul violáceo. Los colores terciarios, surgen de la combinación en una misma proporción de un color primario y otro secundario.

- **Los colores complementarios**

Llamaremos colores complementarios a aquellos cuyos tonos no tienen nada en común. Se complementan en el sentido en que uno de ellos tiene lo que le falta al otro para producir luz blanca (si se trata de luces), o para obtener negro (si se trata de pigmentos). Cromáticamente son los colores más opuestos, y así se hallan dispuestos en el círculo cromático. Las parejas de colores complementarios más comunes son: amarillo – violeta, rojo – verde, azul – anaranjado.

La yuxtaposición de colores complementarios hace que se exalten mutuamente sus diferencias cromáticas. El contraste complementario se basa en este principio. (2005: p. 54).

c) Propiedades del color

Munsell propuso que se estableciera las tres dimensiones del color (matiz, saturación y luminosidad) y se midiera cada una de ellas mediante una escala apropiada.

❖ **Matiz**

Denominado también tono, tinte y tonalidad, es la propiedad que se refiere al estado puro del color, sin el blanco o el negro agregados.

Los tres colores primarios representan los tres matices primarios, y mezclándolos podemos obtener los demás matices o colores. Dos colores son complementarios cuando están uno frente a otro en el círculo de matices (círculo cromático). Existe un orden natural de los matices: rojo, amarillo, verde, azul, violeta; y se pueden mezclar con los colores cercanos para obtener una variación continua de un color al otro.



Por ejemplo, mezclando el rojo y el amarillo en diferentes proporciones, se obtienen diversos matices del anaranjado hasta llegar al amarillo. Lo mismo sucede con el amarillo y el verde, o el verde y el azul, etc.

❖ **Saturación**

Saturación o brillo, es el concepto que representa la viveza o palidez de un color, su intensidad. Los colores puros del espectro están completamente saturados.

Esta propiedad diferencia un color intenso de uno pálido. También ésta puede ser definida por la cantidad de gris que contiene un color: mientras más gris o más neutro es, menos brillante o menos saturado es, y por lo tanto, menos vivo. Cualquier cambio hecho a un color puro, automáticamente baja su saturación.

Cada uno de los colores primarios tiene su mayor valor de intensidad antes de ser mezclados con otros.

La saturación o intensidad puede controlarse entonces de cuatro maneras: tres de ellas consisten en la adición de un neutro, blanco, negro o gris; y la cuarta manera consiste en agregar el pigmento complementario.

Por lo tanto, para reducir la saturación, se agregan o quitan otros colores, el blanco, el negro o la luz. Un color se encuentra en su estado más intenso y saturado por completo cuando es puro y no se le han añadido negro, blanco u otro color.

❖ **Luminosidad**

Valor o luminosidad, son los términos utilizados para describir cuan claro o cuan oscuro parece un color y se refiere a la cantidad de luz percibida, o claridad.

Independientemente de los valores propios de los colores, pues éstos se pueden alterar mediante la adición de blanco que lleva el color a valores de luminosidad más altos, o de negro, valores más bajos.

d) Armonía del Color

En color, armonizar significa coordinar los diferentes valores que el color adquiere en una composición, es decir, cuando en una composición todos los colores poseen una parte común al resto de los colores componentes. La armonía son las combinaciones en las que se utilizan modulaciones de un mismo matiz, o también de diferentes matices, pero que mantienen una cierta relación con los colores elegidos.



2.7 Temas de investigación para la unidad

- Leer el texto “*Taller de Títeres.*” De Rosita Escalada Salvo. Correspondiente al capítulo II sobre la Elaboración de títeres.
- Asistencia al espectáculo teatral de títeres. Escribir un texto en el que comente y analice la obra observada, con base en las siguientes cuestiones:
 - El tema que abordó y la manera como se hizo ¿lograron mantener la atención del público? ¿Por qué?
 - ¿Cuáles fueron los recursos que llamaron la atención y por qué?
 - ¿Se promovió la participación de los espectadores? ¿Cómo?
 - ¿Qué aspectos fueron los más criticables y por qué?

Referencias bibliográficas

- Arrau, S. (1961) *Estudio del personaje teatral*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos. Lima.
- Bernardo, M. (1991) *Teatro de Sombras*. Buenos Aires. Actilibro.
- Escalada, R. (1999) *Taller de Títeres*. Buenos Aires.
- Rus, E (2007) *Una asignatura: Títeres*.

UNIDAD III: El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical y la danza

OBJETIVOS

- Adquirir conocimientos teóricos y prácticos para la integración del lenguaje musical y la danza durante el proceso de la puesta en escena del teatro de títeres.
- Seleccionar sonidos onomatopéyicos y efectos sonoros, voz y movimiento para reforzar la puesta en escena.

DURACIÓN: 4 semanas

PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS

Nº SEMANAS	CONTENIDOS
09	El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical. La voz en el teatro de títeres.
10	La voz.
11	El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza. El movimiento en el teatro de títeres.
12	El espacio y el tiempo en el teatro de títeres.

3.1 El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical

Otro elemento sustancial en el teatro de títeres es la imagen auditiva. En este caso trabajaremos con la voz como una herramienta básica para el teatro de títeres, e integrar música instrumental y los efectos sonoros.

3.1.1 La voz en el teatro de títeres.

Pestalozzi (2006). La voz en el teatro de títeres es la mezcla de cuerpo y mente vaciada sobre un objeto que cobra vida y que no deja huella alguna de artífice. (P. 70).

En primer término las voces y la dicción son de vital importancia para el teatro de títeres, porque el titiritero debe llegar al público por su voz, su calidad y sus cualidades para las imitaciones, desfiguraciones o invenciones acertadas hechas con ella, de acuerdo con el personaje elegido.

Entonces encontramos un primer punto de integración con el lenguaje musical es la voz, puesto que es el primer instrumento musical con el que nacemos, como lo detallaremos a continuación.

3.1.2 La voz

a) La voz es el primer instrumento

La voz es un excelente instrumento que llevamos incorporado a nuestro cuerpo y del que disponemos al nacer.

En las primeras etapas de la vida se configura la impronta vocal, un proceso biológico en el cual la voz nos diferencia a los unos de los otros como huellas digitales, ya que es única en timbre, entonación y ritmo.

La voz, ese medio básico y primitivo de emitir sonidos y, a la vez, el medio más complejo de comunicación, es también el primer instrumento musical en la historia de la música.

Este instrumento natural posee además la cualidad de producir palabras y amalgamarlas con los sonidos musicales, por eso el hombre primitivo, al formar un grupo y establecer relaciones con los demás, transformó el canto en habla, en un conjunto de símbolos verbales para expresar las necesidades.

b) El aparato vocal

La voz se produce a través del aparato vocal. Existe una voz hablada y una voz cantada que se genera en el mismo órgano fonatorio, para ello hace imprescindible un conocimiento previo de la anatomía y la fisiología de este aparato, tan sumamente complejo. A continuación conoceremos las características de la voz como instrumento musical. Los órganos del cuerpo humano que la producen y el mecanismo que la origina.

El aparato vocal se divide en tres partes bien diferenciadas:

- ❖ El aparato respiratorio, donde se almacena y circula el aire
- ❖ El aparato fonador o elemento vibrador, en el que el aire se transforma en sonido al pasar por las cuerdas vocales.
- ❖ El aparato resonador o elemento amplificador, donde el aire transformado en sonido se expande y adquiere calidad y amplitud.

El mecanismo de la voz actúa de la siguiente forma: el aire que se toma en la inspiración o inhalación por la nariz es transformado en sonido por la laringe. En la espiración o exhalación, las cuerdas vocales se tensan, se acercan suficientemente entre sí y vibran al paso del aire. Este aire, transformado en sonido, adquiere su amplitud y su calidad en los resonadores para ser, posteriormente, expulsado.

3.2 El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza

3.2.1 El movimiento en el teatro de títeres

El teatro de títeres y la integración con el lenguaje de la danza, parte del punto básico que es el movimiento.

El títere se mueve, porque es manipulado por el titiritero. Manipular significa animar al títere, de modo que hacer creer al público que está vivo. La manipulación crea la ilusión de que el títere existe por sí mismo, que puede pensar y reaccionar frente a su entorno. El primer ingrediente de la manipulación es el titiritero.

Sin duda, el manejo organizado de los movimientos del muñeco es indispensable para que la ilusión de la imagen visual sea perfecta. El teatro de títeres incluye gran variedad de técnicas del movimiento, según sean los sistemas de muñecos que se utilicen en él. En este aspecto también es interesante elegir la técnica del movimiento adecuándola al tipo de personaje o lugar de la representación.

Es importante la posición del cuerpo del titiritero: brazos y de piernas, además de la posición de la cabeza. Aprender a deslizarse por la escena, en este caso del títere de guante, es muy importante, pues: toda la expresividad de esta técnica está en los movimientos del propio titiritero. Es decir: los movimientos nacen en él, pasan a través del muñeco y llegan a los espectadores transformados, pero manteniendo un sentido y una gran fuerza expresiva.

Como podemos observar otro de los puntos importantes dentro del teatro de títeres es el trabajo corporal del titiritero, entonces tenemos que partir por conocer y preparar el cuerpo para utilizarlo correctamente.

3.2.2 El movimiento y la energía

a) Movimientos naturales

Son aquellos que el ser humano realiza naturalmente, sin mucho esfuerzo, de manera espontánea:

Caminar, correr, saltar, deslizarse, rodar, gatear



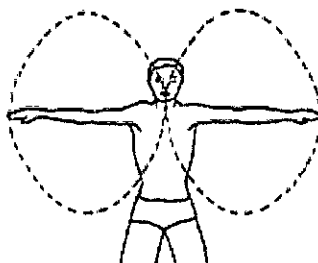
b) Movimientos técnicos o analíticos

Se concentran de manera localizada en cada parte del cuerpo. Es necesaria una gran concentración en el movimiento de las articulaciones para que músculos y tendones se movilen correctamente.

- **Rotaciones**

Para el buen funcionamiento de las articulaciones. Se pueden trabajar rotaciones de:

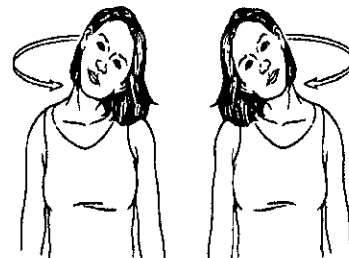
Cabeza, torso, brazos.



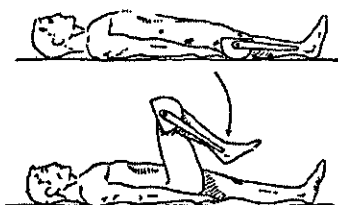
Circumduction



Rotation



- **Flexiones**



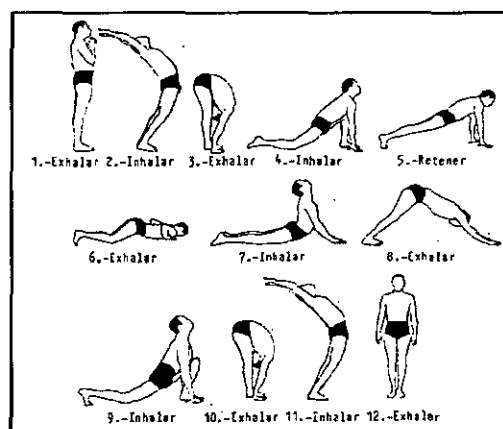
En todas las posiciones y direcciones.

- ✓ Con los brazos extendidos lateralmente, flexionar los codos hacia adentro y extender (como levantar pesas)
- ✓ Acostado, elevar las piernas y ejecutar el movimiento denominado “bicicleta”

- **Estiramientos**

Para una mayor elasticidad. Deben acompañarse con la respiración. Los estiramientos deben realizarse al momento de la exhalación.

Acostados, sentados, en posición de cuatro patas, echados boca arriba, en parejas: estiramientos con pesos y contrapesos:



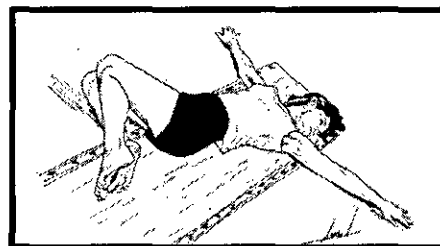
- **Contracciones**

Son contrarias a los estiramientos.

- Sentados, con piernas separadas, contraer o atraer rápidamente todo el cuerpo hacia el centro de gravedad, abrazando las rodillas en posición “bolita”. Hacer el mismo ejercicio lentamente.

- **Relajación**

Conducen al descanso.



c) Movimientos generadores

Estos movimientos permiten construir una infinidad de sensaciones. Identifican las calidades y los esfuerzos. Existen calidades que son antagónicas.

Una palabra pronunciada de determinadas maneras adquiere un significado distinto.

El lenguaje corporal posee también esas características. Por ejemplo: decir “no” con la cabeza no tiene el mismo significado que mirar cómo pasan los autos.

El primero es un movimiento rápido, directo, pesado y fluido; el segundo es lento directo, liviano y contenido.

Rudolf Laban propone:

CALIDADES BÁSICAS		ACCIONES BÁSICAS	
Liviano	Pesado	Retorcerse	Latigar
Directo	Indirecto	Presionar	Golpear
Lento	Rápido	Flotar	Toques Ligeros

Las acciones básicas surgen de la combinación de los tres elementos que se pueden observar a continuación. Por ejemplo: la acción de flotar es la combinación de una energía liviana en un tiempo lento y con un uso de espacio indirecto.

TRES ELEMENTOS BÁSICOS
Energía (fuerza o peso): pesado-liviano
Tiempo : rápido – lento
Espacio: directo – indirecto

Para vivencia estos matices es importante la creación de una imagen interior en el estudiante. Ellos deben saber que cada movimiento es una creación, pues no solo participa el cuerpo, sino que evidencia su grado de organización de la realidad y su afectividad. Los movimientos generadores pueden originar variaciones y conducir a la creación de otros.

RETORCERSE (TORCER) (pesado, indirecto, lento)	LATIGAR (pesado, indirecto, rápido)
• Enrollar una soga larga, gruesa y pesada • Exprimir ropa mojada • Probar torciones con movimientos técnicos o analíticos.	• Lanzamiento de una piedra u otro objeto. • Dar latigazos con diferentes partes del cuerpo. • Un mate de voléibol.

PRESIONAR (pesado, directo, lento)	GOLPEAR (pesado, directo, rápido)
○ Planchar ropa pesada ○ Cerrar un baúl grande y pesado ○ Aplastar un objeto con cualquier parte del cuerpo.	○ Clavar un clavo en una pared. ○ Imaginar golpear el espacio ○ Dar la estocada al toro.

FLOTAR (liviano, indirecto, lento)	TOQUES LIGEROS O SALPICAR (liviano, directo, rápido)
✓ Imaginar que son burbujas de jabón, plumas, globos ✓ Mover suavemente el agua, con todo y cada parte del cuerpo. ✓ Sentirse como el aire, como el agua quieta, como el humo.	✓ Sacudir con un plumero ✓ Imitar el aleteo de los pájaros o un perro sacudiéndose. ✓ Negar por señas.

DESLIZARSE (liviano, directo, lento)	HUNDIR (Pesado, indirecto, rápido)
❖ Patinar con diferentes partes del cuerpo. ❖ Arrastrarse con todo el cuerpo por el suelo, deslizarse con los gluteos. ❖ Pintar el piso con los pies, con las manos.	❖ Imaginarse empujando objetos de distintos pesos: pelotas, pared, otro cuerpo, globos, etc. Con todo el cuerpo, con cada parte. ❖ Probar dar saltos con giros sobre el sitio y con traslado.

3.2.3 El espacio y el tiempo en el teatro de títeres

Otro aspecto fundamental en el lenguaje de la danza es el espacio, ya que tanto el bailarín como el titiritero se manifiestan a través de su intervención en el espacio. Entendido éste como el lienzo donde se dibujan las formas de nuestros movimientos. Y otro punto de unión entre el teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza.

Para Villena (1995) El espacio que se maneja en el teatro de títeres es diferente al espacio convencional de teatro de actores, mientras un títere avanza tres o cuatro pasos, el titiritero avanza solo uno, el títere se mueve en un escenario proporcional a su tamaño, el titiritero puede estar acurrucado, sentado en cuclillas o en cualquier otra posición diferente a la que está asumiendo el muñeco. (p.41).

Por ello, el titiritero debe prepararse en el conocimiento y utilización de los diferentes espacios.

3.2.3.1 El espacio

El espacio es el lienzo donde se dibujan las formas de nuestros movimientos, llenándolo de energía. Despertando o reafirmando la conciencia de cuanto nos rodea y la trayectoria del cuerpo en el espacio, desarrollaremos el pensamiento representativo. El espacio no es solo un elemento físico, es también un elemento de expresión de lo afectivo o simbólico y un medio de relación con otros.

a) El espacio parcial

Es el espacio o esfera que rodea al cuerpo y que le permite desarrollo de movimientos en su máxima extensión, sin desplazarse.

❖ Niveles básicos

Estos niveles se relacionan con la altura.

Nivel alto: espacio ocupado por las movilizaciones efectuadas de pie, en puntas de pie y a través de saltos.

Nivel medio: el ocupado por movimientos en posición arrodillada, sentada o agachada.

Nivel bajo: el ocupado cuando el cuerpo está directamente en contacto con el suelo.



❖ Direcciones

El espacio parcial tiene puntos: se comenzaran las experiencias en el espacio a partir del análisis de las posibilidades de movimientos dentro de la esfera.

Existe un número ilimitado de puntos para explorar.

Cada uno de los puntos posee:

Una dirección	y	Una dirección opuesta
Arriba		Abajo
Derecha		Izquierda
Hacia delante		Hacia atrás
Centro		

Para visualizar la cruz tridimensional, pensemos en un cubo imaginario ubicado dentro de nuestra esfera personal, donde el centro de esta coincide con el cubo y con el centro de gravedad del cuerpo. Desde ese centro se pueden diseñar líneas espaciales que van de un punto del cubo a otro opuesto. Su intersección se origina en el centro de la esfera.

Podemos reconocer doce direcciones	Estas direcciones se pueden combinar entre sí
Una dirección y una dirección opuesta	Una dirección y una dirección opuesta
Arriba, derecha abajo, izquierda	Arriba, derecha y adelante abajo, izquierda y atrás
Derecha, adelante izquierda, atrás	Arriba, izquierda y adelante abajo, derecha y atrás
Abajo, delante arriba, atrás	Arriba, derecha y atrás abajo, izquierda y adelante
Abajo, derecha arriba izquierda	Arriba, izquierda y atrás abajo, derecha y adelante
Derecha, atrás izquierda, adelante	
Abajo, atrás arriba, adelante	

❖ Planos

Las doce direcciones determinan tres planos:

Plano frontal: divide el cuerpo en mitad anterior y mitad posterior. Es el plano en el que se realizan los movimientos visibles de cara. Por ejemplo, una inclinación lateral del troco y del cuello.

Plano sagital: divide el cuerpo en dos mitades, derecha e izquierda. Es el plano en el cual se realizan los movimientos visibles del perfil. Por ejemplo, una extensión de cabeza hacia atrás.

Plano transversal: divide el cuerpo en parte superior e inferior. Es el plano en el cual se realizan los movimientos visibles desde arriba o desde abajo. Por ejemplo, una rotación del tronco.

El espacio parcial tiene líneas. Cuando se trata de unir dos puntos en el espacio, se traza una línea o camino. Es fundamental desarrollar la conciencia de que un desplazamiento implica un movimiento desde-hacia un determinado punto del espacio.

Línea recta	Circunferencias
Línea paralela	Línea curva
Líneas que se cruzan	Línea ondulante
Cuadro	Zigzag y espiral

❖ Direccionalidad

Existen dos formas de dirigirse en el espacio

Directa. La distancia más corta entre dos puntos. Ejemplo: cuando llevo mi brazo en línea recta hacia adelante.

Indirecta: la distancia es siempre mayor a la distancia más corta. Ejemplo: cuando llevo mi brazo en línea curva hacia adelante.

❖ Dimensiones

Existen dos categorías de formas de movimiento.

Recoger: ejecución de movimientos que parten de las extremidades (brazos - piernas) y confluyen hacia el centro del cuerpo en un movimiento de repliegue sobre sí mismo (hacia dentro).

Dispersar: ejecución de movimientos que parten del centro del cuerpo y fluyen hacia las extremidades de los miembros (brazos - piernas) hacia fuera.



b) Espacio total

Todo lo experimentado en el espacio parcial se traslada a la exploración y empleo del espacio total. Cuando tomamos conciencia de que nuestro cuerpo tiene su espacio parcial (personal), nos damos cuenta de que lo podemos trasladar a un ámbito más amplio. El espacio total es la base fundamental para la creación de coreografías.

➤ Relaciones

Son las relaciones que se pueden producir con otras personas o con objetos.

Con otros: a este espacio también se le puede llamar espacio social porque permite la relación con los otros cuerpos. Se logra desinhibición y una mayor confianza para una mejor comunicación.

c) Espacio interior

Es el espacio íntimo donde se ubican las emociones. Es la capacidad de la persona para escucharse a sí misma. Localizando las emociones adecuadamente, a partir del espacio interior, podemos expresarlas en movimientos.

3.2.3.2. El tiempo

El tiempo es ritmo, cualquier y traslación o de sus partes, de una posición a otra en el espacio, lleva un tiempo. Por lo tanto, además de su forma, cada movimiento se caracteriza por la longitud extensión de tiempo que requiere. Esta relación se llama ritmo temporal del movimiento.



El tiempo, en forma de ritmo, está presente en todas nuestras acciones y es el organizador de nuestro cuerpo. Hay un ritmo en la respiración, en los latidos del corazón, en los pasos que damos, cuando hablamos, comemos o dormimos. Cada movimiento ejecutado en el espacio sin apoyo de la música tiene su propio ritmo.

La pausa en la música es silencio. En el movimiento es un momento de quietud del cuerpo en el espacio.

❖ Los elementos básicos del tiempo

Pulso

Es ese latido constante que podemos encontrar dentro de la música. Al escuchar una melodía, se siente que el cuerpo puede acompañarla con una sencilla forma de movilización (por ejemplo, con el pie, la cabeza, los dedos), que al repetirse constantemente se transforma en el “siempre igual” de la música.



Acento

Dentro del conjunto de pulsos (tiempos), existen algunos que se destacan por su fuerza, son los acentos. En música, los grupos formados por los tiempos se llaman compases. Un compás es cada una de las partes de igual duración de una obra musical 4/4, 2/4.

Frase

En movimientos, es la agrupación de diversos movimientos o acciones con un principio y un fin. En música, es la agrupación de sonidos o notas musicales con un principio y un fin.

Glosario

Acotación: Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de la presentación de la obra.

Acto: Cada una de las partes en que se dividen las obras teatrales.

Actor / Actriz: Persona cuyo oficio es poner en acción o representar obras teatrales.

Arte: Expresión de la creatividad e ingenio.

Artes visuales: En su sentido más general, son las que se relacionan con la impresión e ilustración, las que se expresan por medio de gráficos e imágenes; abarca todas las artes que se representan sobre una superficie plana. Las Artes Visuales tienen como función el comunicar lo que el artista desea expresar por medio de un lenguaje visual, atendiendo tanto a los elementos compositivos como a los principios compositivos, para que la obra en sí resulte agradable y de buen gusto para quien la observe.

Contraste: Creación de diferencias explícitas en la iluminación de objetos o áreas.

Danza: La danza recoge los elementos plásticos de los movimientos utilitarios de los seres humanos y los combinan en una composición coherente y dinámica animada.

Dramaturgo: Autor de los textos dramáticos

Educación artística: La educación artística constituye una disciplina científica que estudia las leyes del desarrollo del arte y su estrecha relación con la realidad, está vinculada a la vida, a las relaciones humanas, al trabajo, a la ambientación escolar, a la ética, a la moral.

Ensayo: Es una práctica de la obra antes de ser representada en público, el Director guía a los actores durante los ensayos: sus movimientos, sus gestos, expresiones orales, el lugar que ocuparán en el escenario, las salidas y entradas a escena.

Escena: Una de las partes en que se divide un acto, determinada por la entrada o salida de uno o más personajes.

Escenario: Es la parte del teatro en que se representa la obra. También forman parte de éste, los bastidores, y la parrilla (la parte alta del escenario en que se encuentran los mecanismos y sostenes de los telones con escenografía, cortinas, las piernas los tachos y todos los juegos de luces); hay varios tipos de escenarios:

- El más familiar es el que tiene la forma de un cuadro de pintura, sirve para el teatro frontal.
- Escenario circular, en que el público se encuentra al derredor de los actores, divididos por filas o zonas.

Escenificación: Puesta en escena de una obra teatral.

Lenguaje Artístico: Entendemos por lenguaje artístico aquél que utiliza un medio específico para expresar y representar ideas y sentimientos estéticos.

Iluminación: Se llama así a los efectos que se puede conseguir mediante diferentes tipos de luces aplicados por diferentes aparatos o reflectores de luz, en un teatro cerrado o al aire pero de noche.

Maquillaje: Es el aditamento que ayuda al actor a cambiar su rostro para parecerse al personaje que le toca representar, incluye: Narices falsas, barbas y pelucas, cremas de color para la cara. Antiguamente (y aún ahora) se empleaban pinturas y máscaras para la cara. La calidad de las pinturas ha ido evolucionando, hasta que ahora ya se vende pinturas en barra que no dañan la piel. Hay que considerar que el maquillaje tiene dos finalidades:

- Maquillaje directo: Es aquel que hace que el actor muestre un color natural ante la intensidad de la luz blanca, éste tendrá que ser más intenso que el maquillaje natural.
- Maquillaje de caracterización: Éste sirve para transformar al actor y convertirlo en el personaje que tendrá que representar, anciano, niño, joven, mujer, hombre, animal, etc.

Música: Es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía.

Personaje: Es la representación que hace el actor o actriz, puede ser una persona, un ser mitológico, un animal, etc. Al hablar estrictamente de personaje nos referimos a: un ladrón, anciana, arlequín, barbero, colombina, etc. Algunos actores se especializan en determinados personajes.

Teatro: Rama del arte escénico, relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo.

Títere: Es una pequeña figura o muñeco que se gobierna de manera que parezca que su movimiento sea autónomo.

Teatro de Títeres: Es un espectáculo, es la síntesis del color, del sonido, de la plástica: es el arte de la palabra y la música, cuya finalidad es entretener, educar, estimular la imaginación, desarrollar la creatividad, fortalecer la identidad y cultivar los valores.

Utilería: Es todo aquello que se usa para hacer que el escenario parezca de escena de una Obra teatral. La utilería puede ser muy sencilla hasta muy complicada, puede formar parte de escenografía así como de las cosas menudas que se llevan en la mano.

Referencias bibliográficas:

- Angoloti, Carlos (1990) *Comic, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid. Ed. De la Torre.
- Arrau, S. (1961) *Estudio del personaje teatral*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos. Lima.
- Bernardo, M. (1963) *Títere: Magia del Teatro*. Buenos Aires. Ediciones Culturales.
- Bernardo, M. (1976) *Títeres y niños*. Buenos Aires. Cuaderno 8 EUDEBA.
- Bernardo, M. (1988) *Del Escenario del Teatro al muñeco actor*. Buenos Aires. Cuadernos de divulgación 2. Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Secretaría de Cultura de la Nación.
- Bernardo, M. (1991) *Teatro de Sombras*. Buenos Aires. Actilibro.
- Bernardo, M. y S. Bianchi (1985) *Títeres para jardineras*. Buenos Aires. Serie Educación Inicial.
- Bullon Ríos, Ada (1999) *Drama Creativo y Teatro*. Lima. 2ª Edición Escuela de Educación Superior a Distancia de la U.I.G.V.
- Curci, Rafael (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires. Ed. Colihue.
- Escalada Salvo, R. (1999) *Taller de Títeres*. Buenos Aires.
- Gálvez, José (1947) *Una Lima que se Va*. Lima. Editorial Ptcn.
- Molina, M. (2005) *Tipos de títeres*. (En: Mil vidas, Lima)
- Rogozinsky, V. (2001) *Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*. Buenos Aires. Novedades Educativas.
- Rus, Esther (2007) *Una asignatura: Títeres*. Editado LULU.com
- Osorio, T. (2001) *El mundo del teatro Guiñol*. 3ª .ed. México: Grupo Éxodo.
- Villena, Hugo (1995) *Títeres en la escuela*. Buenos Aires. Ed. Colihue.
- Ziegler, A. (1998) *Los títeres en el aula. Herramientas para su implementación pedagógica*. Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Universidad De Buenos Aires (U.B.A). Capital Federal.

Webgrafías

www.TITERESCONCACHIPORR.CO

www.min.gob.CUENTOSY TITERES.COM

www.TITEREEDITORIALCOLIHUE.COM

www.asosiactiontiteres.org

1.2.2.4.2 La escultura en el teatro de títeres

Cyphers (2004) sostiene que: "en esa esfera de la expresión humana que denominamos creación artística, la actividad específica de la escultura es el proceso de representación de una figura en tres dimensiones. El objeto escultórico es por tanto sólido, tridimensional y ocupa un espacio". (p.20)

Por otro lado, Curci (2007) "es notable el componente escultórico del teatro de títeres, pues exige el uso de la fantasía formativa y constructiva del estudiante y desarrolla su experiencia visual". (p.32)

Como podemos observar los títeres y el lenguaje plástico encuentran un segundo punto de integración en la escultura puesto que el títere es una figura tridimensional que ocupa un espacio. Mediante su elaboración nos va proporcionar una instrucción creativa sobre materiales, formas, funciones y movimientos.

1.2.2.4.3 Los colores en el teatro de títeres

Un tercer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje plástico son los colores. El contraste cromático en el muñeco es otra de las características que define el personaje en el títere.

Para Villena (1995): "En el títere el color permite la búsqueda de contrastes y armonías, ello se logra relacionando colores complementarios, o colores fríos con colores cálidos". (p.52)

En este caso encontramos los colores en el rostro de los títeres, el vestuario, la utilería y la escenografía, los cuales cumplen una función, coadyuvar a la caracterización de los personajes.

Por ello al momento de elaborar el vestuario u otros accesorios debemos considerar el análisis tetradimensional del personaje, puesto que los colores ayudan a la identificación del personaje.

1.2.2.5 El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical

La música es un arte inmaterial que se transmite por el aire y no permanece como otras artes; se desarrolla en el tiempo y pasado el momento de la interpretación sólo queda en la memoria.

Para Jurado (2006): “La música y los lenguajes escénicos, por su condición particular de artes en el tiempo, reúnen cualidades preciosas como herramientas educativas”. (p.41).

Otro elemento sustancial en el teatro de títeres es la imagen auditiva, la cual se incorpora al lenguaje plástico y gestual del teatro de títeres a través de la voz, los efectos sonoros junto a la música instrumental.

1.2.2.5.1 La voz en el teatro de títeres

La voz es un sonido emitido por un ser humano usando las cuerdas vocales, para hablar, cantar, reír, llorar, gritar, etc. La voz humana es específicamente la parte de la producción de sonido humano en la que las cuerdas vocales son la fuente primaria de sonido.

Curci (2007) Dice: “La voz en el teatro de títeres es la mezcla de cuerpo y mente vaciada sobre un objeto que cobra vida y que no deja huella alguna de artífice”. (p. 70)

Entonces podemos decir, que la voz es el resultado de un proceso orgánico corporal, no puede verse distanciada de cuerpo; en tal sentido, en el teatro de títeres no se puede prescindir de la voz humana cuando se utiliza el diálogo para expresarse. Por ello es necesario realizar un estudio para la construcción de la voz del personaje.

Hay muchas maneras de decir una palabra. Una misma frase sonará distinta si la dice un anciano, una bruja, un príncipe o un ogro, es por eso que se debe dedicar tiempo a definir cómo será la voz de cada personaje. En este caso hay que tener en consideración dos aspectos:

- **Timbre:** Se refiere a la calidad de la voz, al sonido que escuchamos; por ejemplo un héroe galán, tendrá una voz segura y firme, mientras que un personaje torpe puede tener una voz insegura y tímida. Una princesa malcriada y coqueta puede tener una voz chillona, mientras que una bondadosa campesina podría tener una voz dulce.
- **Vocabulario:** El tipo de palabras que escoge un personaje dice mucho sobre su personalidad. Un personaje joven, por ejemplo, puede usar modismos propios de la juventud, mientras que un científico puede recurrir a un lenguaje deliberadamente complicado.

Estos dos aspectos son cosas que deben pensarse mientras el personaje está en proceso de construcción, en ese proceso vamos probando palabras y sonidos que nos ayudarán a encontrar la voz del personaje.

Una vez que ya tenemos la voz, se hace necesario pensar en un tercer aspecto, el fraseo, que se refiere a la forma de decir las cosas de acuerdo con el sentido de la frase, el carácter del personaje que la pronuncia y el contexto en que se encuentra. Un buen fraseo requiere prestar atención a las palabras que son más importantes dentro de la frase, mostrando esos matices mediante el uso inteligente de pausas, acentos e inflexiones.

1.2.2.5.2 Los efectos sonoros en el teatro de títeres

En este punto, es preciso mencionar el planteamiento de Angoloti (1990) quien dice: "Junto a la música puede haber una serie de sonidos que evocan determinados animales, maquinas, puertas que se abren, pues todo produce sonido y de todas las maneras. El propio cuerpo, los arboles el viento, el agua, rascando, frotando agitando o golpeando". (p.176)

En el teatro de títeres se selecciona distintos tipos de efectos sonoros que acompañan la historia, pues tanto la música como los efectos sonoros forman junto a la voz, un complejo sonoro único, en el cual cada uno cumple su propia función.

1.2.2.5.3 La música en el teatro de títeres

La música llena espacios de gran significación en las representaciones. Al ser la acción una de las características principales del teatro de títeres, la música le otorga ritmo a la acción siendo una excelente aliada para un títere en acción. En este sentido, la función de la música puede ser:

- ❖ **Psicológica:** cuando sirve para expresar con mayor intensidad la vida interior del personaje.
- ❖ **Dramática:** cuando se la usa para acentuar con más fuerza las situaciones dramáticas.
- ❖ **Ambiental:** cuando ayuda a crear y describir mejor la atmósfera de la obra.

En este sentido, integraremos lo sonoro al teatro de títeres en los diversos procesos de la puesta en escena.

1.2.2.6 El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza

Para ubicarnos dentro del lenguaje de la danza vamos a partir del planteamiento de Stoke (1990) quien sostiene la danza, “es un lenguaje que utiliza al cuerpo como medio, como instrumento, de representación, expresión, comunicación y creación”. (p.21)

Por ello, en el lenguaje de la danza se combinan impulsos internos, posiciones del cuerpo, movimientos rítmicos y gestualidad, para simbolizar individual y colectivamente sentimientos y situaciones en el espacio y en el tiempo.

Son elementos propios del lenguaje dancístico: el dinamismo interior, espacio imaginario; evocaciones de juegos expresivos, tradicionales o

fantásticos, de retahílas rítmicas de rondas; de gestos que representan sentimientos; de movimientos corporales inventados; memoria de experiencias propias y de otros, de movimientos de la naturaleza, evocaciones de construcciones coreográficas de formas de danza.

En este sentido, vamos a hallar los puntos de integración entre el teatro de títeres y el lenguaje de la danza.

1.2.2.6.1 El movimiento en el teatro de títeres

En este caso un primer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje de la danza es el movimiento, puesto que éste es un elemento esencial de la danza y condición básica del teatro de títere.

Para ello resulta oportuno el planteamiento de Cursi (2007): En el teatro de títeres, es el artista o animador el que transmite a su figura el movimiento, el cual es captado y sentido por quien contempla la obra, en la tensión o flacidez, en la suavidad o dureza que se siente, en la expresión facial. No hay un desplazamiento real, pero se “ve” moverse. (p.47)

Sin duda, el manejo organizado de los movimientos del muñeco es indispensable para que la ilusión de la imagen visual sea perfecta. El teatro de títeres incluye gran variedad de técnicas del movimiento, según sean los sistemas de muñecos que se utilicen en él. En este aspecto, también es interesante elegir la técnica del movimiento adecuándola al tipo de obra, personaje o lugar de la representación.

Es este caso, la danza y el teatro de títeres tienen algo en común el trabajo corporal del titiritero en el segundo y en el primero el del bailarín, por ello se debe tener una preparación y conocimiento de la capacidad expresiva del cuerpo.

En este caso la posición del cuerpo del titiritero: brazos y de piernas, además de la posición de la cabeza. Aprender a deslizarse por la escena, en este caso del títere de guante, es muy importante, pues, toda la expresividad de esta técnica especialísima reside en los movimientos del propio titiritero. Es decir: los movimientos nacen en él, pasan a través del muñeco y llegan a los

espectadores transformados, pero manteniendo un sentido y una gran fuerza expresiva.

1.2.2.6.2 La creación coreográfica en el teatro de títeres

La coreografía es el resultado de los movimientos ordenados en secuencias. Hay diferencias entre crear un baile, que solo usa pasos rítmicos, y crear una coreografía, que tiene un sentido con inicio, desarrollo y final, como en el teatro.

Vamos a partir del planteamiento de Bernardo (1991) “Los títeres cuando están en escena, muchas veces bailan, ejecutan movimientos rítmicos para dar emotividad a la historia”. (p.29)

En este caso para la puesta en escena del teatro de títere es fundamental la creación de coreografías con los muñecos para ello partimos de la exploración en búsqueda de los movimientos, frases, imágenes metafóricas y personajes que nos ayuden a proponer secuencias de movimientos para la creación de la coreografía.

1.2.2.6.3 El espacio en el teatro de títeres

Otro aspecto fundamental en el lenguaje de la danza es el espacio, ya que tanto el bailarín como el titiritero se manifiestan a través de su intervención en el espacio. Entendido éste como el lienzo donde se dibujan las formas de nuestros movimientos. Y otro tercer punto de unión entre el teatro de títeres y el lenguaje de la danza.

Para Villena (1995), el espacio que se maneja en el teatro de títeres es diferente al espacio convencional de teatro de actores, mientras un títere avanza tres o cuatro pasos, el titiritero avanza solo uno, el títere se mueve en un escenario proporcional a su tamaño, el titiritero puede estar acurrucado, sentado en cuclillas o en cualquier otra posición diferente a la que está asumiendo el muñeco. (p.41).

Esta limitación espacial, unida a la limitación de movimientos que posee el títere en sí mismo, obliga a que los movimientos de los muñecos deban ser precisos, muy claros y también más exagerados que los del actor vivo. Para

ello, el titiritero se prepara en el conocimiento y utilización de los diferentes espacios.

Por todo lo dicho anteriormente el teatro de títeres integra al lenguaje de la danza.

1.2.3 Fundamentos teóricos de la educación artística

La educación artística se basa en fundamentos de carácter filosófico, psicológico, pedagógico y social.

Fundamento filosófico

Todo grupo humano que ha sido capaz de generar cultura, es porque ha podido desarrollarse en forma autónoma, sin sojuzgamiento ni interferencia de personas mayores.

El arte es una forma de conciencia social en el que se expresan ideas y sentimientos de acuerdo a la realidad en la que nos desenvolvemos. Permite, una identificación con todos los elementos que constituyen su cultura, desarrollando así la sensibilidad necesaria para cultivar y crear sus propios valores y la apertura para entender y aceptar o rechazar otros.

Fundamento psicológico

El hombre desde que nace está sujeto a una interacción con personas y fenómenos, que le hacen reaccionar psicológica y emotivamente, ya sea en forma positiva o negativa. En este sentido, está probado que la experiencia artística, permite al estudiante desahogarse y liberarse de aquello que le está afectando. También favorece el desarrollo de sus cualidades, sensibilidad, hábitos y habilidades que le ayudarán a alcanzar su formación plena.

Para Alcaide (2001) la práctica de actividades artísticas favorece el desarrollo de la personalidad entera, aunando la actividad sensorial a la actividad intelectual e integrándolas en el proceso creador. (p. 30)

La educación artística no pretende que el estudiante aprenda arte sino que a través del arte pueda utilizar su caudal creativo en beneficio de su desarrollo personal.

Fundamento pedagógico

La educación, tal como es entendida hoy, implica una acción liberadora, consecuentemente no debe darse en un sentido impositivo sino que debe explorar y posibilitar el desarrollo de cada estudiante, partiendo de sus propias experiencias y posibilidades, sin ignorar la existencia del medio social al que pertenece el estudiante y que tanto influye en su formación. Por tanto la educación no debe ser ajena a las necesidades de ese contexto.

Fundamento sociológico.

Alcina (1982). "El arte al ser considerado como un fenómeno cultural, de carácter universal que afecta a todas las personas, grupos sociales y culturas. Es quizás uno de los fenómenos más complejos que comprende la cultura como un todo" (p. 46)

Read, (1991), "Si entendemos la cultura como un sistema, el arte constituye un subsistema incluido en este, de modo que se encuentra funcionalmente relacionado con las demás manifestaciones culturales" (p.19)

En este sentido la vida del estudiante transcurre en una sociedad compleja, a la que debe integrarse y con la que debe identificarse si pretendemos que alcance una realización plena. Por este motivo la educación artística, favorece e incentiva a través de su labor el acercamiento, la unión, el intercambio de ideas, el espíritu de trabajo cooperador, despertando el interés por comprender la diversidad cultural, es decir favorece el desarrollo de la persona socialmente integrada.

1.3 Definición de términos básicos:

Educación artística: Es el proceso educativo que se brinda a los estudiantes mediante el uso de los lenguajes artísticos. En este proceso las artes visuales, la música, la danza y el teatro constituyen los recursos fundamentales para el aprendizaje de las diferentes capacidades, de esta manera tener una formación integral del estudiante. En un sistema educacional bien equilibrado se acentúa la importancia del desarrollo

integral de cada individuo, con el fin de que su capacidad creadora potencial pueda perfeccionarse permanentemente.

Lenguaje teatral: El lenguaje teatral es un medio de comunicación mediante el uso de los diferentes lenguajes artísticos como son la música, la danza, la plástica y el mismo teatro con la finalidad de transmitir conocimientos y sentimientos produciendo modificaciones en los sujetos involucrados.

El lenguaje teatral en la educación: es el uso de los lenguajes artísticos en el proceso del nuevo enfoque de la educación, que tiende a hacer del individuo protagonista de su propio aprendizaje y su desarrollo cultural, haciendo pasar el eje de la actividad por el alumno, tal actitud democrática da responsabilidad a los educandos en el proceso de aprendizaje y logro de capacidades.

Los títeres: El títere es más que un simple muñeco movilizado por una persona, es un medio utilizado para transmitir mensajes que muchas veces no son convincentes cuando lo emite una persona de forma directa.

Teatro de títeres: Es el arte que reúne todas las características de un teatro, constituyendo una rama de la familia teatral y por lo tanto puede ser apreciado como teatro de títeres. La diferencia fundamental de este tipo de teatro, con otros espectáculos teatrales, es que utiliza al muñeco como actor.

Teatro de títeres en la educación: El teatro de títere es un recurso pedagógico creativo y mágico que ofrece muchas alternativas de enseñanza-aprendizaje dentro del trabajo de aula, además engloba en sí mismo distintas artes y permite trabajar, construir, crear, dramatizar, interactuar, volar y soñar para el logro de aprendizajes.

Integración de los lenguajes artísticos: Es la forma de trabajo en donde cualquiera de los lenguajes artísticos: teatro, danza, música o plástica, pueden ser el punto de partida, o sea, el eje central alrededor del cual giran los otros lenguajes; o bien, servir de apoyo y enriquecer el

proceso que se sigue en los otros lenguajes para finalmente, formar un todo.

El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico: En el teatro de títeres el espacio escénico constituye una unidad plástica, integral y dinámica, se precisa que los personajes (títeres) no difieran de todo lo que los rodea en el escenario; los elementos plásticos son creados unos en función de otros, una misma concepción y un mismo estilo artístico rigen su creación, las técnicas de construcción y hasta los materiales utilizados pueden ser organizados y manejados con la misma finalidad, dando lugar a una estética particular de la obra de títeres.

Teatro de títeres y la integración del lenguaje musical: La música y los lenguajes escénicos, por su condición particular de artes en el tiempo, reúnen cualidades preciosas como herramientas educativas.

Teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza: La danza y el teatro de títeres tienen algo en común, primero el trabajo corporal del titiritero y el segundo, el del bailarín, por ello se debe tener una preparación y conocimiento de la capacidad expresiva del cuerpo.

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA:

La importancia del arte en la formación integral del ser humano en cualquier etapa de la vida y sobre todo en la primera infancia se reconoce cada vez más, un ímpetu creciente por demostrar que el arte, como toda manifestación cultural se constituyen como pilares fundamentales en la construcción de una sociedad nueva, con otra visión de desarrollo vinculado a la calidad de vida y no sólo al aspecto económico.

Por ello, se considera imprescindible incidir en políticas culturales y educativas locales, regionales y nacionales, como se menciona en la declaración de la conferencia de la Unesco en el Congreso Mundial de Educación por el arte, en el año 2006:

Aplaudimos las decisiones de los gobiernos del mundo de colocar en el centro de sus agendas las reformas educativas y el desarrollo cultural. Sin embargo sabemos que no siempre hay voluntad política y profesional para integrar las artes en una efectiva “educación para todos”, como instrumentos vitales para aprender derechos humanos, responsabilidad ciudadana e inclusive democracia (UNESCO WORLD ARTS CONFERENCE. Declaración conjunta de INSEA).

Entre los beneficios ampliamente reconocidos que el arte brinda a la formación del ser humano merece resaltarse las posibilidades que brinda para el autoconocimiento, el fortalecimiento de la identidad, la autoestima, la expresión auténtica, el desarrollo de la sensibilidad, la creatividad, la socialización, el conocimiento de los demás, el pensamiento crítico, las

habilidades de investigación, el pensamiento holístico, la conciencia del cuerpo, la conciencia del tiempo y del espacio, las coordinaciones motoras, la perseverancia, la curiosidad, la iniciativa, el trabajo en equipo, la toma de decisiones, etc. El vivir de por sí implica ineludiblemente una relación a nivel perceptual y estético con el mundo, al identificar e interactuar constantemente en nuestra vida cotidiana con colores, formas, distancias, velocidades, sonidos, intensidades, duraciones, etc. Elementos que constituyen, en sí mismos y en sus diversas formas de manifestarse ante nosotros, la ventana más inmediata en la relación con nuestro entorno.

Por estos motivos, consideramos a la educación artística no solo como parte de un diseño curricular sino, principalmente, como un derecho humano, una necesidad; por lo tanto, es urgente que se tome en cuenta con igualdad de condiciones en relación con otras formas de conocimiento.

Un estudio desarrollado por la OREAL-UNESCO y PROEDUCA GTZ en el 2003, sobre el estado del arte de la formación docente en nueve países de la región, entre los que se encuentra Perú, señala la preeminencia de una lógica academicista en la formación docente en muchos casos de espaldas a las necesidades del sistema.

Según lo determinado por el Ministerio de Educación del Perú en el programa curricular del área de arte (2008): El área de arte comprende un conjunto de conocimientos, los mismos que están interrelacionados entre sí: artes visuales, danza, música y teatro. (p. 372)

Frente a los avances teóricos en el área de arte; existen serios problemas en la formación del docente de educación artística en nuestro país, está en relación con los planes de estudio y su pertinencia, asociada en primer lugar a nuestra diversidad cultural y en segundo lugar a la demanda en la Educación Básica Regular. Este nivel constituye la mayor oportunidad laboral para los egresados de las universidades y escuelas de arte, que requiere de acuerdo con el currículo planteado por el Ministerio de Educación, que los docentes tengan dominio y capacidades en los cuatro lenguajes artísticos:

artes visuales, música, danza y el teatro; sin embargo, en dichas instituciones no se está formando dentro de este modelo.

La Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta, forma docente de arte en las especialidades de música, artes plásticas y teatro; no incluye danzas. Pero en lo que concierne a la integración de los lenguajes artísticos no se ha establecido de esa manera; por lo que existe un estudio fragmentado de los componentes de la educación artística; puesto que los docentes de las distintas especialidades se ciñen solamente a dictar su especialidad sin interrelacionar con los otros lenguajes artísticos y mucho menos en enseñar al estudiante cómo integrarlo. Todo esto ocurre con los estudiantes a inicios del VII ciclo de educación artística.

Los problemas mencionados, nos han motivado a desarrollar una investigación sobre el teatro de títeres como una estrategia para la integración de los cuatro lenguajes artísticos, puesto que el teatro de títeres es un elemento de conjugación de varios lenguajes artísticos, entre las que se encuentran las artes plásticas, la música, la danza y el teatro. El estudio se realizó con los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE, con el propósito de contribuir a su formación profesional como docente de arte acorde a lo establecido en los *Propósitos de la Educación Básica Regular al 2021*, puesto que le brinda una formación integral con el fin de responder a las demandas actuales que la sociedad plantea a la Educación Básica Regular que todo docente de arte debe conocer. Asimismo, para superar este problema se aplicó el módulo de teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos.

2.2 Formulación del problema

Frente a estos vacíos, se propone incluir el teatro de títeres como una bisagra para unir los lenguajes artísticos, por ello, se ha formulado las siguientes preguntas de investigación:

2.2.1 Problema general

- ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?

2.2.2 Problemas específicos:

1. ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?
2. ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?
3. ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014?

2.3 Importancia y alcances de la investigación:

El presente trabajo de investigación es importante porque trata de una propuesta metodológica que incluye innovaciones para la integración de los lenguajes artísticos que permitirá superar uno de los problemas principales de la formación docente acorde a las necesidades del mercado laboral.

En este sentido, será un aporte para la formación docente en la especialidad de Educación Artística de nuestra universidad, de otras universidades y de escuelas de arte del país, puesto que es una investigación experimental, por lo tanto plantea una propuesta pedagógica innovadora que consiste en la elaboración y aplicación de un módulo de teatro de títeres, donde se presenta diversas actividades y mediante las cuales se realiza la integración de los lenguajes artísticos. Se ha optado por esta propuesta toda

vez que la enseñanza de los lenguajes artísticos se viene dando de una manera fragmentada y alejada de los nuevos enfoques en la enseñanza del arte; puesto que el mercado laboral requiere profesionales que sepan integrar los cuatro lenguajes artísticos.

Los alcances del presente estudio permitirá establecer las acciones necesarias a fin de mejorar la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Además este estudio será útil para la formación profesional de estudiantes de otros ciclos de otras universidades y escuelas de arte.

A la vez esperamos que dicha investigación abra puertas a futuras investigaciones en este tema para facilitar al docente integrar el teatro de títeres con los demás lenguajes artísticos.

2.4 LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN:

Entre las limitaciones que se presentaron durante el desarrollo del presente trabajo de investigación fueron los siguientes:

Carencia de bibliografía en relación al problema planteado y la dificultad en el acceso a esta reducida información. Esto se superó con el acceso a textos virtuales.

Durante la primera etapa de experimentación, la universidad paralizó las labores Académicas por problemas internos, y por ende se frustró el trabajo de campo. Por ello, se retomó el siguiente ciclo académico y de esta manera concluir con la investigación.

CAPÍTULO III

DE LA METODOLOGÍA

3.1 PROPUESTA DE OBJETIVOS

El cuadro de objetivos está constituido por un objetivo general y tres específicos, planteado de la siguiente manera:

3.1.1 Objetivo general:

- Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.1.2 Objetivos específicos:

1. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.
2. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.2. SISTEMA DE HIPÓTESIS

El sistema de hipótesis está constituido por una hipótesis principal, tres específicos, que se plantean de la siguiente manera:

3.2.1. Hipótesis general:

- El teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.2.2. Hipótesis específicas:

1. El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.
2. El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.
3. El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad

de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

3.3 SISTEMA DE VARIABLES

3.3.1 Identificación de las variables

Las variables consideradas en la investigación son:

Variable independiente: Teatro de títeres

Variable dependiente: Integración de los lenguajes artísticos

3.3.2 Operacionalización de variables

Variable independiente: Teatro de títeres

Dimensiones	Contenidos
Educación artística	El arte en la Educación Principios de la Educación Artística Componentes de la Educación Artística
Lenguaje teatral.	El lenguaje teatral. El lenguaje teatral en la Educación. Manifestaciones del teatro.
Lenguaje del teatro de títeres.	El teatro de títeres Origen del teatro de títeres Tipos de títeres El teatro de títeres en la Educación.

Variable dependiente: Integración de los lenguajes artísticos

Dimensiones	Indicadores	Ítems	Instrumento
Integración del lenguaje plástico.	Boceto de la representación plástica del personaje.	4, 11	Prueba objetiva
	Construcción bidimensional y tridimensional de los títeres, con materiales de reciclaje naturales e industrializados.	1, 3,	
	Selección de los colores para la caracterización los personajes títeres.	2, 7, 18	
Integración del lenguaje musical.	Selección de los elementos sonoros (Sonidos onomatopéyicos y efectos sonoros, voz y música) para la representación.	9, 15, 16	
	Identificación del ritmo interno de la obra dramática.	10, 12	
	Interpretación de las voces de los personajes.	17, 14	
Integración del lenguaje de la danza.	Reconocimiento y preparación del cuerpo como un instrumento de comunicación.	13	
	Exploración de los diferentes espacios (parcial, total e interior).	5, 20	
	Creación de formas e imágenes con movimientos corporales para las escenas planteadas.	6, 8, 19	

3.4 TIPO Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

3.4.1 Tipo de investigación

El tipo de investigación de la presente tesis es experimental, puesto que se trata de la aplicación del módulo teatro de títeres para lograr en los estudiantes universitarios la integración de los lenguajes artísticos.

Desde ese punto de vista, también es una investigación aplicada. Al respecto

Carrasco (2009) señala: “la investigación aplicada se distingue por tener propósitos prácticos inmediatos bien definidos, es decir se investiga para actuar, transformar, modificar o producir cambios en un determinado sector de la realidad” (p.43).

Asimismo, Sánchez y Reyes (2006), con relación a la investigación aplicada dice: “es llamada también constructiva o utilitaria, se caracteriza por su interés en su aplicación de los conocimientos teóricos a determinada situación concreta y las consecuencias práctica que de ella se deriven. La investigación aplicada busca conocer para hacer, para actuar, para construir, para modificar [...]” (p.37).

3.4.2 Método de investigación

En esta investigación se ha utilizado el método hipotético deductivo; es decir, se ha iniciado con el planteamiento de la teoría luego se ha derivado a las particularidades. Sobre este método Bernal (2006) señala: “es un procedimiento que parte de unas aseveraciones en calidad de hipótesis y busca refutar o aceptar tales hipótesis deduciendo de ellas, conclusiones que deben confrontarse con los hechos” (p.56)

3.5 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño que se utilizó en este estudio es cuasi experimental porque se trabajó con dos grupos: uno experimental y el otro de control.

Sobre este diseño Hernández, Fernández y Baptista, dice:

[...] se manipulan deliberadamente, al menos, una variable independiente para observar su efecto y relación con una o más variables dependientes, [...]. Los sujetos no se asignan al azar a los grupos ni se emparejan, sino que dichos grupos ya están formados antes del experimento: son grupos intactos. (2010, p.148).

Enfatizando sobre este diseño, Carrasco (2006) expresa: “se denominan diseños cuasiexperimentales, aquellos que no asignan al azar los sujetos que forman parte del grupo de control y experimental, ni son emparejados, puesto que los grupos de trabajo ya están formados; es decir, ya existen previamente al experimento” (p.70).

Sobre este diseño con preprueba – posprueba y grupos intactos (uno de ellos de control) Carrasco (2006) sostiene:

“Este diseño presenta dos grupos: uno recibe el estímulo experimental y el otro no. Asimismo a los grupos se le asignan preprueba, para determinar el grado de equivalencia inicial de los grupos. La posprueba se administra con el propósito de medir los efectos de la variable independiente sobre la dependiente.” (p.70).

El diagrama es:

(G E) 01 x 02

(G C) 03 - 04

Tabla 1

Grupo experimental	Grupo control
1. Test previo	1. Test previo
2. Aplicación del método experimental - La integración de los lenguajes artísticos.	2. Aplicación del método tradicional.
3. Test final.	3. Test Final.
4. Media de ganancia media.	4. Medida de ganancia media.

Descripción del trabajo en el grupo experimental

- **El pre test.** Se aplicó al inicio del curso, en las horas de la asignatura títeres y marionetas, que se llevó a cabo en el aula 103 del Departamento Académico de Educación Artística.
- **Aplicación del método experimental.** El programa experimental duró doce sesiones de aprendizaje. En el que se desarrolló la integración de los lenguajes artísticos (plástico, musical y el de la danza). En el que integró cada uno de los lenguajes mencionados con el teatro de títeres, activo y progresivo, desde la construcción hasta la puesta en escena del teatro de títeres.

Esto nos llevó a comprobar que el teatro de títeres mejora la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII de la especialidad de Educación Artística. (Ver el programa experimental en el anexo N 04)

- **Post test.** En la última sesión de aprendizaje se aplicó el test final, donde participaron todos los estudiantes del grupo experimental.

Descripción del trabajo en el grupo control

- **Pre-test.** Se aplicó en la primera sesión de aprendizaje, en forma paralela al grupo experimental.
- **Aplicación del método tradicional.** Se trabajó doce sesiones con el método tradicional, centrado en la construcción y dramatización mediante el teatro de títeres. Las secuencias didácticas estuvieron en función a la construcción de títeres sin previo análisis ni estudio del personaje, es más una construcción sin tener una idea de cómo es el personaje, cuál es su perfil físico y psicológico, finalizado este proceso, la creación de una historia con los títeres, se priorizó la dramatización simple sin integrar los lenguajes artísticos. No se llevó la integración de los lenguajes artísticos.

- **Post test.** La última sesión se aplicó el test final, en forma paralela al grupo experimental. En el cual participaron todos los estudiantes del grupo control.

3.6 POBLACIÓN Y MUESTRA

3.6.1 Población

Carrasco (2006) plantea: “es el conjunto de todos los elementos (unidades de análisis) que pertenecen al ámbito espacial donde se desarrolla el trabajo de investigación.” (p. 236).

La población está constituida por 52 estudiantes matriculados en el VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

3.6.2 Muestra

Hernández, Fernández y Baptista (2010), con relación a la muestra señala: “es un subgrupo de la población de interés sobre el cual se recolectarán datos, y que tiene que definirse o delimitarse de antemano con precisión, éste deberá ser representativo de dicha población [...]” (p.173).

Asimismo, Carrasco (2006) plantea: “es una parte o fragmento representativo de la población, cuyas características esenciales son las de ser objetiva y reflejo fiel de ella, de tal manera que los resultados obtenidos en la muestra puedan generalizarse a todos los elementos que conforman dicha población.” (p. 237).

En la presente investigación la muestra está constituida por 24 estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística, que se encuentran matriculados en la asignatura de *Títeres y Marionetas*.

La muestra es no probabilística porque se trabajó con grupos ya establecidos. (Ver tabla N° 2)

Tabla 2: *Muestra de los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística*

Grupo	Sección	Número	Porcentaje
Experimental	H6	11	50%
Control	H5	13	50%
Total	-	24	100%

TÍTULO SEGUNDO
TRABAJO DE CAMPO

CAPÍTULO IV

DE LOS INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN Y RESULTADOS

4.1 SELECCIÓN Y VALIDACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

El instrumento que se ha utilizado para la recolección de la información, fue la prueba objetiva de conocimientos de integración de los lenguajes artísticos. Esta prueba fue elaborada de acuerdo con la naturaleza de la variable, con las características y necesidades para su medición, teniendo en cuenta que disponemos de un instrumento cuantitativo. (Apéndice 2).

La aplicación de la prueba pre-test fue iniciando el semestre académico y la prueba post-test fue culminando el semestre académico; siendo su ejecución en 60 minutos. Esta prueba de opción múltiple se aplicó a los estudiantes de la asignatura de Títeres y Marionetas, de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

4.1.1 Ficha técnica de los instrumentos:

Nombre: Test de integración de los lenguajes artísticos.

Autora: Elaborado por Mariluz Pacheco Pomarino

Asesoría y supervisión: Dr. Jorge Victorio Echavarría

Dirigido a: Estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Administración: Individual.

Duración de aplicación: 60 minutos.

Puntuación: Opción múltiple.

Dimensiones: Integración del lenguaje: plástico, musical y danza.

4.1.2 Prueba de recolección de datos de la variable dependiente

Para la variable integración de los lenguajes artísticos, se elaboraron 20 ítems. En esta prueba se consideró el manejo de tres dimensiones: Integración del lenguaje plástico, integración del lenguaje musical e integración del lenguaje de la danza.

Los indicadores del aprendizaje de la asignatura de integración de los lenguajes artísticos son: Estudio tetradimensional de los personajes a construir, elaboración del boceto del personaje, construcción tridimensional de los títeres con materiales de reciclaje, reconocimiento del proceso de la puesta en escena del teatro de títeres, identificación el ritmo interno de la obra, exploración y selección de las voces de los personajes que interpretará, reconocimiento de las diferentes funciones de la música dentro de la puesta en escena del teatro de títeres, selección los efectos sonoros y sonidos onomatopéyicos; reconocimiento de la importancia del trabajo corporal del titiritero dentro del teatro de títeres, exploración de los diversos movimientos y armado de las coreografías para las escenas requeridas.

4.1.3 Validación de los instrumentos mediante juicio de expertos

El instrumento sobre la medición del lenguaje plástico, lenguaje musical y lenguaje de la danza, de la integración de los lenguajes artísticos, fue sometido a la validación de contenidos a través del juicio de expertos, utilizándose el formato de evaluación de los ítems (Apéndice 3: Instrumento de validación de expertos).

Los expertos que participaron en la validación de instrumentos fueron cinco profesores de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, con el siguiente resultado:

Tabla 3 *Validación por juicio de expertos*

Experto	Promedio de valoración
Dra. Lidia NEYRA HUAMANÍ	90 %
Dr. Jorge VICTORIO ECHAVARRÍA	90 %
Dr. Ricardo BORJA MEZA	88 %
Mg. César REYES CAMPOS	80 %
Mg. Guillermo SIERRALTA CISNEROS	90 %
Promedio total	88%

Se puede apreciar que a criterio de los expertos, el instrumento tiene una validez promedio de 88%; en consecuencia, el instrumento es válido.

También se utilizó un Cuestionario de Validación para el Módulo, que tiene por objetivo recoger las apreciaciones, observaciones y sugerencias del docente especialista Mg. César Reyes Campos, habiéndole asignado una validez promedio de 96%. Lo que indica que el módulo es aplicable. (Apéndice 3)

La prueba piloto que mide la variable dependiente fue aplicada a 12 estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Considerando que se trabajó con ítems dicotómicos, corresponde el cálculo de la confiabilidad con la prueba Kuder-Richardson 20.

Fórmula del coeficiente Kr20:

$$Kr20 = \frac{K}{K - 1} \left[\frac{S_t^2 - \sum pq}{S_t^2} \right]$$

En donde:

Kr20= Coeficiente Kuder Richardson.

K = Número de ítems.

S_t^2 = Varianza total (de la sumatoria de los puntajes de casos)

$\sum pq$ = Sumatoria de los productos p * q (de los ítems)

Mediante el programa Excel 2007, se hizo el cálculo correspondiente obteniéndose un $Kr_{20} = 0,76$; lo que nos indica que el instrumento es confiable. (Hernández, R. 2006 p.439).

4.2 DESCRIPCIÓN DE OTRAS TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

1. Técnica del fichaje

Se utilizó esta técnica para la recolección de la información bibliográfica según el esquema del marco teórico, según señala:

Lavado (2002) La investigación no parte de la nada. La ciencia se hace a partir de la ciencia que otros han hecho. Este punto de partida tiene que ver con la lectura de la bibliografía pertinente, registrar en las fichas de referencia bibliográfica. La lectura inteligente permite ubicar y glosar o transcribir aquellas frases fundamentales, que van a apoyar las ideas y las propuestas del investigador. (p.118).

4.3 TRATAMIENTO ESTADÍSTICO E INTERPRETACIÓN DE CUADROS Y GRÁFICOS

4.3.1 Análisis de los resultados de las pruebas aplicadas

A. INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO

- 1. Prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control**

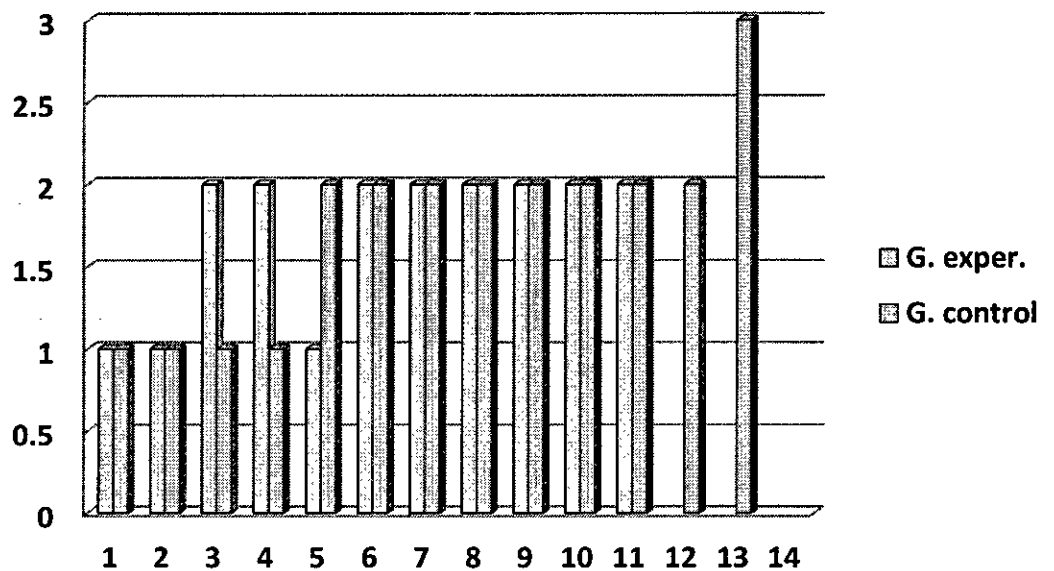


Figura 1: Resultado de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

En la figura podemos apreciar que los resultados de las pruebas, tanto para el grupo experimental como para el grupo de control, son puntajes bajos y estadísticamente homogéneos.

Tabla 4: Estadísticos descriptivos de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	1,73	1,77
Mediana	2	2
Moda	2	2
Desviación estándar	0,47	0,60
Varianza	0,22	0,36
Asimetría	-1,19	0,07
Rango	1	2
Mínimo	1	1
Máximo	2	3

- La media de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es ligeramente menor a la media de la prueba de entrada del grupo control.

- La mediana de la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es igual a la mediana de la prueba de entrada del grupo control.
- Se puede apreciar que los puntajes obtenidos por los grupos son estadísticamente homogéneos.

2. Pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

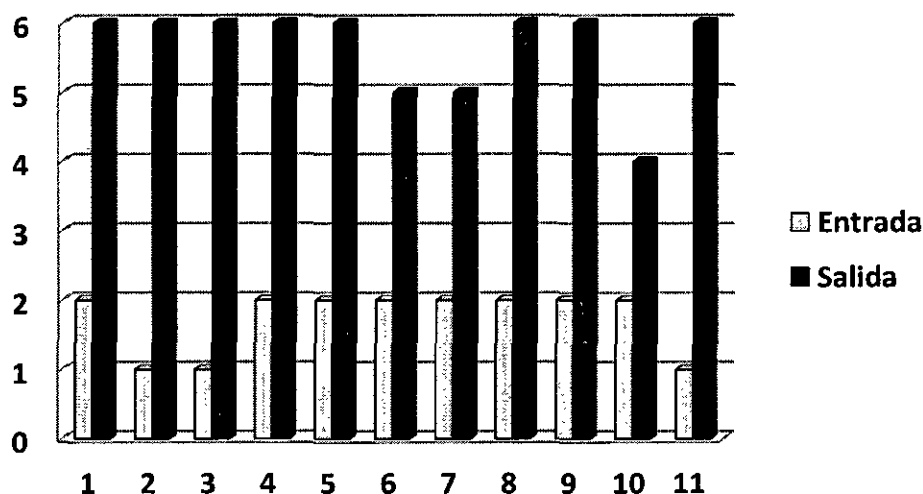


Figura 2: Resultados de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental

En la figura se puede observar que en la prueba de salida hay mayores puntajes que en la prueba de entrada del grupo experimental.

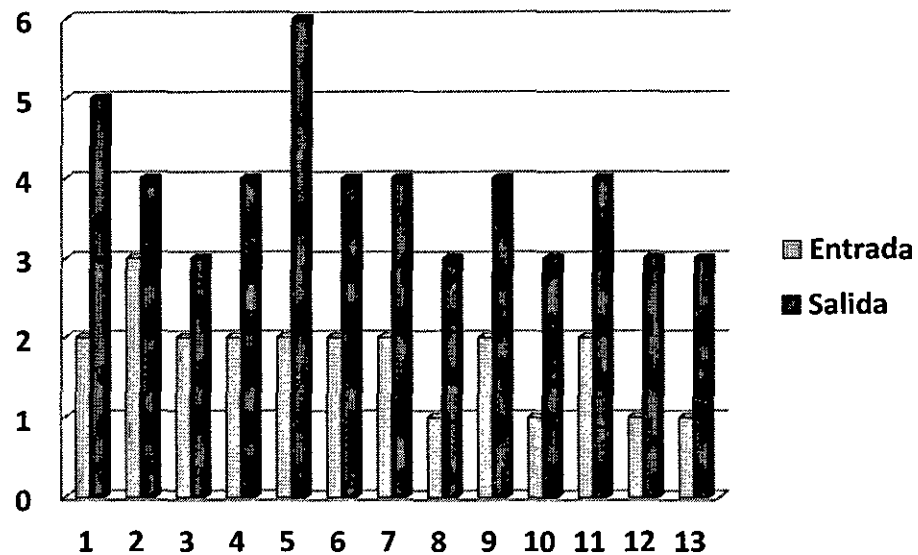


Figura 3: Resultados de las pruebas de entrada y salida del grupo control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida hay mayores puntajes que en la prueba de entrada del grupo control.

3. Prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

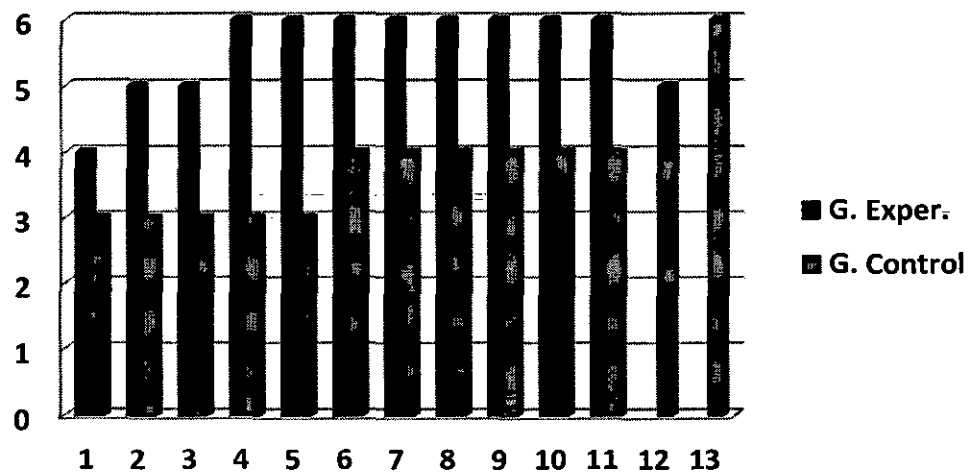


Figura 4: Resultado de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico el grupo experimental tiene mejores puntajes que el grupo control.

Tabla 5: *Prueba de salida de integración del lenguaje plástico de los grupos experimental y control*

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	5,64	3,85
Mediana	6	4
Moda	6	4
Desviación estándar	,67	,90
Varianza	,45	,81
Asimetría	-1,8	1,2
Rango	2	3
Mínimo	4	3
Máximo	6	6

- La media de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es mayor a la media de la prueba de salida del grupo control.
- La mediana de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico del grupo experimental es mayor a la mediana de la prueba de salida del grupo control.
- Se puede apreciar que en la prueba de salida el grupo experimental tiene mejor puntaje que el grupo de control.

B. INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

1. Prueba de entrada de integración del lenguaje musical

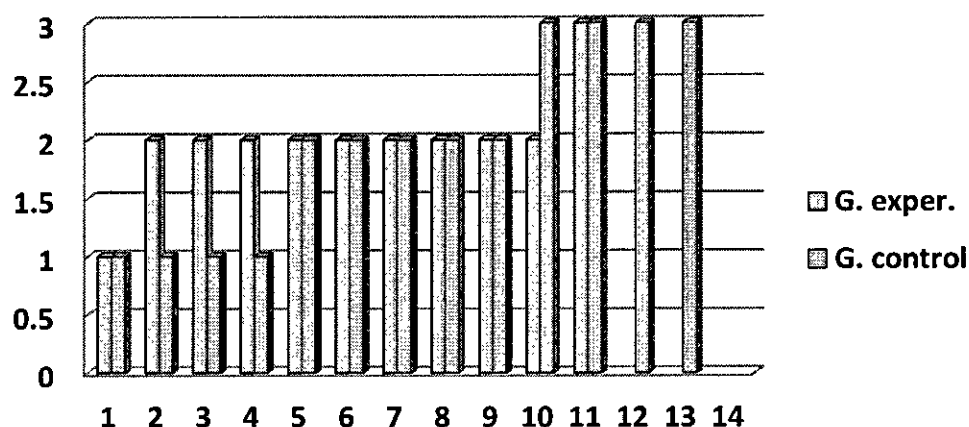


Figura 5: Prueba de entrada de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

En la figura podemos apreciar que los resultados de las pruebas, tanto para el grupo experimental como para el grupo de control, son puntajes bajos y estadísticamente homogéneos.

Tabla 6. Prueba de entrada de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	2,00	2,00
Mediana	2,00	2,00
Moda	2	2
Desviación estándar	,447	,816
Varianza	,200	,667
Asimetría	0,000	0,000
Rango	2	2
Mínimo	1	1
Máximo	3	3

- La media de la prueba de entrada de integración del lenguaje musical del grupo experimental es igual a la media de la prueba de entrada del grupo control.
- La mediana de la prueba de entrada del grupo experimental es igual a la mediana de la prueba de entrada del grupo control.
- Se puede apreciar que los puntajes obtenidos por los grupos son estadísticamente homogéneos.

2. Pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

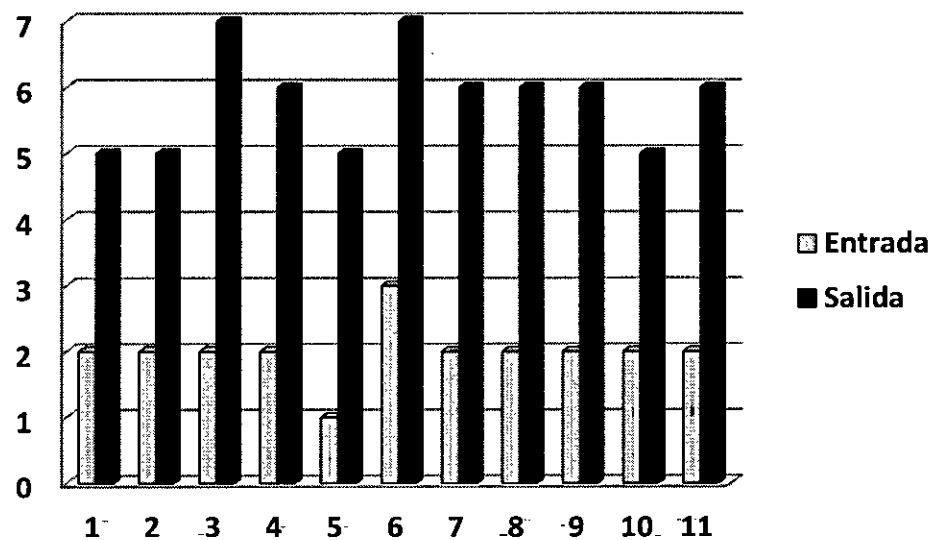


Figura 6: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje musical el grupo experimental tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

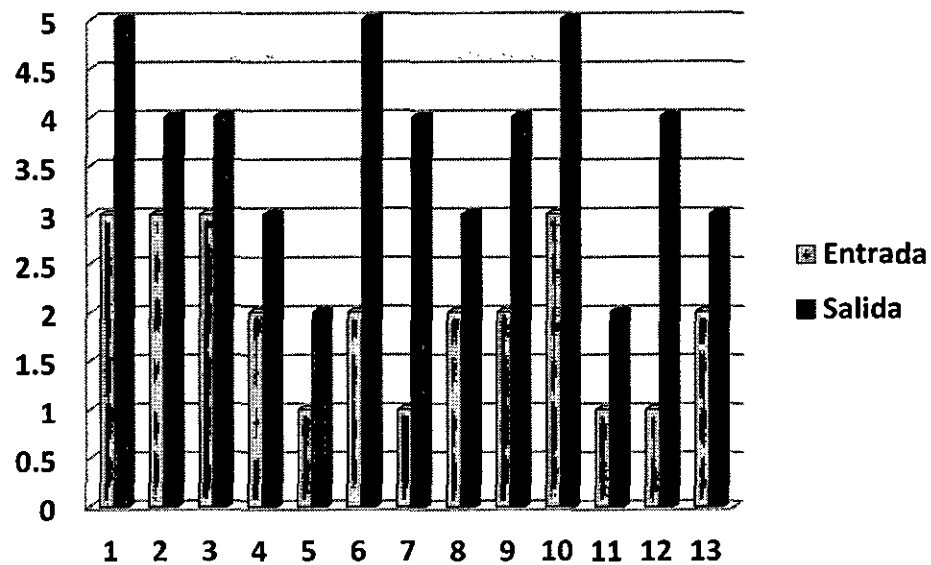


Figura 7: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo control
En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje musical el grupo control tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

3. Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control

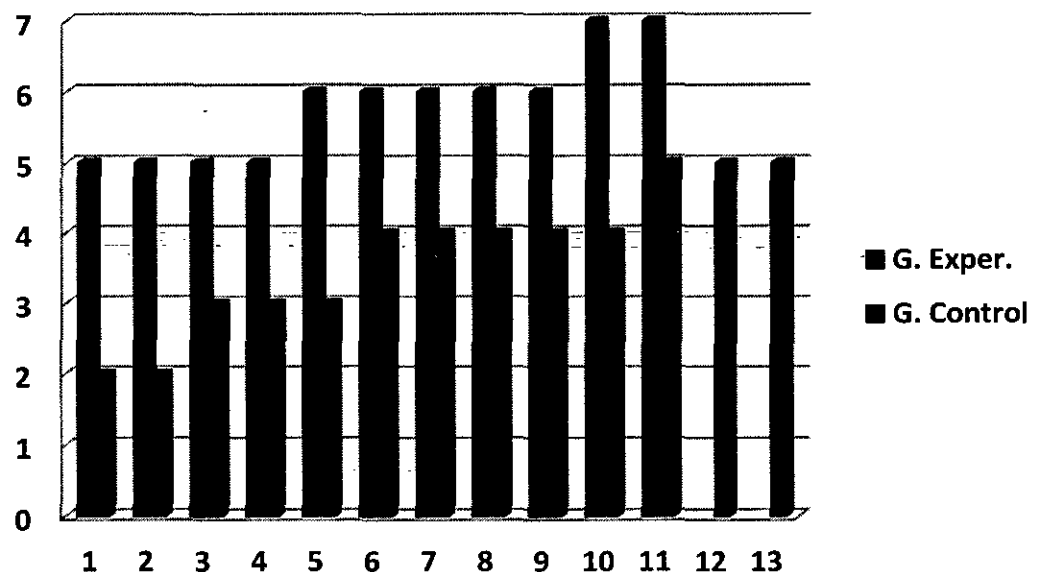


Figura 8: Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control.

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje musical el grupo experimental tienen mejores puntajes que el grupo control.

Tabla 7: *Prueba de salida de integración del lenguaje musical de los grupos experimental y control*

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	5,82	3,69
Mediana	6,00	4,00
Moda	6	4
Desviación estándar	,751	1,032
Varianza	,564	1,064
Asimetría	,329	-,344
Rango	2	3
Mínimo	5	2
Máximo	7	5

- La media de la prueba de salida de integración del lenguaje musical del grupo experimental es considerablemente mayor a la media de la prueba de salida del grupo control.
- La mediana de la prueba de salida del grupo experimental es considerablemente mayor a la mediana de la prueba de salida del grupo control.
- Se puede apreciar que en la prueba de salida el grupo experimental tiene mejor puntaje que el grupo de control.

C. INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE DE LA DANZA

1. Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza

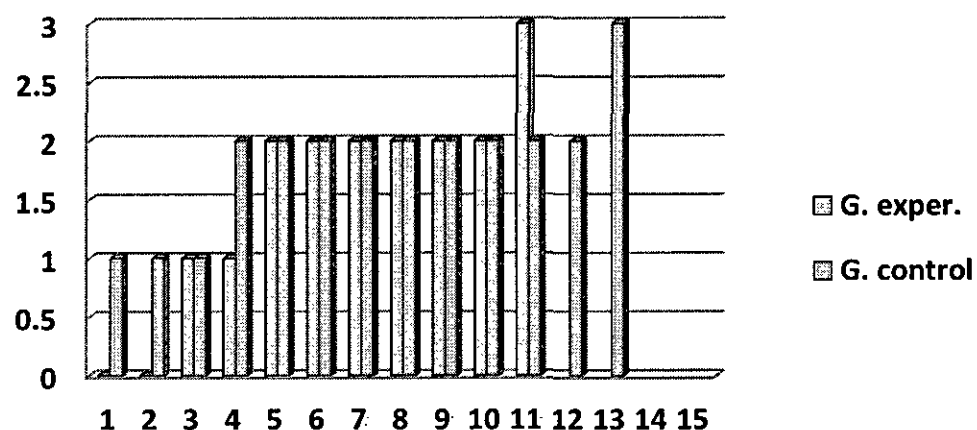


Figura 9: Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

En la figura podemos apreciar que los resultados de las pruebas, tanto para el grupo experimental como para el grupo de control, son puntajes bajos y estadísticamente homogéneos.

Tabla 8: Prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	1,55	1,85
Mediana	2,00	2,00
Moda	2	2
Desviación estándar	,934	,555
Varianza	,873	,308
Asimetría	-,610	-,143
Rango	3	2
Mínimo	0	1
Máximo	3	3

- La media de la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza del grupo experimental es ligeramente menor a la media de la prueba de entrada del grupo control.
- La mediana de la prueba de entrada integración del lenguaje de la danza del grupo experimental es igual a la mediana de la prueba de entrada del grupo control.
- Se puede apreciar que los puntajes obtenidos por los grupos son estadísticamente homogéneos.

2. Pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control.

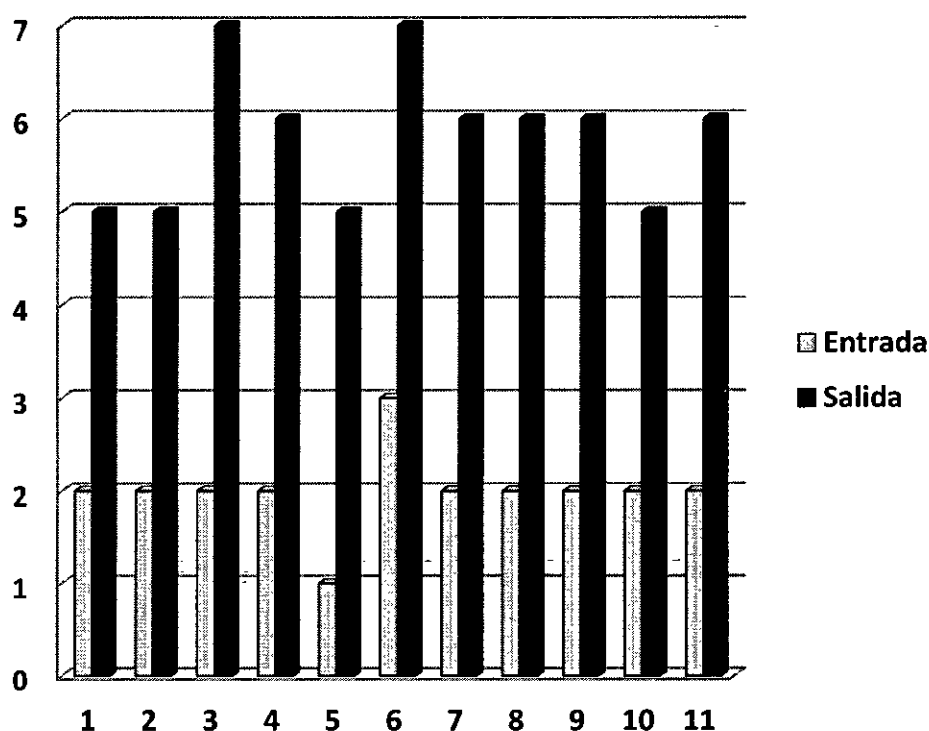


Figura 10: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo experimental

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza el grupo experimental tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

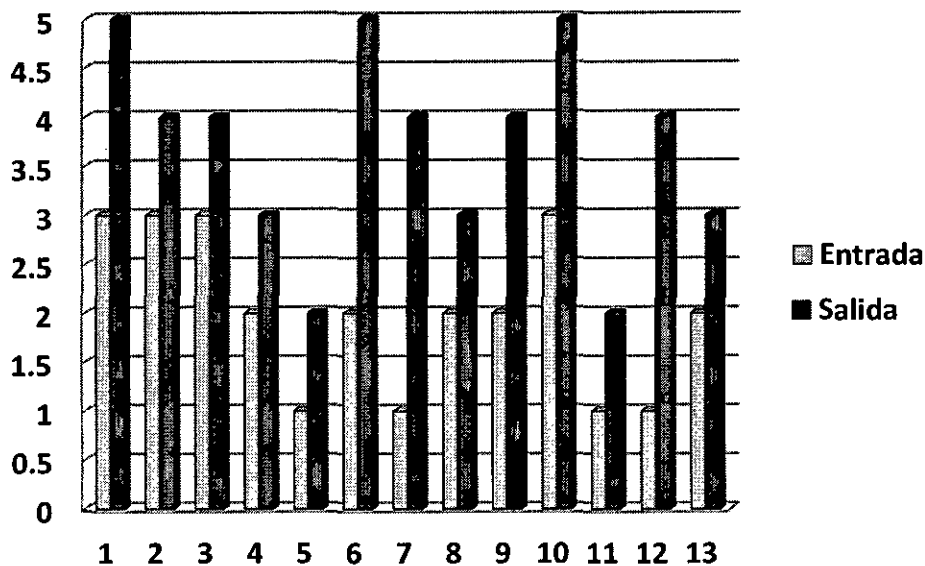


Figura 11: Resultado de las pruebas de entrada y salida del grupo control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza el grupo control tiene mejores puntajes que en la prueba de entrada.

3. Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

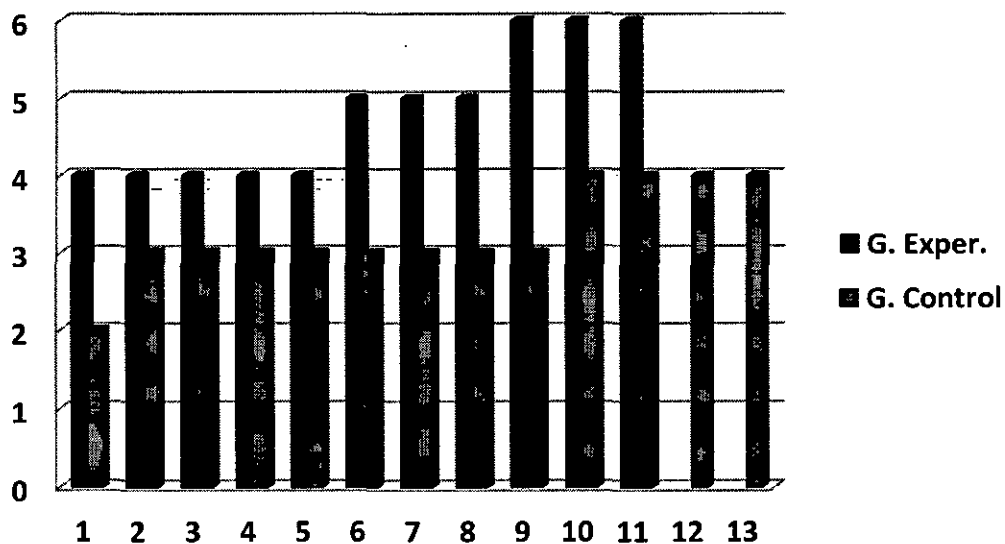


Figura 12: Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control

En la figura se puede observar que en la prueba de salida de integración de lenguaje de la danza el grupo experimental tiene mejores puntajes que el grupo control.

Tabla 9: *Prueba de salida de integración del lenguaje de la danza de los grupos experimental y control*

Estadístico	G. Experimental	G. Control
N	11	13
Media	4,82	3,23
Mediana	5,00	3,00
Moda	4	3
Desviación estándar	,874	,599
Varianza	,764	,359
Asimetría	,409	-,065
Rango	2	2
Mínimo	4	2
Máximo	6	4

- La media de la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza del grupo experimental es mayor a la media de la prueba de salida del grupo control.
- La mediana de la prueba de salida del grupo experimental es mayor a la mediana de la prueba de salida del grupo control.
- Se puede apreciar que en la prueba de salida el grupo experimental tiene mejor puntaje que el grupo de control.

4.3.1 Contrastación de hipótesis

Nivel de Significancia

Según Hernández, R. (2006):

Es un nivel de probabilidad de equivocarse y que fija de manera *a priori* el investigador. La probabilidad de que un evento ocurra oscila entre cero (0) y uno (1), donde cero significa la imposibilidad de ocurrencia y uno la certeza de que el fenómeno ocurra.

Existen dos niveles convenidos en ciencias sociales:

- El nivel de significancia de 0,05, el cual implica que el investigador tiene 95% de seguridad para generalizar sin equivocarse y sólo 5% en contra. En términos de probabilidad, 0,95 y 0,05, respectivamente. Ambos suman la unidad.
- El nivel de significancia es de 0,01, el cual implica que el investigador tiene 99% en su favor y 1% en contra (0,99 y 0,01 = 1,00) para generalizar sin temor.

Prueba de normalidad

La prueba de normalidad se aplica a un conjunto de datos para determinar su similitud con una distribución normal. La prueba de Kolmogorov-Smirnov con la modificación de Lilliefors es la más utilizada, sin embargo cuando la muestra es menor a 50 se utiliza la prueba de Shapiro Wilk.

La hipótesis nula es, en estos casos, si el conjunto de datos es similar a una distribución normal, por lo que un p-valor suficientemente pequeño indica datos no normales.

Regla de decisión:

Si $p_valor \leq \alpha$ se rechaza la H_0 (No hay normalidad)

Si $p_valor > \alpha$ no se rechaza la H_0 (Hay normalidad)

Para realizar análisis paramétricos debe partirse de los siguientes supuestos:

1. La distribución poblacional de la variable dependiente es normal: el universo tiene una distribución normal.
2. El nivel de medición de la variable dependiente es por intervalo o razón.

Pruebas de normalidad de los datos de los grupos experimental y control

Tabla 10

Prueba de normalidad de Shapiro-Wilk para una muestra del grupo experimental

	P. Entrada	P. Salida	Diferencia PS- PE
Integración del lenguaje plástico	0,000	0,000	0,095
Integración del lenguaje musical	0,000	0,018	0,004
Integración del lenguaje de la danza	0,035	0,006	0,001

En la tabla se puede apreciar que solo una variable estadística tiene distribución normal (Sig. > 0.05), siendo que las otras ocho variables estadísticas no tienen distribución normal.

Tabla 11

Prueba de normalidad de Shapiro-Wilk para una muestra del grupo control

	P. Entrada	P. Salida	Diferencia PS- PE
Integración del lenguaje plástico	0,003	0,008	0,002
Integración del lenguaje musical	0,012	0,093	0,002
Integración del lenguaje de la danza	0,001	0,003	0,035

En la tabla se puede apreciar que solo una variable estadística tiene distribución normal (Sig. > 0.05), siendo que las otras ocho variables estadísticas no tienen distribución normal.

Considerando que la mayoría de las variables estadísticas no tienen distribución normal, para la contrastación de las hipótesis se tiene que aplicar pruebas no paramétricas; siendo que para el presente diseño de investigación corresponden la prueba de Wilcoxon (para grupos relacionados) y U. de Mann Whitney (para grupos independientes).

INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO

Hipótesis específica 1:

El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

A. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

Ho: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental y el grupo control son iguales

Ha: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental y el grupo control son diferentes.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	70,000
Z	-,105
Sig. asintótica (bilateral)	0,916

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor > 0,05$, no se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que los puntajes obtenidos en la prueba de entrada de integración del lenguaje plástico por los estudiantes del grupo experimental y grupo control son estadísticamente iguales.

B. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo experimental

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo experimental son iguales

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al puntaje de entrada en el grupo experimental

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-2,971
Sig. asintótica (bilateral)	0,003

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al de la prueba de entrada.

C. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo control

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje plástico en el grupo control son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al puntaje de entrada en el grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,304
Sig. asintótica (bilateral)	0,001

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0 .

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje de la prueba de salida de integración del lenguaje plástico es mayor al de la prueba de entrada en el grupo control

D. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental es igual al puntaje del grupo control.

H_a: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico por el grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	12,000
Z	-3,608
Sig. asintótica (bilateral)	0,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor < 0,05$, se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje obtenido en la prueba de salida de integración del lenguaje plástico por los estudiantes del grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

Por las conclusiones obtenidas en las cuatro contrastaciones anteriores, queda demostrada la hipótesis:

“El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014”

INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

Hipótesis específica 2:

El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

A. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

Ho: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por el grupo experimental y el grupo control son iguales.

Ha: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por el grupo experimental y el grupo control son diferentes.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	71,500
Z	0,000
Sig. asintótica (bilateral)	1,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor > 0,05$, no se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que los puntajes obtenidos en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por los estudiantes del grupo experimental y grupo control son estadísticamente iguales.

B. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo-experimental

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

Ho: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo experimental son iguales.

Ha: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al puntaje de entrada en el grupo experimental.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,025
Sig. asintótica (bilateral)	0,002

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

5. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al de la prueba de entrada.

C. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo control

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje musical en el grupo control son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al puntaje de entrada en el grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,244
Sig. asintótica (bilateral)	0,001

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje musical es mayor al de la prueba de entrada en el grupo control

D. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de salida de integración del lenguaje musical entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje musical por el grupo experimental es igual al puntaje del grupo control.

H_a: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje musical por el grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	6,000
Z	-3,882
Sig. asintótica (bilateral)	0,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor < 0,05$, se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje obtenido en la prueba de entrada de integración del lenguaje musical por los estudiantes del grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

Por las conclusiones obtenidas en las cuatro contrastaciones anteriores, queda demostrada la hipótesis específica 2:

“El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014”.

INTEGRACIÓN DEL LENGUAJE DE LA DANZA

Hipótesis específica 3:

El teatro de títeres influye significativamente la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014.

A. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

Ho: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental y el grupo control son iguales.

Ha: Los puntajes alcanzados en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental y el grupo control son diferentes.

2. Nivel de significancia

$$\alpha = 0,05$$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	60,500
Z	-,737
Sig. asintótica (bilateral)	0,461

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor > 0,05$, no se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que los puntajes obtenidos en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por los estudiantes del grupo experimental y grupo control son estadísticamente iguales.

B. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo experimental

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo experimental son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al puntaje de entrada en el grupo experimental.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-2,994
Sig. asintótica (bilateral)	0,003

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza la H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al de la prueba de entrada.

C. Contrastación de hipótesis para las pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo control

1. Planteamiento de las hipótesis estadísticas

H₀: Los puntajes en la pruebas de entrada y salida de integración del lenguaje de la danza en el grupo control son iguales.

H_a: El puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al puntaje de entrada en el grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Seleccionar estadístico de prueba y realizar el cálculo

Prueba de Wilcoxon

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

Z	-3,140
Sig. asintótica (bilateral)	0,002

4. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

5. Decisión estadística:

Tenemos: $p_valor < 0,05$ entonces se rechaza H_0 .

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza es mayor al de la prueba de entrada en el grupo control

D. Contrastación de hipótesis para los puntajes en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza entre el grupo experimental y del grupo control

1. Formulación de hipótesis estadísticas

H₀: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental es igual al puntaje del grupo control.

H_a: El puntaje alcanzado en la prueba de salida de integración del lenguaje de la danza por el grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

2. Nivel de significancia

$\alpha = 0,05$

3. Regla de decisión

Si: $p_valor < 0,05 \rightarrow$ Se rechaza H_0

4. Prueba estadística

Prueba U de Mann Whitney

Mediante el Programa SPSS 22 obtenemos:

U de Mann-Whitney	10,000
Z	-3,740
Sig. asintótica (bilateral)	0,000

5. Decisión estadística

Considerando que $p_valor < 0,05$, se rechaza la hipótesis nula.

6. Conclusión estadística

Con un nivel de significancia del 5% se concluye que el puntaje obtenido en la prueba de entrada de integración del lenguaje de la danza por los estudiantes del grupo experimental es mayor al puntaje del grupo control.

Por las conclusiones obtenidas en las cuatro contrastaciones anteriores, queda demostrada la hipótesis:

“El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 2014”.

4.4 DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Los resultados del tratamiento estadístico descriptivo, nos permite apreciar que en la prueba de integración de los lenguajes artísticos de entrada, los promedios del grupo experimental y de control no presentan mayor diferencia; siendo que en la prueba de salida, el grupo experimental obtuvo mejores promedios que el grupo control tanto en la integración de los lenguajes plástico, musical y de la danza.

Considerando que en la prueba de normalidad de Shapiro-Wilk se determinó que la mayoría de las variables estadísticas no tienen distribución normal, se decide que para la contratación de las hipótesis se tiene que aplicar pruebas no paramétricas; siendo que para el diseño de la presente investigación corresponden la prueba de Wilcoxon (para grupos relacionados) y la prueba U. de Mann Whitney (para grupos independientes).

Asimismo, el tratamiento estadístico inferencial al aplicar la *prueba U de Mann Whitney* nos permite demostrar que los puntajes en la prueba de entrada obtenidos por los grupos experimental y control son similares; también se aprecia que ambos grupos muestran una mejora significativa al comparar las pruebas de entrada y salida. Sin embargo, en la prueba de salida, el grupo experimental tiene mejores puntajes que el grupo control, a un nivel de

significancia del 5%; todo esto se aprecia en las tres dimensiones, con lo que quedan demostradas las tres hipótesis específicas, y por lo tanto, la hipótesis general de la presente investigación.

Dentro de los resultados significativos en relación al objeto de estudio encontramos tesis que evidencian el teatro de títeres como elemento integrador de las diversas expresiones artísticas como Flores. (2007), demuestra que realmente el teatro de títeres es un arte integrador, donde diversas disciplinas artísticas se concatenan, en sus diversas etapas de una manera muy efectiva.

Igualmente los resultados de la investigación de Cardozo y Chicue. (2011), encajan con la idea, que el teatro de títeres no sólo sirve para enseñanza - aprendizaje del arte sino es un instrumento eficaz y válido para desarrollar otras habilidades, en este caso las habilidades comunicativas en la expresión oral.

De la misma manera los resultados de la investigación de Arrieta. (2014) Nos demuestra la función interdisciplinar del teatro de títeres, porque es una herramienta eficaz para lograr aprendizajes significados en las diversas áreas de la educación, puesto que el títere es un excelente medio de fijación de contenidos, debido a que llama la atención del espectador, y éste sin casi sentirlo, va fijando las ideas, mensajes y conocimientos que el títere le transmite de forma muy singular y divertida.

Por otra parte, los resultados a los que hace mención Putrino. (2013), coincide con la idea de que el uso de los títeres es un recurso teatral bello y mágico que ofrece muchas alternativas dentro del trabajo en el aula porque abarca en sí mismo distintas artes y un recurso valioso para integrar los distintos lenguajes artísticos.

Por todo lo anterior es conveniente utilizar los recursos del teatro de títeres para mejorar la integración los lenguajes artísticos en la asignatura de títeres y marionetas de los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Conclusiones

1. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, en el 2014; con un nivel de significancia de 0,05.
2. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, con un nivel de significancia de 0,05.
3. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, con un nivel de significancia de 0,05.
4. La aplicación del teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, en el 2014; con un nivel de significancia de 0,05, tal como se indica en la prueba de hipótesis.

Recomendaciones

1. El Departamento Académico de Educación Artística de la Universidad de Educación Nacional Enrique Guzmán y Valle debe actualizar el currículo del área, teniendo en cuenta la integración de los lenguajes artísticos y de esta manera forme docentes acorde a los intereses y necesidades de la Educación Básica Regular; puesto que no hay suficientes instituciones de formación de profesores especializados en educación artística, en este sentido el compromiso con la educación artística está en nuestras manos.
2. Es imperioso otorgar a la educación artística un lugar central y permanente en los tres niveles del currículo educativo, con profesores de calidad para que puedan contribuir de manera más eficaz al proceso de enseñanza-aprendizaje del arte desde distintos niveles y en las distintas modalidades de los programas de educación, desde una perspectiva interdisciplinar y transdisciplinar para abrir nuevos canales de aprendizaje.
3. Los docentes de Educación Artísticas deben, considerar al teatro de títere como una propuesta metodológica para integración de los lenguajes artísticos, en la formación de docentes en dicha especialidad.
4. Los profesores de las diversas especialidades de la Educación Artística de la Universidad de Educación Nacional Enrique Guzmán y Valle deben innovar e integrar los lenguajes artísticos desde su especialidad, puesto que se hace necesario formar docentes preparados y capaces de ejercer su profesión con creatividad y originalidad.
5. Los docentes y estudiantes de nivel superior deben romper con el mito de que el teatro de títeres es solo para los niños del Nivel Inicial, puesto que también se puede trabajar en los distintos niveles de la Educación Básica Regular.

Referencia

- Angoloti, C. (1990) *Comic, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid: De la Torre.
- Acuña, J. (1998) *Aproximaciones al Arte de los Títeres*. Buenos Aires: Universitaria.
- Alcina, J. (1982): *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza.
- Artiles, F. (1998) *Títeres: historia, teoría y técnica*. Zaragoza: Teatro Arbolé.
- Arrieta, E (2014) *Empleo de los títeres como herramienta pedagógica para la promoción del consumo de frutas y verduras en los alumnos del 6to grado de primaria de la Institución Educativa N 0053 "San Vicente de Paul", Chaclacayo*. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Lima. Tesis de maestría.
- Bernal, C. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Pearson-Prentice Hall.
- Bernardo, M. (1963) *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales.
- Bernardo, M. (1976) *Títeres y niños*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Bernardo, M. (1988) *Del escenario del teatro al muñeco actor*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Secretaría de Cultura de la Nación.
- Bernardo, M. (1991) *Teatro de sombras*. Buenos Aires: Actilibro.
- Bernardo, M. y S. Bianchi (1985) *Títeres para jardineras*. Buenos Aires: Serie Educación Inicial.
- Bullón, A. (1999) *Drama creativo y teatro*. 2ª Edición. Lima. Escuela de Educación Superior a Distancia de la U.I.G.V.
- Cardozo, M. y Chicue, C. (2011) *Desarrollo de la expresión oral a través de los títeres en el grado primero a y b de la Institución Educativa Agroecológico Amazónico, sede John F. Kennedy, del municipio de Paujil, Caquetá, en la Universidad de la Amazonía*. Tesis de maestría.
- Carrasco, S. (2009). *Metodología de la investigación científica*. Lima: Universidad San Marcos.
- Cyphers, A. (2004) *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. México: Universidad Autónoma de México.

- Conferencia mundial por la Educación artística: (2006) *Ruta de la Educación Artística*. Lisboa: Unesco.
- Congreso Internacional. (2000) *Educación artística y la formación artística*. Colombia: Universidad de la Sabana.
- Córdova, M. (2003). *Estadística descriptiva e inferencial*. Lima: Moshera S.R.L.
- Curci, R. (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires: Colihue.
- Daniel, W. (1991). *Estadística con aplicaciones a las ciencias sociales y a la educación*. México: MacGraw-Hill.
- Eisner, E. (1995) *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós Ecuador.
- Flores, S (2007) *El títere guiñol: una expresión artística integral*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Tesis de Maestría.
- García, C. (2002). *Métodos estadísticos en la evaluación educacional*. Lima: CONCYTEC
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Jurado, J. (2006) *Educación Musical*. Madrid: Cuerpo de maestros.
- Kerlinger, F. (2008). *Investigación del comportamiento*. México: McGraw-Hill.
- Landero, R. y Gonzales, M. (2007). *Estadística con SPSS y metodología de la investigación*. México: Trillas
- López, A. (1998) *Estética de la creatividad*. Madrid: RIALP.
- Lowenfeld, V. (2003) *El desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Merino, J. (2006) *Las vibraciones de la música*. : Club Universitario.
- MINEDU. (2009). *Diseño curricular nacional de educación básica regular*. Lima (2^{da}. Edc.):
- Motos, T.; Navarro. A.; Palanca x. y Tejedo, F. (2001). *Taller de teatro*. Barcelona: Octaedro.
- Molina, Martín (2005) *Una Gran Familia. No uno sino muchos títeres*. En revista "Mil Vidas". Publicación Artesanal dedicada a los Títeres. Abril de 2005. Lima
- Morales, V. (1980) *Los Títeres en Perú*. En revista Tramoya # 19- Junio 1980 Cuaderno de Teatro – Universidad Veracruzana.
- Pagano, R (2008). *Estadística para la ciencia del comportamiento*. México: CENGAGE.
- Pantigoso, M. (1994) *Educación por el Arte*. Primera Edición. Lima: INC.

- Pérez, C. (2000) *Lo que enseña el arte*. Valencia: Universitaria.
- Piaget, J. *Psicología del arte*. Madrid: Emecé.
- Pino, G. (2005) *La artes plásticas*. San José: UNED.
- Putrino, E. (2013) *Diferentes usos que se le da a los títeres en el nivel inicial*. Rosario. Universidad Abierta Interamericana.
- Quezada, N. (2009). *PASW 18 SPSS*. Perú: MACRO.
- Read, H. (1995) *Educación por el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Ritchey, F. (2008). *Estadística para las ciencias sociales*. México: McGraw-Hill.
- Rodríguez, O. y Murillo, G. (1985) *Te voy a platicar de mi mundo*. El Colegio de México-Secretaría de Educación Pública.
- Rodríguez, A- (1998) *El teatro*. Enciclopedia Ilustrada Atlántida. Madrid: Capeluz.
- Rogozinsky, V. (2001) *Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Ros, N. (ISSN: 1681-5653) *El lenguaje artístico, la educación y la creación*. Buenos Aires: Revista Iberoamericana de Educación.
- Rus, E. (2007) Una nueva asignatura: Títeres. Alcalá: Lulu.com.
- Osorio, T (2001) *El mundo del teatro Guiñol*. 3ª. Ed. México. Grupo Éxodo
- Sánchez, H. y Reyes, C. (2006). *Metodología y Diseños en la Investigación Científica*. (4a ed.) Lima: Visión universitaria.
- Santa Cruz, E. y Gracia, L. (2012) *Títeres y resiliencia en el Nivel Inicial. Un desafío para afrontar la adversidad*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Stoke, P. (1990): *Arte, Salud y Educación*. Buenos Aires: Humanitas.
- Triola, M. (2009). *Estadística*. México: Pearson Educación Inc.
- Vega, R. (1981) *El Teatro en la educación*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Villafañe, J. (2007) *Títeres: origen, historia y misterio*, en Revista Imaginaria (Nº199). Disponible en www.imaginaria.com.ar recuperado en junio del 2013.
- Villena, H. (1995) *Títeres en la escuela*. Buenos Aires: Colihue.
- Ziegler, A. (1998) *Los títeres en el aula. Herramientas para su implementación pedagógica*. Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (U.B.A).

Apéndices

Apéndices 1

MATRIZ DE CONSISTENCIA

EL TEATRO DE TÍTERES EN LA INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LOS ESTUDIANTES DE VII CICLO DE LA ESPECIALIDAD DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA UNE

PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	VARIABLES	METODOLOGÍA
<u>PROBLEMA GENERAL:</u> ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE? <u>PROBLEMAS</u> <u>ESPECÍFICOS:</u> ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE? ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE? ¿Cuál es la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE?	<u>OBJETIVO GENERAL:</u> Determinar la influencia del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la Universidad Enrique Guzmán y Valle. <u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS:</u> Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. Comprobar la influencia del teatro de títeres en la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE.	<u>HIPOTESIS GENERAL:</u> H1: El teatro de títeres influye significativamente en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. <u>HIPOTESIS ESPECÍFICAS:</u> H1: El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje plástico, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. H2: El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje musical, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la UNE. H3: El teatro de títeres influye significativamente en la integración del lenguaje de la danza, en los estudiantes de VII ciclo de la especialidad de educación artística de la UNE.	<u>VARIABLES</u> <u>INDEPENDIENTE:</u> Teatro de títeres: Educación artística. Lenguaje teatral. Lenguaje del teatro de títeres. <u>VARIABLE DEPENDIENTE:</u> Integración de los lenguajes artísticos: Integración del lenguaje Plástico Integración del lenguaje Musical Integración del lenguaje de la Danza.	<u>MÉTODO:</u> Método hipotético Deductivo. <u>TIPO DE INVESTIGACIÓN:</u> Investigación aplicada <u>DISEÑO DE INVESTIGACIÓN:</u> Quasi experimental (G E) 01 x 02 (G C) 03 - 04 En donde: GE= Grupo experimental GC= Grupo control 01 y 03 = Pre Test 02 y 04 = Post Test X=Tratamiento (el teatro de títere en la integración de los lenguajes artísticos). <u>POBLACIÓN Y MUESTRA</u> La población está constituida por 5: estudiantes y la muestra por 2: estudiantes de Educación Artística de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, especialidad de educación artística de la UNE. <u>INSTRUMENTOS:</u> Prueba pre test (prueba de conocimiento) Prueba post test. (Prueba de conocimiento).

Apéndice 2

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN



Enrique Guzmán y Valle
"Alma Máter del Magisterio Nacional"

ESCUELA DE POSTGRADO
WALTER PEÑALOZA RAMELLA

Prueba objetiva de los lenguajes artísticos

Apellidos: Nombres:
Edad: Sexo:
Institución..... Especialidad:.....
Fecha: Ciclo:.....

INDICACIONES:

I. Lea atentamente cada ítem. Luego responda las preguntas marcando con un Aspa (X) la alternativa correcta.

1. Observa la siguiente imagen, para la construcción tridimensional de estos personajes se utilizó:

- a) Materiales de reciclaje.
- b) Materiales de reciclaje naturales.
- c) Materiales de reciclaje naturales e industrializados.
- d) Materiales Industrializados.



Imagen N°1

2. Observe la imagen N°1. Para el modelado y caracterización de los personajes títeres, se debe considerar lo siguiente:

- a) Analizar el perfil físico y psicológico del personaje.
- b) Conocer a profundidad la obra dramática.
- c) Analizar la importancia del personaje.
- d) Analizar la intervención del personaje.

3. Los títeres de la imagen N°1 en su accionar espacial ocuparán:

- a) Dos dimensiones.
- b) Tres dimensiones.
- c) El espacio escénico.
- d) Las seis libertades espaciales.

4. Para la representación plástica de un títere. ¿Cuál es el primer paso a seguir?

- a) Apunte de las características del personaje.
- b) Elaboración de los títeres de acuerdo al perfil analizado.
- c) Caracterización de acuerdo al personaje.
- d) Elaboración del boceto de lo que será el personaje títere.

5. Cuando el estudiante explora un títere, se evidencia:

- a) La manipulación e interacción lúdica.
- b) La percepción del títere como un material didáctico.
- c) El reconocimiento del títere.
- d) La improvisación y juego con el títere.

6. ¿Por qué la expresión del cuerpo, la imagen corporal, los movimientos y las expresiones corporales propias y de otras personas son diferente en los distintos contextos sociales?

- a) Son movimientos con intención.
- b) Son el reflejo de la cultura.
- c) Son movimientos expresivos.
- d) Son movimientos naturales.

7. Observa los colores utilizados en el vestuario y en el rostro de los personajes de la imagen N° 1 y marca la afirmación correcta:

- a) Los colores son armónicos con el perfil de los personajes.
- b) Son colores que ayudan a la caracterización del personaje.
- c) Existe armonía entre los colores del vestuario y el tono de piel del personaje.
- d) Los colores utilizados no son armónicos.

8. Observe la imagen N°1 ¿Cuál de las siguientes opciones se refiere a la detención o ausencia del movimiento, sin que la energía corporal se pierda?

- a) Acento.
- b) Pausa.
- c) Espacio.
- d) Ritmo.

II. Lea el texto. Luego responda las preguntas:

PINOCHO

V cuadro

De un lado aparecen Pinocho, Pepe grillo y el zorro, del otro lado el titiritero.

TITIRITERO.-(al público) ¡Oooh! ¡Un títere que camina y habla por sí solo! con él en mi teatro de títeres voy a hacerme muy rico (**acercándose a Pinocho**) Hola Pinocho ¿Quieres trabajar en mi teatro y hacerte rico?

PINOCHO.- Tengo que ir a la escuela para aprender.

TITIRITERO.- La escuela no te sirve, ven a trabajar conmigo que te vas a hacer rico.

GRILLO.- Pinocho no escuches a este hombre, tú debes ir a la escuela para aprender.

PINOCHO.- Solo un ratito Pepe grillo, así puedo comprar un saco nuevo a mi papito.

9. Después de analizar la escena anterior, la música seleccionada debe cumplir:

- a) Función psicológica.
- b) Función dramática.
- c) Función ambiental.
- d) Función ambiental y dramática.

10. En el fragmento anterior ¿Cuál es el ritmo interno del cuadro?

- a) Fluido.
- b) Lento.
- c) Muy lento.
- d) Normal.

11. Para la elaboración del boceto de un títere, se parte del:

- a) Estudio tetradimensional del personaje.
- b) Reconocimiento del conflicto central.
- c) Conocimiento de la parábola aristotélica.
- d) Análisis del perfil físico del personaje.

12. ¿Cómo debe ser la voz en la primera lectura de una obra de teatro de títeres?

- a) Voz natural, sin marcar tonos.
- b) Voz impostada.
- c) Voz pausada.
- d) Respetar las acotaciones.

13. Selecciona la opción que representa correctamente las principales funciones de la preparación corporal previa a las actividades físicas que se realizan en un ensayo teatral de títeres.

- a) Cuidar la secuencia de movimientos.
- b) Prevenir errores de coreografía.
- c) Enfriamiento de los músculos.
- d) Secuencia de calentamiento y preparación corporal.

14. El teatro de títeres es un espectáculo auditivo- visual. Por lo tanto, debe oírse y verse bien. Una de las afirmaciones es incorrecta:

- a) El titiritero debe llegar al público por su voz y no por el movimiento del títere.
- b) La voz del titiritero debe ser brillante y alegre.
- c) La respiración del titiritero es importante.
- d) El titiritero debe tener cualidades para las imitaciones.

III. Observe el video de un espectáculo de teatro de títeres “Pinocho”. Luego responda las siguientes preguntas:

15. Qué función cumple la música al principio de la obra:

- a) Presentación del espectáculo.
- b) Ubicación de la escena.
- c) Sensibilizar al público espectador.
- d) Cambios escénicos.

16. ¿Cuál de las siguientes opciones no se refiere a los elementos sonoros utilizados en movimientos corporales?

- a) Pulso interno y externo
- b) Flexión
- c) Ritmo
- d) Pausa y acento

17. ¿Qué diferencia la voz de los personajes de Geppetto y Strómboli?

- a) El texto de cada uno de los personajes.
- b) El timbre de voz de los personajes.
- c) La interpretación de los textos.
- d) La entonación de la voz.

18. ¿Qué función cumplen los colores utilizados tanto en el vestuario como en la

Caracterización del rostro de los títeres?

- a) Representar el lugar.
- b) Resaltar los gestos de los personajes.
- c) Caracterizar el al personaje.
- d) Los colores corresponde a las características de los personajes.

19. Los movimientos ejecutado por Geppetto en el primer cuadro, son:

- a) Movimientos naturales
- b) Movimientos analíticos
- c) Movimientos generadores
- d) Movimientos naturales y generadores.

20.El espacio utilizado por el pinocho durante el enfrentamiento con strómboli, corresponde a:

- a) Espacio total
- b) Espacio parcial
- c) Espacio interior
- d) Espacio parcial e interior.

Apéndice 3

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN
Enrique Guzmán y Valle
"Alma Máter del Magisterio Nacional"



ESCUELA DE POSTGRADO
WALTER PEÑALOZA RAMELLA

CUESTIONARIO DE VALIDACIÓN DE JUICIO DE EXPERTO DEL
CONTENIDO DEL MÓDULO DE TEATRO DE TÍTERES EN LA
INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

El presente cuestionario tiene por objetivo recoger las apreciaciones, observaciones del docente especialista de educación artística, específicamente teatro. El módulo: teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos, el cual será aplicado en la enseñanza de la asignatura de Títeres y Marionetas en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta.

Sus apreciaciones, observaciones y sugerencias constituirán valiosos elementos de juicio que me permitirá efectuar las mejoras necesarias en el módulo.

INSTRUCCIONES:

1. A continuación se presenta un conjunto de proposiciones referidas a diferentes aspectos del módulo del teatro de títeres y la integración de los lenguajes artísticos para el aprendizaje de la asignatura de Títeres y Marionetas. Frente a cada ítem marque con un aspa el casillero correspondiente de acuerdo a la siguiente escala de Likert:

Totalmente de acuerdo	5
De acuerdo	4
Parcialmente de acuerdo	3
En desacuerdo	2
Totalmente en desacuerdo	1

En los espacios correspondientes anote las observaciones y sugerencias en los casos que sean necesarios, indicando a la unidad que se refieren.

Ítems	1	2	3	4	5
1. ¿Los objetivos propuestos concuerdan con el contenido del módulo? Observaciones y sugerencias:.....					
2. ¿Los contenidos del módulo están actualizados? Observaciones y sugerencias:					
3. ¿El contenido del módulo está desarrollado en lenguaje claro y preciso? Observaciones y sugerencias:.....					
4. ¿Los contenidos y actividades del módulo permiten la integración del lenguaje plástico? Observaciones y sugerencias:.....					
5. ¿Los contenidos y las actividades del módulo permiten la integración del lenguaje musical? Observaciones y sugerencias:.....					
6. ¿El sonido como elemento primordial del lenguaje musical, permite ser integrado al teatro de títeres? Observaciones y sugerencias:.....					
7. ¿Los contenidos y las actividades del módulo permiten la integración del lenguaje de la danza? Observaciones y sugerencias:					
8. ¿Los ejercicios corporales planteados en el módulo, permiten el conocimiento del manejo de los títeres? Observaciones y sugerencias:.....					
9. ¿Los contenidos temáticos del módulo son suficientes? Observaciones y sugerencias:					
10. ¿Los contenidos temáticos del módulo favorecen la integración de los lenguajes artísticos? Observaciones y sugerencias:.....					

11. ¿Las unidades didácticas desarrolladas en el módulo se adecuan al logro de la integración de los lenguajes artísticos? Observaciones y sugerencias:.....					
12. ¿Las actividades programadas guardan relación con los objetivos del módulo? Observaciones y sugerencias:.....					
13. ¿Los aprendizajes del modelado del títere, propuestos en el módulo son factibles de ser logrados? Observaciones y sugerencias:.....					
14. ¿Los aprendizajes de la teoría del color, en el pintado del títere, propuestos en el módulo son factibles de ser logrados? Observaciones y sugerencias:.....					
15. ¿Los aprendizajes del conocimiento de la expresión del personaje títere, propuestos en el módulo son factibles de ser logrados? Observaciones y sugerencias:.....					
16. ¿La selección de imágenes consideradas en el módulo ayudan a la integración de los lenguajes artísticos? Observaciones y sugerencias:.....					
17. ¿Los materiales, recursos y herramientas, utilizados permiten el desarrollo del trabajo práctico? Observaciones y sugerencias:.....					
18. ¿Existe secuencialidad en los temas desarrollados en el módulo? Observaciones y sugerencias:.....					
19. ¿Los términos del glosario son comprensibles? Observaciones y sugerencias:.....					
20. ¿Las fuentes bibliográficas utilizadas en el módulo son acordes al logro de los objetivos de la investigación? Observaciones y sugerencias:.....					

DATOS DEL EXPERTO:

APELLIDOS Y

NOMBRES:.....

INSTITUCIÓN DÓNDE

LABORA:.....

VALORACIÓN:



Firma de Experto Informante

LUGAR Y FECHA:.....DNI:.....

Apéndice 4

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN

Enrique Guzmán y Valle
"Alma Máter del Magisterio Nacional"



ESCUELA DE POSGRADO
WALTER PEÑALOZA RAMELLA

MÓDULO DE TEATRO DE TÍTERES EN LA INTEGRACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS



Elaborado por:

MARILUZ PACHECO POMARINO

LIMA-PERÚ

2014

INTRODUCCIÓN

Formar docentes, es formar un ser integral tanto el aspecto cognitivo como el de sensibilidad, por lo tanto debe haber desarrollado sus habilidades de comunicación. Por tal razón al ser el Arte una de las más importantes manifestaciones socioculturales que configuran la identidad de la persona y de su colectivo es fundamental para su desarrollo integral.

El teatro tiene un gran papel en la formación integral de la persona y es una magnífica herramienta pedagógica para educar la percepción y conocimiento de la realidad. En este sentido el teatro de títeres es un trabajo colectivo que implica también relación de grupo, es un dar y recibir del otro y un desarrollo de habilidades y destrezas fomentando un clima de comunicación y confianza entre los estudiantes.

El Ministerio de Educación ha puesto énfasis en la integración de las artes (Artes plásticas, música, danza y teatro) priorizando el desarrollo de las actividades integrando dos o más componentes de la Educación Artística.

Dados los medios de expresión del Teatro de Títeres tanto en la elaboración del títere como en la representación se integran espontáneamente los componentes de la educación por el arte. Ya que el arte titiritero reúne en su esencia a todas las artes. Como bien ha dicho la maestra Mané Bernardo en su texto Títeres-educación (1970) “Los titiriteros somos grandes dispersos, nos gusta muchas artes y con los títeres podemos incorporar todo eso que tanto nos llama la atención” Artes plásticas: En la creación de muñecos, Arte dramático: En la puesta en escena; Literatura: En la creación y/o adaptación de Textos; Música: En las canciones, acompañamiento, la voz, los efectos sonoros, sonidos onomatopéyicos, etc. Danza: En las coreografías y movimientos coordinados. El alcance de este medio educativo es insospechado para la integración de los lenguajes artísticos.

Ser profesional de Educación por el Arte finalmente implica una relación abierta horizontal, afectiva, de respeto al mundo del estudiante, donde se aplicará estrategias metodológicas y lúdicas para el aprendizaje del estudiante.

Presentación

El presente módulo educativo tiene por finalidad orientar **el estudio del teatro de títeres**, a partir de una experiencia didáctica fundamentalmente práctica, que coadyuve al esclarecimiento del teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos.

El módulo está dividido en tres unidades didácticas.

En la 1ª Unidad se considera el fundamento del teatro, se revalora su importancia en la educación: el poder del **Juego mediante los títeres** como elemento lúdico inherente en la persona y como medio de aprendizaje, así como la **técnica de la improvisación**, como herramienta para solución de problemas.

En la 2ª Unidad abordaremos **El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico**, el proceso en el cual partimos de un estudio del personaje seguidamente del diseño del boceto del títere personaje y finalmente la construcción de los títeres donde los objetos son transformados para construir personajes de la obra analizada.

En la 3ª Unidad abordaremos, **El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical y danza**, el proceso de una puesta en escena con títeres y ensayos correspondientes y finalmente la representación de la obra de teatro de títeres.

Los estudiantes participaran activamente en las distintas etapas del trabajo, dando las sugerencias y ayudas necesarias durante el proceso creativo, durante en los ensayos, tanto en el trabajo individual como colectivo, y finalmente la representación de la obra de teatro de títeres.

La expresión y apreciación artística son manifestaciones naturales de los estudiantes, desarrolla su imaginación, su creatividad, en poner en acción diversas técnicas que hace que exprese su personalidad y experiencias en el arte.

Esto requiere del docente que ejerza un rol mediador, y sobre todo que demuestre su sensibilidad por el arte, conduciendo a los estudiantes hacia la vivencia de expresiones artísticas acordes con su edad de interés. Por lo tanto el presente módulo brinda el aporte teórico y práctico con una didáctica pedagógica acerca del teatro de títeres.

OBJETIVO GENERAL:

Conocer y aplicar las técnicas escénicas del teatro de títeres para integrar los lenguajes artísticos.

INDICACIONES METODOLÓGICAS:

1. La aplicación de este módulo, es un taller práctico – vivencial a través de una metodología activa con la participación comprometida y creativa del alumno para elaborar sus propios conocimientos y consolidados a través de las experiencias del aprendizaje significativo.
2. El taller constará de una secuencia de actividades tanto individuales como colectivas tendientes a desarrollar habilidades escénicas con los títeres, así como desarrollo de hábitos y actitudes para la vida en un clima de afectividad.

UNIDAD I: ASPECTOS GENERALES DEL TEATRO DE TÍTERES

OBJETIVOS:

- Adquirir conocimientos teóricos del teatro de títeres, su relación con la Educación, tipos de títeres.
- Conocer el origen de los títeres y tipos.

DURACIÓN: 4 semanas

PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS:

Nº SEMANAS	CONTENIDOS
01	¿Qué es el títere? El teatro de títeres
02	Origen de los títeres
03	Tipos de títeres
04	El teatro de títeres en la educación.

1.1 ¿Qué es un títere?

Nos remitiremos a las definiciones que se han dado de él, quienes cogieron el teatro de títeres como profesión y otros como pasión:

“Es... un muñeco y algo más... Ligado al hombre desde la más temprana edad de la historia, se ha mantenido a través de los siglos hasta hoy, época en que se le da cabida en muchos campos de la ciencia, del arte, de la filosofía, de la educación.”

Mané Bernardo

“El títere es un niño que se olvidó de crecer.”

Fausto Zuliani

“El títere es una forma viva de expresión que emana automáticamente sus posibilidades de sugestión, directamente de su cuerpo, unidas a las posibilidades del ambiente en que se lo coloca y de la particular necesidad de imaginar que está dentro de cada uno de nosotros en un continuo crecimiento y aprendizaje.”

María Signiorell

Después de estas definiciones llenas de pasión y esperanza, veamos que menciona el Diccionario Universal del Arte, con respecto a la definición del títere, ella dice:

Figurilla de madera que articulada o no, se mueve, según diversas técnicas, en escenario proporcional a su tamaño. El títere puede ser asociado directamente con la mano, en cuyo caso está escondida entre las ropas del muñeco, o bien puede ser mejorada por medio de hilos (de alambre, de cuerda, de fibra, etc.), unidos a diferentes partes del muñeco y acondicionado por el titiritero desde lo alto del teatro que le sirve de escenario.

Según este concepto el títere es un muñeco que puede construirse con diferentes materiales y que puede ser manejado por medio de varias técnicas. Y además nos refiere que el títere es una figura a la que se le puede dar movimiento.

Para Osorio T. (2009) El títere es un muñeco, pero no un muñeco común y corriente; porque en cierto modo, el títere habla, se mueve y siente. A pesar de saber que es un muñeco manejado por una persona especial, frente al público cobra vida y de esta manera se convierte en un actor, utilizando un pequeño escenario (teatrín), donde representa un papel y transmite al auditorio su mensaje.(p. 09).

Entonces podemos decir que el títere es más que un simple muñeco movilizado por una persona, es un medio utilizado para transmitir mensajes que muchas veces no son convincentes cuando lo emite una persona de forma directa.

1.2 El teatro de títeres.

Según Angoloti, C (1990) El títere se inscribe de lleno en el mundo teatral, tiene todo los elementos del teatro, sus límites son difusos. Van desde lo más claro- el títere de guante o las marionetas en un teatrino a lo más difuso- trabajo con marottes, máscaras, representado en un teatro convencional, en fiestas, en la calle... (p. 132).

Por otro lado Curci, R (2007:20) nos dice: Partimos del concepto de que el teatro de títeres se encuadra dentro de las artes dinámicas o Interpretativas. (p. 20).

Entonces nos queda claro el teatro de títeres ante todo es teatro, pues existe una gran similitud entre ellos tanto en la estructura dramática como en la puesta en escena, las mismas exigencias en la interpretación del texto. Puesto que el teatro de títeres ante todo es teatro y se debe ejecutar una representación para que el trabajo no quede en mera manualidad.

1.3 Origen del Títere.

Según Villafane, J (1980: 12) El títere nació en el primer amanecer, cuando el primer hombre vio por primera vez su propia sombra y descubrió que era él y al mismo tiempo no era él, cuando los ríos y las tierras no tenían nombre todavía. (p. 12).

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.

Se dice que el primer títere fue plano, hechas de piel de animales, se crearon para el teatro de sombras. 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.

Se dice que la figura del títere es anterior al teatro de actores, es contemporáneo de los primeros ritos, las danzas y los mimados de escenas religiosas o de llamados a las divinidades. 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.

Con el descubrimiento llega a América, especialmente a México y Perú. No hay documentación escrita, pero lo que se conserva es que cuando Hernán Cortés llegó, trajo entre sus soldados, a dos titiriteros que hacían títeres para entretenerlo. Desde México escribió al rey de España que habían llegado a una gran plaza donde los indios hacían una cantidad de juegos y de representaciones y también jugaban con títeres. Esto nos da la pauta de que existían con anterioridad a la llegada de los españoles.

Según la afirmación popular, antes de los incas, los Anarakos pobladores muy antiguos que vivían dispersos por los campos, sin construir ciudades, “solo se reunían para celebrar sus fiestas y llevaban entonces sus muñecos para hacerles bailar y alegrarse”. Sin embargo no existen pruebas concretas y absolutas de esta afirmación y ni antropólogos ni historiadores se pronuncian al respecto. Pero si consideramos que el títere es un muñeco animado por el hombre, el Perú ha tenido expresiones en el orden mágico-religiosos en cada cultura anterior al de los Incas. También se podría considerar, como antecesores de los títeres a los poco conocidos Cuchimilcos, pequeñas figurillas de barro que se encuentran, aún hasta hoy, como restos de la cultura Chancay en la tumba de los niños.

En la colonia, durante el siglo XVII, se hizo célebre Doña Leonor Gondomar a quien el Virrey Monclava autorizó hacer sus espectáculos en los claustros de San Francisco y ya en el siglo XVIII, los títeres constituían un espectáculo netamente popular, con carácter de crítica de costumbres, situación política, etc. En el siglo XIX destacó un personaje un personaje casi genial, Manuel Valdivieso, conocido como Ño Valdivieso. Un joven inteligente, aunque ignorante, mulato alto y delgado, gracioso

por naturaleza, talabartero de oficio que hizo la delicia de muchas generaciones de niños. Creó tipos nacionales y farsas originales de verdadero mérito. Con gran amor y paciencia se propuso obtener una técnica adecuada, haciendo él mismo sus muñecos y encontrando manera de animarlo con cañas e hilos. Creó así personajes como Don Silverio, Mamá Gerundia, Orejoncito, Chocolatito, copia de los vecinos del barrio. Llegó a tener más de trescientos personajes, con todos los vecinos del barrio. Con ellos hizo sus farsas perfectas que empezaron por divertir en los corralones y casa de la vecindad, luego en funciones públicas en el entonces muy conocido salón Capella, muy vistas, tanto por niños como por adultos. No contento Ño Valdivieso con sus farsas llenas de críticas sociales y más diestro en la técnica de los títeres, hizo ciertas obras de gran espectáculo, como el Combate de 2 de mayo, que llenaba de admiración pese a las deficiencias, teniendo en cuenta la pobreza y la falta de instrucción de Ño Valdivieso no podían ser mejores.

De esta manera finalizamos este corte histórico de los antecedentes del arte del teatro de títeres en el Perú y el mundo.

1.4 Tipos de títeres.

Existen diversos tipos de títeres, los cuales se clasifican de acuerdo a su característica más sobresaliente. A continuación una precisa clasificación que nos ofrece Martín Molina en su Revista “Mil Vidas” (2005), de los tipos más usados actualmente:

Títere de guante

Está compuesto en su forma más simple por una cabeza y una funda de tela que hace las veces de cuerpo con mangas, la mano y el antebrazo del titiritero ingresan por la abertura inferior de la funda conformando el cuerpo sólido del títere y dándole la posibilidad de articular cuello, brazos y cintura, los dedos el titiritero se distribuyen en diversas combinaciones para controlar la cabeza y los brazos, es animado hacia arriba y con el titiritero oculto.



Títere de hilos o marioneta



Tiene los segmentos corporales articulados que son accionados por hilos conectados a una cruz guía o mandos diversos desde lo que el titiritero controla los movimientos, el número de hilos y su disposición depende de las exigencias para la acción del personaje.

Títere de Vara

El eje del cuerpo de éste títere es una vara conectada a su cabeza o a su cuerpo a través de la que el titiritero animándolo hacia arriba controla principalmente la postura, el desplazamiento y los movimientos correspondientes al habla del personaje; pueden ser planos o en volumen, articulados o rígidos y con dimensiones que pueden ir de muy pequeños a grandes, cuando es articulado, los miembros pueden ser accionados complementándose con otras técnicas.

Títere de Varilla

La varilla es una técnica complementaria que a través de varas delgadas permite el movimiento de brazos, piernas, alas, cola o cabezas con cuellos largos de personajes en los que el cuerpo es controlado por otra técnica (vara, guante, etc.)

Títere Plano

Son figuras bidimensionales planas recortadas y pintadas sobre un material rígido, generalmente son animados hacia arriba a través de una vara, pueden ser de una sola pieza o articulados a través de hilos y/o varillas.

Títere de Boca Articulada

Este títere puede abrir y cerrar la boca a través de diversos mecanismos que van de la manopla, estructuras ensambladas o espumas flexibles talladas, dependiendo de la flexibilidad del material y la estructura pueden tener otras articulaciones faciales; el movimiento de brazos y piernas puede ser conseguido con técnicas complementarias.

Títere Marote

Es un títere ideal para movimientos finos y precisos con las manos, puesto que la suya es la del titiritero mismo por lo que también se le llama títere de mano prestada, está estructurado de modo que el titiritero introduce en el vestuario del títere la mano e inclusive el antebrazo apareciendo la mano al final de la manga que puede estar enguantada; la cabeza es de vara o boca articulada, el personaje puede tener dos manos de este tipo cuando es animado por dos titiriteros o si cuenta con un mecanismo que permita anclar el cuerpo del títere al del titiritero dejándole a éste las dos manos libres para prestárselas al títere.

Títere de Sombras

Son figuras planas animadas por varas, rígidas o articuladas que colocadas tras una pantalla translúcida y expuesta a una fuente de luz posterior generan sombras en la pantalla que es lo que ve el público, estas sombras pueden ser negras o coloreadas.



Títeres Bunraku

Técnica tradicional japonesa de la que títeres de medianas dimensiones y totalmente articulados son animados por tres titiriteros a la vista del público, el titiritero principal controla la cabeza y la mano derecha, el segundo la mano izquierda y el tercero los pies, los titiriteros auxiliares van encapuchados, los espectáculos se complementan con musicalización y recitación.

Títeres de Animación a la Vista

Son títeres de diferentes dimensiones y complejidad, animados por el (los) titiritero (s) que están expuestas a la vista del público ya sea neutralizados con algún tipo de vestuario o no, la escena puede desarrollarse en espacio abierto o sobre una superficie equivalente a una mesa; los títeres tienen cuerpo completo rígido o articulado siendo accionados a través de varillas pequeñas o con mano sobre su cuerpo.

Títere de Dedo

La estructura corporal de éstos títeres está dada por el dedo del titiritero sobre el que se inserta una cabeza (plana o en volumen) o un cuerpo completo proporcionales al dedo como cuerpo, sus dimensiones pequeñas y restricciones para la acción pueden ser limitaciones para su desenvolvimiento escénico pero en contraparte tiene un potencial enorme en la pedagogía.

Títeres que caminan

Son siluetas pintadas de personajes sin piernas, en las caderas tiene dos agujeros por donde ingresan los dedos índice y medio del titiritero convirtiéndose en las piernas del títere que así puede caminar teniendo gran versatilidad para la locomoción.

Muñecones y Cabezudos

Son títeres gigantes animados generalmente desde dentro de su cuerpo, el titiritero puede llevar zancos para darle proporción al cuerpo del personaje. Mayormente participan en desfiles y pasacalles acompañados de músicos.

Teatro de Figuras

Es una técnica que coge recursos del mimo, en ella el titiritero construye los personajes con partes de su propio cuerpo (manos, piernas, pies, vientre, etc.) a las que añade elementos mínimos (nariz, ojos, cabello, etc.) y vestuario definiendo físicamente al personaje que tiene una gran capacidad expresiva.

Títeres de Barra

Son títeres animados hacia abajo a través de una vara que va fijada a la cabeza y con la que se controla el cuerpo; los miembros pueden adquirir movimiento por oscilación o controlados por medios de hilos o varillas.

1.5 El teatro de títeres en la educación

El títere es un recurso teatral totalmente bello y mágico que ofrece muchas alternativas dentro del trabajo de aula porque engloba en sí mismo distintas artes y permite trabajar, construir, crear, dramatizar, interactuar, volar y soñar. La riqueza del títere y su aporte a la formación del niño están ligados, fundamentalmente, a que el títere puede considerarse un objeto intermediario entre el sujeto y su realidad circundante. A través de ese objeto, el niño puede establecer contactos más fluidos con su entorno.

Para Rogozinski, V (2001) En la educación, el teatro de títeres debe tomarse como lenguaje expresivo de comunicación social y aprovechar los múltiples recursos que ofrece. Con él tenemos la amplitud comunicativa de plantear problemas inherentes al niño y a la vez soluciones saludables. (p. 19).

Continuando Bernando, M (1980) En la educación del niño el títere es la relación directa que se establece en la trilogía maestro - muñeco – niño, en donde el muñeco es el punto medio, el puente, el punto de convergencia al cual llegan tanto el maestro como el niño. (p. 12).

Es decir, el títere es el puente perfecto para que el maestro pueda llegar verdaderamente al niño y para que el niño pueda expresar abiertamente lo que piensa y siente a su maestro y compañeros dentro del aula.

Para el docente, es ideal a la hora de conocer al niño en sus pensamientos, formas de ver el mundo, miedos, alegrías y más profundos sueños; porque es a través del muñeco como el niño representa todos estos sentimientos y muchos más, de una forma natural y espontánea. Además de los beneficios del uso del títere en el aula ya mencionados, existen unas mucho más específicas que paso a nombrar a continuación:

- Para los niños tímidos que sienten vergüenza de pararse frente a un grupo y exponer sus ideas o pensamientos es más fácil y atractivo tomar un títere y expresar a través de él todo lo que piensan y sienten, para lo cual, la mediación y ayuda del maestro

es relevante. A partir de estas intervenciones el niño irá ganando paulatinamente seguridad y confianza, alcanzando así el objetivo de todo maestro: formar niños con una adecuada autoestima y confianza en sí mismos.

- Ayuda a mejorar y enriquecer el lenguaje oral y expresivo del niño, porque cuando este manipula un títere casi sin notarlo empieza a relatar sus experiencias, conocimientos o sueños a través de esta herramienta que lo hace todo posible y permite al niño salir de sus propios límites y expresarse espontáneamente.
- Cuando de contenidos difíciles se trata, el títere es un excelente medio de fijación de contenidos, debido a que llama la atención del espectador, y éste sin casi sentirlo, va fijando las ideas, mensajes y conocimientos que el títere le transmite de forma muy singular y divertida. Esto se debe a que el niño aprende jugando, haciendo y experimentando. Haciendo referencia a lo antes dicho, vale citar a Fernández (1995) Los títeres pueden concretizar hasta las temáticas más arduas facilitando así su comprensión. En cuanto los estudiantes (niños y adolescentes) se han familiarizado con el uso de los títeres, ellos mismos encontrarán las soluciones que necesitan en su aprendizaje. (p. 34).
- Otro beneficio del títere en la educación es el desarrollo de la sensibilidad en los niños. El niño debe tener referentes culturales y es importante que cante, actúe, construya y produzca arte, y más aún, es imprescindible que observe arte en sus diversas formas. Solo así, el ~~logrará aprender a valorar y disfrutar de la~~ estética; aprenderá a ampliar sus capacidades de observación y percepción y a sensibilizarse ante las miles formas de belleza existentes.
- En el aspecto moral y enseñanza de valores el títere es el mejor aliado. Para el títere nada es imposible, con su ingenio y simpatía logra llegar al niño y cuando está delante de él todo lo que diga y haga producirá en ese espectador un efecto tan importante y conmovedor que jamás podrá olvidarlo. De esta forma se facilita la enseñanza de valores como la amistad, la solidaridad, la honradez, etc. en base a historias divertidas que los niños recordaran por siempre.

- En el área afectiva, el títere es de gran ayuda porque es capaz de construir un puente entre el maestro y el alumno, acercando y creando una atmósfera de confianza y afecto entre ambos. Además, ayuda a buscar soluciones creativas a los problemas y a motivar la clase cuando decae el interés.
- En el caso de niños con problemas de conducta o desinterés, al construir y manipular un títere se favorece la movilización y exteriorización de sus afectos, sensaciones y emociones. De esta forma el maestro consigue interactuar con el niño y conocer sus más profundos sentimientos y pensamientos, esto ayudará a comprenderlo mejor y pasar a ser un amigo más que un maestro.
- La creatividad está siempre presente en el teatro de títeres, porque un títere sin creatividad no es un títere. Una de las mejores formas de trabajar la creatividad con los niños es la improvisación con títeres. En esta actividad se evidencian miles de locas ocurrencias creativas y la desinhibición del creador dando lugar a historias muy interesantes y llenas de aprendizajes.

Por todo lo mencionado, es imperativo lograr introducir al títere en el aula y dejar que se quede y nos invada con su natural encanto, chispa, alegría, travesuras, historias y conocimiento; desplazando así, a las típicas clases aburridas, donde los únicos recursos son la pizarra, el libro y las fotocopias.

La incorporación del teatro de títeres en el aula promueve una educación integral, libre, más comprometida y menos memorística donde los educandos y educadores disfrutan plenamente del proceso de aprendizaje.

La expresión es siempre acción, un hacer, un construir y uno de los medios más idóneos para ejercer y desarrollar la creatividad es el juego. Aquí es donde podemos destacar la importancia de los títeres.

1.6 Integración de los lenguajes artísticos.

Según (Ruta de la Educación artística. Lisboa, 2006) Se concibe la idea de la "integración de las artes" como una forma de trabajo en donde cualquiera de los lenguajes artísticos: teatro, danza, música o plástica, pueden ser el punto de partida, el eje central alrededor del cual giran los otros lenguajes, o bien, servir de apoyo y enriquecer el proceso que se sigue en las otras áreas para finalmente, entre todas, formar un todo.

Realmente los lenguajes artísticos no siempre tienen límites claros entre sí y pueden encontrarse en ocasiones totalmente integrados. Esto sucede significativamente en muchas de las distintas manifestaciones del arte tradicional; tomemos como ejemplo el caso de las danzas peruanas, en las cuales se puede apreciar una presencia narrativa tal que el límite con el arte dramático casi no se distingue, sin enfatizar en los vestuarios y demás elementos visuales o la estrecha relación discursiva con el aspecto musical.

De hecho, existen muchos aspectos en común entre ellas, tales como: ritmo, textura, espacio, armonía, color, silencio, sonido, movimiento, gesto. Que nos ayudan a establecer puntos de unión. No hay una sola forma ni un solo camino para lograr esta integración. Es, precisamente, esta "búsqueda" de una integración coherente y orgánica, la que nos motiva a este trabajo de investigación. Esta forma de trabajo exige estar muy abiertos a todo; exige observar y percibir continuamente, estimular la imaginación, la curiosidad y nos lleva a crear formas no usuales y espontáneas.

En las subsiguientes unidades vamos integrar mediante el teatro de títeres el lenguaje plástico, musical y el de la danza, durante el proceso de construcción y la puesta en escena del teatro de títeres. Donde se va ir explicando cómo se va integrando paulatinamente cada uno de los lenguajes.

1.7 Temas de investigación para la unidad.

- Lee y analiza individualmente el texto “*Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*” de Viviana Rogozinsky.
- Presente por escrito y a través de ejemplos como contribuye el teatro de títeres a la Educación de los niños.
- Presentar al grupo algunos de los textos escritos individualmente para su discusión.

Referencias

Curci, Rafael (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires. Ed. Colihue.

Gálvez, José (1947) *Una Lima que se Va*. Lima. Editorial Ptcn.

Rogozinsky, V. (2001) *Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*. Buenos Aires. Novedades Educativas.

Osorio, T. (2001) *El mundo del teatro Guiñol*. 3ª .ed. México: Grupo Éxodo.

Villena, Hugo (1995) *Títeres en la escuela*. Buenos Aires. Ed. Colihue.

UNIDAD II: El teatro de títeres y la integración del lenguaje plástico

OBJETIVOS:

- Adquirir conocimientos teóricos y prácticos sobre la integración del teatro de títeres y el lenguaje plástico.
- Aplicar las técnicas básicas para construir el títere de guante, utilizando materiales de reciclaje.

DURACIÓN: 4 semanas

PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS:

Nº SEMANAS	CONTENIDOS
05	Estudio del personaje
06	Boceto de la representación plástica del personaje.
07	Construcción bidimensional y tridimensional de los títeres, con materiales de reciclaje naturales e industrializados.
08	Los colores para la caracterización de los personajes títeres. Teoría del color.

2.1 Construcción de los títeres

En esta ocasión vamos a construir títeres de guante para la obra “Pinocho” para ello utilizaremos en la medida de lo posible materiales de reciclaje.

No hay límites para la imaginación en la elaboración de los títeres. Cualquier elemento puede aprovecharse, desde envases a cajitas en desuso. Pueden rellenarse medias, bolsitas de diferentes materiales, etc.

El títere es una representación de una imagen visual, donde hallamos muchos aspectos del lenguaje plástico.

Para la construcción de un personaje títere vamos a partir del estudio tetradimensional del personaje de la obra dramática.

2.2 Estudio del personaje

Angoloti, (1990) Para crear un personaje a partir de un guion debemos fijarnos en qué rasgos son los que más dominan. Rasgos físicos, sexo, edad, altura, gordura, Rasgos de época en que vive, vestuario, peinado... rasgos de carácter: burlón, autoritario, risueño, ingenuo...esta mezcla de rasgos nos darán pistas para la fabricación del títere. (p. 30)

Para ello Arrau, S. (1961) propone una plantilla técnica desagregada en cuatro aspectos, los mismos que pueden adecuarse al teatro de títeres.

El “Estudio tetradimensional”. Del personaje Se trata de una serie de datos y preguntas estructuradas a considerar, que nos ayudan a descubrir los aspectos del personaje.

- **Aspecto físico**

01. Raza, sexo y edad
02. Altura y peso. Contextura
03. Color del cabello, ojos y piel
04. Rasgos fisonómicos. Detallar su rostro
05. ¿Tiene algún defecto o anormalidad
06. ¿Cómo es su voz, en cuanto a intensidad, timbre, tono y altura? ¿Tiene alguna característica especial?
07. ¿En qué estado de salud se encuentra? ¿Qué enfermedad grave ha tenido? ¿Ha dejado alguna consecuencia?
08. ¿Cómo camina? ¿Cuál es su postura normal? ¿Tiene algún gesto o tic?
09. ¿Cómo se viste habitualmente?

- **Aspecto social**

01. Nacionalidad
02. ¿En qué país vive?
03. Estrato social al que pertenece
04. Lugar que ocupa en la colectividad
05. Sociabilidad. ¿Está de acuerdo con el medio que lo rodea?

06. Ocupación o profesión. Condiciones de trabajo ¿Está contento consigo mismo?
¿Coincide con sus aptitudes y vocación?
07. Educación. Cantidad y calidad. Materias favoritas. Materias deficientes
08. Vida familiar. ¿Quiénes son sus padres? ¿Viven? Tipo de relación con sus
padres ¿sabe algo sobre sus antepasados?
09. Estado Civil. Hijos. Precisar relaciones con el cónyuge e hijos
10. Estado financiero ¿tiene ahorros? Sueldo o salario. ¿Es suficiente para sus
necesidades?
11. ¿Cuál es su religión? ¿Es creyente?
12. Viajes. Lugares que ha visitado o en que ha vivido
13. Ideas políticas. ¿Pertenece algún partido?
14. Pasatiempos- ¿qué hace en su tiempo libre?
15. Aficiones deportivas
16. ¿En qué ciudad o pueblo vive? ¿En qué calle? ¿Qué aspecto tiene su casa?
¿Cuántas habitaciones tiene? ¿Cómo están amuebladas?

- **Aspecto psicológico**

01. Vida sexual ¿Le ha creado alguna dificultad de índole psicológica?
02. Normas morales por las que se guía. ¿Corresponden a su religión?
03. Actitud frente a la vida. Filosofía personal. Valores.
04. Ambición. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿En qué cosas se
interesa profundamente?
05. Contratiempos y desengaños. ¿De qué índole?
06. Temperamento (Consultar tipos psicológicos: Sanguíneo, colérico, melancólico,
flemático)
07. Complejos e inhibiciones ¿Que las han motivado?
08. Carácter. ¿Es introvertido o extrvertido? ¿Lo consideraría como de tipo:
teórico, estético, económico, social, político o religioso?
09. Cualidades y facultades intelectuales. Inteligencia. Imaginación
10. ¿Tiene algún trastorno psicopático? Fobia, alucinación, manía, etc.

- **Aspecto teatral**

01. ¿En qué parte de la obra aparece el personaje?

02. ¿Qué hace el personaje dentro de la obra? (Acciones físicas)
03. Al comienzo de la obra ¿qué siente hacia los demás personajes? ¿Por qué siente eso?
04. ¿Qué sienten los otros personajes sobre su personaje? ¿Qué dicen de él?
05. ¿Qué dice el personaje sobre sí mismo, sobre los demás, y de lo que sucede en la obra?
06. ¿Cuál es su relación con el personaje protagonista?
07. ¿Qué tipo de relación tiene con los demás personajes?
08. Al iniciarse la obra ¿qué objetivo máximo persigue el personaje? ¿Logra conseguirlo?
09. Para alcanzar el súper objetivo ¿cuáles son los objetivos secundarios que se perciben en cada uno de los parlamentos?
10. ¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos? ¿Cuál es la reacción frente a estas dificultades
11. ¿Daña o beneficia a alguien el personaje con sus acciones?
12. En el desarrollo de la obra ¿cambian sus sentimientos hacia los demás personajes? ¿De qué manera? ¿Cambian los sentimientos de los demás hacia el suyo? ¿Cómo y por qué?
13. Después de hacer este estudio tetradimensional de cada uno de los personajes de la obra pinocho, daremos el siguiente paso.

2.3 Elaboración del boceto

El Diccionario de la Real Academia Española nos dice a cerca del boceto: Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra. Borrón o apunte que hace el artista antes de empezar una obra, se utiliza también en publicidad para dar la primera idea de lo que puede ser un spot publicitario.



Por otro lado nos dice Cerda, H y E (1994) La expresión del muñeco debe ceñirse a una idea o un plan previamente estudiado. Esto se logra haciendo bocetos de color de frente y perfil agotando toda posibilidad expresiva en el papel antes de trasladar definitivamente estos caracteres al muñeco. (p. 16).

En este sentido antes elaborar un títere es necesario hacer un boceto, un dibujo de cómo queremos que sea el títere, considerando los rasgos que hemos encontrado en el estudio tetradimensional del personaje. Por lo anterior indicado el boceto es un elemento integrado al teatro de títeres.

2.4 Elaboración de las cabezas

Después de ejecutar el boceto del personaje, pasamos a diseñar el títere considerando el perfil físico y psicológico del personaje.

Para ello debemos ejecutar la cabeza diseñada con los materiales seleccionados, seguidamente se resalta las facciones prominentes como nariz, orejas, pómulos, etc.

- **Modelado de los títeres**

Según Curci, R (2007) es notable el componente escultórico del teatro de títeres pues exige el uso de la fantasía formativa y constructiva del estudiante y desarrolla su experiencia visual. (p. 32).

Como podemos observar los títeres y el lenguaje plástico encuentran un segundo punto de integración en la escultura puesto el títere de guante es una figura tridimensional.



La elaboración de títeres es perfecta para proporcionar una instrucción creativa sobre materiales, formas, funciones y movimientos. Mediante ella, además, el docente puede conocer sobre la individualidad de su pupilo y utilizar estos conocimientos para desarrollarla e integrarse a su mundo cotidiano. Los problemas relacionados con la forma requieren a su vez, que el estudiante dedique esfuerzo a las artes visuales y a la estética, que desempeña un papel esencial en la educación.

En este caso el modelado se hará cuando estén listos las facciones o gestos muy bien remarcados. Lo modelamos con papel maché. Preparación: Picamos higiénico dejándolo un día entero en agua hervida fría. Luego se escurre, lo deshilachamos y añadimos unas gotas de vinagre (para evitar la fermentación), amasándolo con engrudo y tiza en polvo en partes iguales. La colocación de ojos (perlas, botones, vidrio, fideos, etc.) y el modelado completo del rostro, debe hacerse con el papel maché fresco, porque al secarse, se contrae y puede agrietarse esto se corrige colocando más engrudo. Cuando está bien seco se lija para quitar los poros, dándole una mano de pintura en polvo, diluida en agua con cola de carpintero (ocre claro). Al secarse se pueden pintar con óleo o témpera los diferentes rasgos. La masa trabajada y coloreada, se transforma en bigotes, etc.

2.5 Los colores para la caracterización de los títeres

Un tercer punto de integración del teatro de títeres con el lenguaje plástico son los colores. El contraste cromático en el muñeco es otra de las características que define el personaje en el títere.



Para Villena, H. (1995) En el títere el color permite la búsqueda de contrastes y armonías, el contraste en el muñeco se logra relacionando colores complementarios, o colores fríos con colores cálidos. La armonía en el títere se logra relacionando entre sí colores no complementarios, colores fríos o colores cálidos. (p. 52).

En este caso utilizamos los colores tanto en el pintado del rostro de los títeres como el vestuario, puesto que el color coadyuva a la identificación del personaje. En otras palabras a la caracterización.

Puesto que comprendemos la importancia del color en el teatro de títeres, nos adentraremos en la teoría del color para poder conocer y aplicar adecuadamente los colores en la caracterización de los personajes.

2.6 Teoría del color

a) El color

Según Pérez, C (2000) la palabra “color”, es un término polisémico, literalmente significa: impresión producida en los ojos por los rayos luminosos reflejados por un cuerpo. La sensación de color depende de tres factores: la naturaleza de la luz, la naturaleza pigmentaria y las condiciones de nuestro órgano receptor visual. (p. 7).

El color es un atributo que percibimos de los objetos cuando hay luz. La luz es constituida por ondas electromagnéticas que se propagan a unos 300.000 kilómetros por segundo.

Esto significa que nuestros ojos reaccionan a la incidencia de la energía y no a la materia en sí.

Actualmente, está demostrado experimentalmente que la percepción del color es un proceso dinámico.

Cada color posee unas cualidades que afectan directamente al cerebro a través de estímulos nerviosos.

Un color puede producir sensaciones de calor o frío, puede crispar o relajar, contraerse o expandirse, llamar la atención o pasar desapercibido.

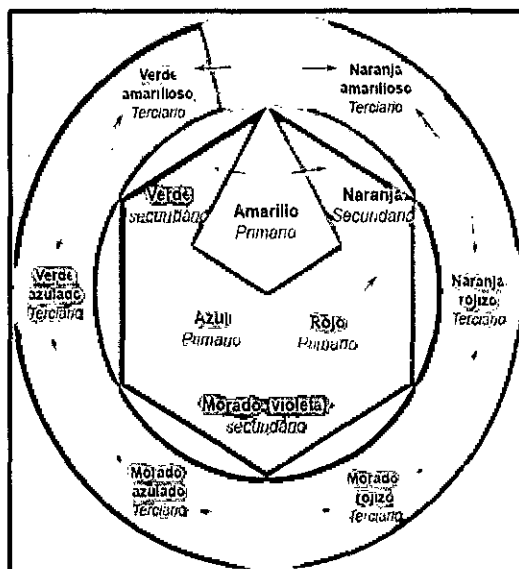
b) Clasificación de los colores

Según Pino, G. Se clasifican por orden de importancia: primarios, secundarios, terciarios y complementarios.

• Colores primarios

También llamados base. Son los pigmentos que no pueden ser obtenidos por medio de otros y que, a su vez, puede proporcionar con su mezcla todos los colores posibles, estos son: amarillo, rojo y azul.

El mundo del color está claramente estructurado sobre los tres colores primarios y fundamentalmente por sus combinaciones.



• Los colores secundarios

Definimos como los colores secundarios a las mezclas equilibradas formados por dos colores primarios, estos son: verde, violeta y naranja.

Los colores primarios y secundarios son considerados fundamentales y son el punto de partida de toda la cromaticidad existente en el universo, ya que con sus distintos valores y grados de saturación alcanzan la infinita gama de colores.

• Los colores terciarios

Consideramos como colores terciarios: rojo violáceo, rojo anaranjado, amarillo anaranjado, amarillo verdoso, azul verdoso y azul violáceo. Los colores terciarios, surgen de la combinación en una misma proporción de un color primario y otro secundario.

- **Los colores complementarios**

Llamaremos colores complementarios a aquellos cuyos tonos no tienen nada en común. Se complementan en el sentido en que uno de ellos tiene lo que le falta al otro para producir luz blanca (si se trata de luces), o para obtener negro (si se trata de pigmentos). Cromáticamente son los colores más opuestos, y así se hallan dispuestos en el círculo cromático. Las parejas de colores complementarios más comunes son: amarillo – violeta, rojo – verde, azul – anaranjado.

La yuxtaposición de colores complementarios hace que se exalten mutuamente sus diferencias cromáticas. El contraste complementario se basa en este principio. (2005: p. 54).

c) Propiedades del color

Munsell propuso que se estableciera las tres dimensiones del color (matiz, saturación y luminosidad) y se midiera cada una de ellas mediante una escala apropiada.

❖ **Matiz**

Denominado también tono, tinte y tonalidad, es la propiedad que se refiere al estado puro del color, sin el blanco o el negro agregados.

Los tres colores primarios representan los tres matices primarios, y mezclándolos podemos obtener los demás matices o colores. Dos colores son complementarios cuando están uno frente a otro en el círculo de matices (círculo cromático). Existe un orden natural de los matices: rojo, amarillo, verde, azul, violeta; y se pueden mezclar con los colores cercanos para obtener una variación continua de un color al otro.



Por ejemplo, mezclando el rojo y el amarillo en diferentes proporciones, se obtienen diversos matices del anaranjado hasta llegar al amarillo. Lo mismo sucede con el amarillo y el verde, o el verde y el azul, etc.

❖ **Saturación**

Saturación o brillo, es el concepto que representa la viveza o palidez de un color, su intensidad. Los colores puros del espectro están completamente saturados.

Esta propiedad diferencia un color intenso de uno pálido. También ésta puede ser definida por la cantidad de gris que contiene un color: mientras más gris o más neutro es, menos brillante o menos saturado es, y por lo tanto, menos vivo. Cualquier cambio hecho a un color puro, automáticamente baja su saturación.

Cada uno de los colores primarios tiene su mayor valor de intensidad antes de ser mezclados con otros.

La saturación o intensidad puede controlarse entonces de cuatro maneras: tres de ellas consisten en la adición de un neutro, blanco, negro o gris; y la cuarta manera consiste en agregar el pigmento complementario.

Por lo tanto, para reducir la saturación, se agregan o quitan otros colores, el blanco, el negro o la luz. Un color se encuentra en su estado más intenso y saturado por completo cuando es puro y no se le han añadido negro, blanco u otro color.

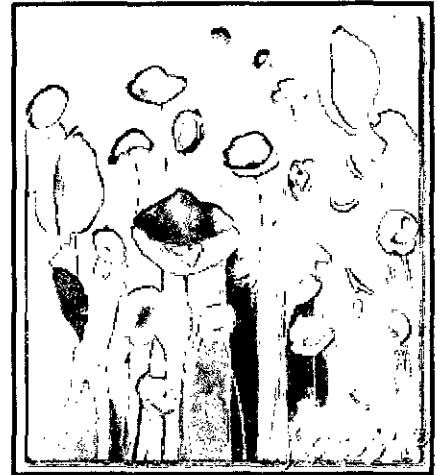
❖ **Luminosidad**

Valor o luminosidad, son los términos utilizados para describir cuan claro o cuan oscuro parece un color y se refiere a la cantidad de luz percibida, o claridad.

Independientemente de los valores propios de los colores, pues éstos se pueden alterar mediante la adición de blanco que lleva el color a valores de luminosidad más altos, o de negro, valores más bajos.

d) Armonía del Color

En color, armonizar significa coordinar los diferentes valores que el color adquiere en una composición, es decir, cuando en una composición todos los colores poseen una parte común al resto de los colores componentes. La armonía son las combinaciones en las que se utilizan modulaciones de un mismo matiz, o también de diferentes matices, pero que mantienen una cierta relación con los colores elegidos.



2.7 Temas de investigación para la unidad

- Leer el texto “*Taller de Títeres.*” De Rosita Escalada Salvo. Correspondiente al capítulo II sobre la Elaboración de títeres.
- Asistencia al espectáculo teatral de títeres. Escribir un texto en el que comente y analice la obra observada, con base en las siguientes cuestiones:
 - El tema que abordó y la manera como se hizo ¿lograron mantener la atención del público? ¿Por qué?
 - ¿Cuáles fueron los recursos que llamaron la atención y por qué?
 - ¿Se promovió la participación de los espectadores? ¿Cómo?
 - ¿Qué aspectos fueron los más criticables y por qué?

Referencias bibliográficas

- Arrau, S. (1961) *Estudio del personaje teatral*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos. Lima.
- Bernardo, M. (1991) *Teatro de Sombras*. Buenos Aires. Actilibro.
- Escalada, R. (1999) *Taller de Títeres*. Buenos Aires.
- Rus, E (2007) *Una asignatura: Títeres*.

UNIDAD III: El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical y la danza

OBJETIVOS

- Adquirir conocimientos teóricos y prácticos para la integración del lenguaje musical y la danza durante el proceso de la puesta en escena del teatro de títeres.
- Seleccionar sonidos onomatopéyicos y efectos sonoros, voz y movimiento para reforzar la puesta en escena.

DURACIÓN: 4 semanas

PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS

Nº SEMANAS	CONTENIDOS
09	El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical. La voz en el teatro de títeres.
10	La voz.
11	El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza. El movimiento en el teatro de títeres.
12	El espacio y el tiempo en el teatro de títeres.

3.1 El teatro de títeres y la integración del lenguaje musical

Otro elemento sustancial en el teatro de títeres es la imagen auditiva. En este caso trabajaremos con la voz como una herramienta básica para el teatro de títeres, e integrar música instrumental y los efectos sonoros.

3.1.1 La voz en el teatro de títeres.

Pestalozzi (2006). La voz en el teatro de títeres es la mezcla de cuerpo y mente vaciada sobre un objeto que cobra vida y que no deja huella alguna de artífice. (P. 70).

En primer término las voces y la dicción son de vital importancia para el teatro de títeres, porque el titiritero debe llegar al público por su voz, su calidad y sus cualidades para las imitaciones, desfiguraciones o invenciones acertadas hechas con ella, de acuerdo con el personaje elegido.

Entonces encontramos un primer punto de integración con el lenguaje musical es la voz, puesto que es el primer instrumento musical con el que nacemos, como lo detallaremos a continuación.

3.1.2 La voz

a) La voz es el primer instrumento

La voz es un excelente instrumento que llevamos incorporado a nuestro cuerpo y del que disponemos al nacer.

En las primeras etapas de la vida se configura la impronta vocal, un proceso biológico en el cual la voz nos diferencia a los unos de los otros como huellas digitales, ya que es única en timbre, entonación y ritmo.

La voz, ese medio básico y primitivo de emitir sonidos y, a la vez, el medio más complejo de comunicación, es también el primer instrumento musical en la historia de la música.

Este instrumento natural posee además la cualidad de producir palabras y amalgamarlas con los sonidos musicales, por eso el hombre primitivo, al formar un grupo y establecer relaciones con los demás, transformó el canto en habla, en un conjunto de símbolos verbales para expresar las necesidades.

b) El aparato vocal

La voz se produce a través del aparato vocal. Existe una voz hablada y una voz cantada que se genera en el mismo órgano fonatorio, para ello hace imprescindible un conocimiento previo de la anatomía y la fisiología de este aparato, tan sumamente complejo. A continuación conoceremos las características de la voz como instrumento musical. Los órganos del cuerpo humano que la producen y el mecanismo que la origina.

El aparato vocal se divide en tres partes bien diferenciadas:

- ❖ El aparato respiratorio, donde se almacena y circula el aire
- ❖ El aparato fonador o elemento vibrador, en el que el aire se transforma en sonido al pasar por las cuerdas vocales.
- ❖ El aparato resonador o elemento amplificador, donde el aire transformado en sonido se expande y adquiere calidad y amplitud.

El mecanismo de la voz actúa de la siguiente forma: el aire que se toma en la inspiración o inhalación por la nariz es transformado en sonido por la laringe. En la espiración o exhalación, las cuerdas vocales se tensan, se acercan suficientemente entre sí y vibran al paso del aire. Este aire, transformado en sonido, adquiere su amplitud y su calidad en los resonadores para ser, posteriormente, expulsado.

3.2 El teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza

3.2.1 El movimiento en el teatro de títeres

El teatro de títeres y la integración con el lenguaje de la danza, parte del punto básico que es el movimiento.

El títere se mueve, porque es manipulado por el titiritero. Manipular significa animar al títere, de modo que hacer creer al público que está vivo. La manipulación crea la ilusión de que el títere existe por sí mismo, que puede pensar y reaccionar frente a su entorno. El primer ingrediente de la manipulación es el titiritero.

Sin duda, el manejo organizado de los movimientos del muñeco es indispensable para que la ilusión de la imagen visual sea perfecta. El teatro de títeres incluye gran variedad de técnicas del movimiento, según sean los sistemas de muñecos que se utilicen en él. En este aspecto también es interesante elegir la técnica del movimiento adecuándola al tipo de personaje o lugar de la representación.

Es importante la posición del cuerpo del titiritero: brazos y de piernas, además de la posición de la cabeza. Aprender a deslizarse por la escena, en este caso del títere de guante, es muy importante, pues: toda la expresividad de esta técnica está en los movimientos del propio titiritero. Es decir: los movimientos nacen en él, pasan a través del muñeco y llegan a los espectadores transformados, pero manteniendo un sentido y una gran fuerza expresiva.

Como podemos observar otro de los puntos importantes dentro del teatro de títeres es el trabajo corporal del titiritero, entonces tenemos que partir por conocer y preparar el cuerpo para utilizarlo correctamente.

3.2.2 El movimiento y la energía

a) Movimientos naturales

Son aquellos que el ser humano realiza naturalmente, sin mucho esfuerzo, de manera espontánea:

Caminar, correr, saltar, deslizarse, rodar, gatear

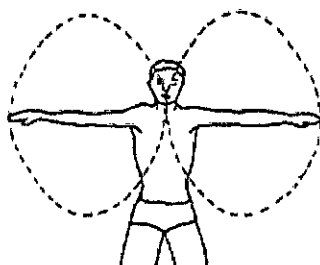


b) Movimientos técnicos o analíticos

Se concentran de manera localizada en cada parte del cuerpo. Es necesaria una gran concentración en el movimiento de las articulaciones para que músculos y tendones se movilen correctamente.

- Rotaciones

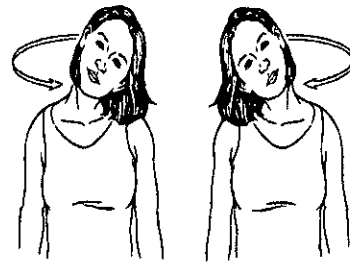
Para el buen funcionamiento de las articulaciones. Se pueden trabajar rotaciones de: Cabeza, torso, brazos.



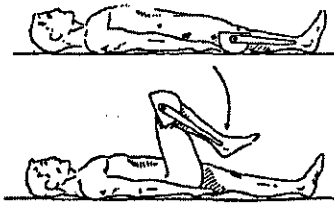
Circumduction



Rotation



- **Flexiones**



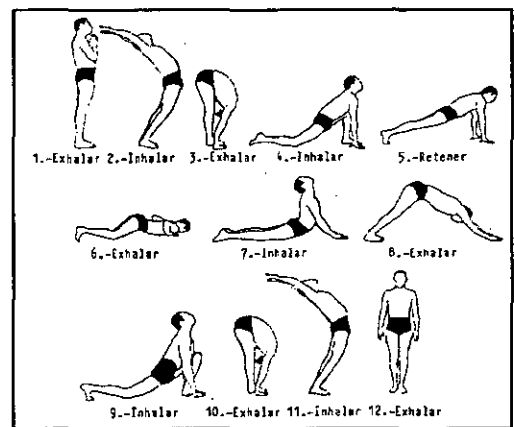
En todas las posiciones y direcciones.

- ✓ Con los brazos extendidos lateralmente, flexionar los codos hacia adentro y extender (como levantar pesas)
- ✓ Acostado, elevar las piernas y ejecutar el movimiento denominado “bicicleta”

- **Estiramientos**

Para una mayor elasticidad. Deben acompañarse con la respiración. Los estiramientos deben realizarse al momento de la exhalación.

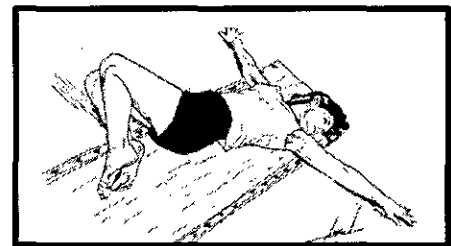
Acostados, sentados, en posición de cuatro patas, echados boca arriba, en parejas: estiramientos con pesos y contrapesos:



- **Contracciones**

Son contrarias a los estiramientos.

- Sentados, con piernas separadas, contraer o atraer rápidamente todo el cuerpo hacia el centro de gravedad, abrazando las rodillas en posición “bolita”. Hacer el mismo ejercicio lentamente.



- **Relajación**

Conducen al descanso.

c) **Movimientos generadores**

Estos movimientos permiten construir una infinidad de sensaciones. Identifican las calidades y los esfuerzos. Existen calidades que son antagónicas.

Una palabra pronunciada de determinadas maneras adquiere un significado distinto.

El lenguaje corporal posee también esas características. Por ejemplo: decir “no” con la cabeza no tiene el mismo significado que mirar cómo pasan los autos.

El primero es un movimiento rápido, directo, pesado y fluido; el segundo es lento directo, liviano y contenido.

Rudolf Laban propone:

CALIDADES BÁSICAS		ACCIONES BÁSICAS	
Liviano	Pesado	Retorcerse	Latigar
Directo	Indirecto	Presionar	Golpear
Lento	Rápido	Flotar	Toques Ligeros

Las acciones básicas surgen de la combinación de los tres elementos que se pueden observar a continuación. Por ejemplo: la acción de flotar es la combinación de una energía liviana en un tiempo lento y con un uso de espacio indirecto.

TRES ELEMENTOS BÁSICOS
Energía (fuerza o peso): pesado-liviano
Tiempo : rápido – lento
Espacio: directo – indirecto

Para vivencia estos matices es importante la creación de una imagen interior en el estudiante. Ellos deben saber que cada movimiento es una creación, pues no solo participa el cuerpo, sino que evidencia su grado de organización de la realidad y su afectividad. Los movimientos generadores pueden originar variaciones y conducir a la creación de otros.

RETORCERSE (TORCER) (pesado, indirecto, lento)	LATIGAR (pesado, indirecto, rápido)
• Enrollar una soga larga, gruesa y pesada • Exprimir ropa mojada • Probar torciones con movimientos técnicos o analíticos.	• Lanzamiento de una piedra u otro objeto. • Dar latigazos con diferentes partes del cuerpo. • Un mate de voléibol.

PRESIONAR (pesado, directo, lento)	GOLPEAR (pesado, directo, rápido)
○ Planchar ropa pesada ○ Cerrar un baúl grande y pesado ○ Aplastar un objeto con cualquier parte del cuerpo.	○ Clavar un clavo en una pared. ○ Imaginar golpear el espacio ○ Dar la estocada al toro.

FLOTAR (liviano, indirecto, lento)	TOQUES LIGEROS O SALPICAR (liviano, directo, rápido)
✓ Imaginar que son burbujas de jabón, plumas, globos ✓ Mover suavemente el agua, con todo y cada parte del cuerpo. ✓ Sentirse como el aire, como el agua quieta, como el humo.	✓ Sacudir con un plumero ✓ Imitar el aleteo de los pájaros o un perro sacudiéndose. ✓ Negar por señas.

DESLIZARSE (liviano, directo, lento)	HUNDIR (Pesado, indirecto, rápido)
❖ Patinar con diferentes partes del cuerpo. ❖ Arrastrarse con todo el cuerpo por el suelo, deslizarse con los gluteos. ❖ Pintar el piso con los pies, con las manos.	❖ Imaginarse empujando objetos de distintos pesos: pelotas, pared, otro cuerpo, globos, etc. Con todo el cuerpo, con cada parte. ❖ Probar dar saltos con giros sobre el sitio y con traslado.

3.2.3 El espacio y el tiempo en el teatro de títeres

Otro aspecto fundamental en el lenguaje de la danza es el espacio, ya que tanto el bailarín como el titiritero se manifiestan a través de su intervención en el espacio. Entendido éste como el lienzo donde se dibujan las formas de nuestros movimientos. Y otro punto de unión entre el teatro de títeres y la integración del lenguaje de la danza.

Para Villena (1995) El espacio que se maneja en el teatro de títeres es diferente al espacio convencional de teatro de actores, mientras un títere avanza tres o cuatro pasos, el titiritero avanza solo uno, el títere se mueve en un escenario proporcional a su tamaño, el titiritero puede estar acurrucado, sentado en cuclillas o en cualquier otra posición diferente a la que está asumiendo el muñeco. (p.41).

Por ello, el titiritero debe prepararse en el conocimiento y utilización de los diferentes espacios.

3.2.3.1 El espacio

El espacio es el lienzo donde se dibujan las formas de nuestros movimientos, llenándolo de energía. Despertando o reafirmando la conciencia de cuanto nos rodea y la trayectoria del cuerpo en el espacio, desarrollaremos el pensamiento representativo. El espacio no es solo un elemento físico, es también un elemento de expresión de lo afectivo o simbólico y un medio de relación con otros.

a) El espacio parcial

Es el espacio o esfera que rodea al cuerpo y que le permite desarrollo de movimientos en su máxima extensión, sin desplazarse.

❖ Niveles básicos

Estos niveles se relacionan con la altura.

Nivel alto: espacio ocupado por las movilizaciones efectuadas de pie, en puntas de pie y a través de saltos.

Nivel medio: el ocupado por movimientos en posición arrodillada, sentada o agachada.

Nivel bajo: el ocupado cuando el cuerpo está directamente en contacto con el suelo.



❖ Direcciones

El espacio parcial tiene puntos: se comenzaran las experiencias en el espacio a partir del análisis de las posibilidades de movimientos dentro de la esfera.

Existe un número ilimitado de puntos para explorar.

Cada uno de los puntos posee:

Una dirección	y	Una dirección opuesta
Arriba		Abajo
Derecha		Izquierda
Hacia delante		Hacia atrás
Centro		

Para visualizar la cruz tridimensional, pensemos en un cubo imaginario ubicado dentro de nuestra esfera personal, donde el centro de esta coincide con el cubo y con el centro de gravedad del cuerpo. Desde ese centro se pueden diseñar líneas espaciales que van de un punto del cubo a otro opuesto. Su intersección se origina en el centro de la esfera.

Podemos reconocer doce direcciones	Estas direcciones se pueden combinar entre sí
Una dirección y una dirección opuesta	Una dirección y una dirección opuesta
Arriba, derecha abajo, izquierda	Arriba, derecha y adelante abajo, izquierda y atrás
Derecha, adelante izquierda, atrás	Arriba, izquierda y adelante abajo, derecha y atrás
Abajo, delante arriba, atrás	Arriba, derecha y atrás abajo, izquierda y adelante
Abajo, derecha arriba izquierda	Arriba, izquierda y atrás abajo, derecha y adelante.
Derecha, atrás izquierda, adelante	
Abajo, atrás arriba, adelante	

❖ Planos

Las doce direcciones determinan tres planos:

Plano frontal: divide el cuerpo en mitad anterior y mitad posterior. Es el plano en el que se realizan los movimientos visibles de cara. Por ejemplo, una inclinación lateral del troco y del cuello.

Plano sagital: divide el cuerpo en dos mitades, derecha e izquierda. Es el plano en el cual se realizan los movimientos visibles del perfil. Por ejemplo, una extensión de cabeza hacia atrás.

Plano transversal: divide el cuerpo en parte superior e inferior. Es el plano en el cual se realizan los movimientos visibles desde arriba o desde abajo. Por ejemplo, una rotación del tronco.

El espacio parcial tiene líneas. Cuando se trata de unir dos puntos en el espacio, se traza una línea o camino. Es fundamental desarrollar la conciencia de que un desplazamiento implica un movimiento desde-hacia un determinado punto del espacio.

Línea recta	Circunferencias
Línea paralela	Línea curva
Líneas que se cruzan	Línea ondulante
Cuadro	Zigzag y espiral

❖ Direccionalidad

Existen dos formas de dirigirse en el espacio

Directa. La distancia más corta entre dos puntos. Ejemplo: cuando llevo mi brazo en línea recta hacia adelante.

Indirecta: la distancia es siempre mayor a la distancia más corta. Ejemplo: cuando llevo mi brazo en línea curva hacia adelante.

❖ Dimensiones

Existen dos categorías de formas de movimiento.

Recoger: ejecución de movimientos que parten de las extremidades (brazos - piernas) y confluyen hacia el centro del cuerpo en un movimiento de repliegue sobre sí mismo (hacia dentro).

Dispersar: ejecución de movimientos que parten del centro del cuerpo y fluyen hacia las extremidades de los miembros (brazos - piernas) hacia fuera.



b) Espacio total

Todo lo experimentado en el espacio parcial se traslada a la exploración y empleo del espacio total. Cuando tomamos conciencia de que nuestro cuerpo tiene su espacio parcial (personal), nos damos cuenta de que lo podemos trasladar a un ámbito más amplio. El espacio total es la base fundamental para la creación de coreografías.

➤ Relaciones

Son las relaciones que se pueden producir con otras personas o con objetos.

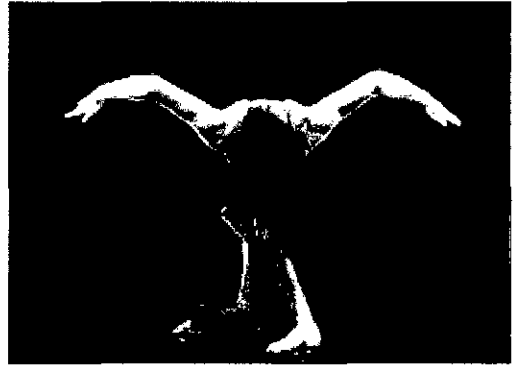
Con otros: a este espacio también se le puede llamar espacio social porque permite la relación con los otros cuerpos. Se logra desinhibición y una mayor confianza para una mejor comunicación.

c) Espacio interior

Es el espacio íntimo donde se ubican las emociones. Es la capacidad de la persona para escucharse a sí misma. Localizando las emociones adecuadamente, a partir del espacio interior, podemos expresarlas en movimientos.

3.2.3.2. El tiempo

El tiempo es ritmo, cualquier y traslación o de sus partes, de una posición a otra en el espacio, lleva un tiempo. Por lo tanto, además de su forma, cada movimiento se caracteriza por la longitud extensión de tiempo que requiere. Esta relación se llama ritmo temporal del movimiento.



El tiempo, en forma de ritmo, está presente en todas nuestras acciones y es el organizador de nuestro cuerpo. Hay un ritmo en la respiración, en los latidos del corazón, en los pasos que damos, cuando hablamos, comemos o dormimos. Cada movimiento ejecutado en el espacio sin apoyo de la música tiene su propio ritmo.

La pausa en la música es silencio. En el movimiento es un momento de quietud del cuerpo en el espacio.

❖ Los elementos básicos del tiempo

Pulso

Es ese latido constante que podemos encontrar dentro de la música. Al escuchar una melodía, se siente que el cuerpo puede acompañarla con una sencilla forma de movilización (por ejemplo, con el pie, la cabeza, los dedos), que al repetirse constantemente se transforma en el “siempre igual” de la música.



Acento

Dentro del conjunto de pulsos (tiempos), existen algunos que se destacan por su fuerza, son los acentos. En música, los grupos formados por los tiempos se llaman compases. Un compás es cada una de las partes de igual duración de una obra musical 4/4, 2/4.

Frase

En movimientos, es la agrupación de diversos movimientos o acciones con un principio y un fin. En música, es la agrupación de sonidos o notas musicales con un principio y un fin.

Glosario

Acotación: Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de la presentación de la obra.

Acto: Cada una de las partes en que se dividen las obras teatrales.

Actor / Actriz: Persona cuyo oficio es poner en acción o representar obras teatrales.

Arte: Expresión de la creatividad e ingenio.

Artes visuales: En su sentido más general, son las que se relacionan con la impresión e ilustración, las que se expresan por medio de gráficos e imágenes; abarca todas las artes que se representan sobre una superficie plana. Las Artes Visuales tienen como función el comunicar lo que el artista desea expresar por medio de un lenguaje visual, atendiendo tanto a los elementos compositivos como a los principios compositivos, para que la obra en sí resulte agradable y de buen gusto para quien la observe.

Contraste: Creación de diferencias explícitas en la iluminación de objetos o áreas.

Danza: La danza recoge los elementos plásticos de los movimientos utilitarios de los seres humanos y los combinan en una composición coherente y dinámica animada.

Dramaturgo: Autor de los textos dramáticos

Educación artística: La educación artística constituye una disciplina científica que estudia las leyes del desarrollo del arte y su estrecha relación con la realidad, está vinculada a la vida, a las relaciones humanas, al trabajo, a la ambientación escolar, a la ética, a la moral.

Ensayo: Es una práctica de la obra antes de ser representada en público, el Director guía a los actores durante los ensayos: sus movimientos, sus gestos, expresiones orales, el lugar que ocuparán en el escenario, las salidas y entradas a escena.

Escena: Una de las partes en que se divide un acto, determinada por la entrada o salida de uno o más personajes.

Escenario: Es la parte del teatro en que se representa la obra. También forman parte de éste, los bastidores, y la parrilla (la parte alta del escenario en que se encuentran los mecanismos y sostenes de los telones con escenografía, cortinas, las piernas los tachos y todos los juegos de luces); hay varios tipos de escenarios:

- El más familiar es el que tiene la forma de un cuadro de pintura, sirve para el teatro frontal.
- Escenario circular, en que el público se encuentra al derredor de los actores, divididos por filas o zonas.

Escenificación: Puesta en escena de una obra teatral.

Lenguaje Artístico: Entendemos por lenguaje artístico aquél que utiliza un medio específico para expresar y representar ideas y sentimientos estéticos.

Iluminación: Se llama así a los efectos que se puede conseguir mediante diferentes tipos de luces aplicados por diferentes aparatos o reflectores de luz, en un teatro cerrado o al aire pero de noche.

Maquillaje: Es el aditamento que ayuda al actor a cambiar su rostro para parecerse al personaje que le toca representar, incluye: Narices falsas, barbas y pelucas, cremas de color para la cara. Antiguamente (y aún ahora) se empleaban pinturas y máscaras para la cara. La calidad de las pinturas ha ido evolucionando, hasta que ahora ya se vende pinturas en barra que no dañan la piel. Hay que considerar que el maquillaje tiene dos finalidades:

- Maquillaje directo: Es aquel que hace que el actor muestre un color natural ante la intensidad de la luz blanca, éste tendrá que ser más intenso que el maquillaje natural.
- Maquillaje de caracterización: Éste sirve para transformar al actor y convertirlo en el personaje que tendrá que representar, anciano, niño, joven, mujer, hombre, animal, etc.

Música: Es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía.

Personaje: Es la representación que hace el actor o actriz, puede ser una persona, un ser mitológico, un animal, etc. Al hablar estrictamente de personaje nos referimos a: un ladrón, anciana, arlequín, barbero, colombina, etc. Algunos actores se especializan en determinados personajes.

Teatro: Rama del arte escénico, relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo.

Títere: Es una pequeña figura o muñeco que se gobierna de manera que parezca que su movimiento sea autónomo.

Teatro de Títeres: Es un espectáculo, es la síntesis del color, del sonido, de la plástica: es el arte de la palabra y la música, cuya finalidad es entretener, educar, estimular la imaginación, desarrollar la creatividad, fortalecer la identidad y cultivar los valores.

Utilería: Es todo aquello que se usa para hacer que el escenario parezca de escena de una Obra teatral. La utilería puede ser muy sencilla hasta muy complicada, puede formar parte de escenografía así como de las cosas menudas que se llevan en la mano.

Referencias bibliográficas:

- Angoloti, Carlos (1990) *Comic, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid. Ed. De la Torre.
- Arrau, S. (1961) *Estudio del personaje teatral*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos. Lima.
- Bernardo, M. (1963) *Títere: Magia del Teatro*. Buenos Aires. Ediciones Culturales.
- Bernardo, M. (1976) *Títeres y niños*. Buenos Aires. Cuaderno 8 EUDEBA.
- Bernardo, M. (1988) *Del Escenario del Teatro al muñeco actor*. Buenos Aires. Cuadernos de divulgación 2. Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Secretaría de Cultura de la Nación.
- Bernardo, M. (1991) *Teatro de Sombras*. Buenos Aires. Actilibro.
- Bernardo, M. y S. Bianchi (1985) *Títeres para jardineras*. Buenos Aires. Serie Educación Inicial.
- Bullon Ríos, Ada (1999) *Drama Creativo y Teatro*. Lima. 2ª Edición Escuela de Educación Superior a Distancia de la U.I.G.V.
- Curci, Rafael (2007) *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires. Ed. Colihue.
- Escalada Salvo, R. (1999) *Taller de Títeres*. Buenos Aires.
- Gálvez, José (1947) *Una Lima que se Va*. Lima. Editorial Ptcn.
- Molina, M. (2005) *Tipos de títeres*. (En: Mil vidas, Lima)
- Rogozinsky, V. (2001) *Títeres en la escuela. Expresión juego y comunicación*. Buenos Aires. Novedades Educativas.
- Rus, Esther (2007) *Una asignatura: Títeres*. Editado LULU.com
- Osorio, T. (2001) *El mundo del teatro Guiñol*. 3ª .ed. México: Grupo Éxodo.
- Villena, Hugo (1995) *Títeres en la escuela*. Buenos Aires. Ed. Colihue.
- Ziegler, A. (1998) *Los títeres en el aula. Herramientas para su implementación pedagógica*. Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Universidad De Buenos Aires (U.B.A). Capital Federal.

Webgrafías

www.TITERESCONCACHIPORR.CO

www.min.gob.CUENTOSY TITERES.COM

www.TITERESEDITORIALCOLIHUE.COM

www.asosiaciontiteres.org