



*Animar Objetos; Construir Sujetos Sensibles*

UN ESTUDIO SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL TEATRO DE TÍTERES

**ANIMAR OBJETOS – CONSTRUIR SUJETOS SENSIBLES:  
UN ESTUDIO SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ESPECTADOR NIÑO/A EN  
EL TEATRO DE TÍTERES**

**XIMENA ARGOTE PAVI**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS  
FACULTAD DE ARTES ASAB  
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
BOGOTÁ D.C.  
2017**

**ANIMAR OBJETOS – CONSTRUIR SUJETOS SENSIBLES:  
UN ESTUDIO SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ESPECTADOR NIÑO/A EN  
EL TEATRO DE TÍTERES**

**XIMENA ARGOTE PAVI**

**Cód.2012213001**

*Tesis presentada como requisito para obtener el título en Maestría de Estudios Artísticos*

**MARIO MONTOYA CASTILLO**

**Director**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS  
FACULTAD DE ARTES ASAB  
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
BOGOTÁ D.C.**

**2017**

## DEDICATORIA

A mi querido esposo Héctor Mora,  
mi Fiel Escudero  
por su apoyo incondicional  
en cada uno de mis proyectos,  
en especial, por ser cómplice en esta creación.  
Todos los días aprendo algo nuevo,  
y soy feliz, gracias a ti.

Al maestro Mario Montoya  
por tantos diálogos, por escucharme,  
por ser guía y acompañante del camino,  
por confiar y creer en mí.

Al teatro y en especial  
a cada uno de esos seres con patas y ojos  
Que me recuerdan cada día,  
Que sigo siendo niña y aún puedo jugar,  
bajo los reflectores de los escenarios.

## **AGRADECIMIENTOS**

Muchas Gracias a Usted, sí, Usted que lee este documento,  
Porque sin Usted, esto simplemente ¡No Existiría!

## TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO.....	6
LISTA DE IMÁGENES.....	10
LISTA DE TABLAS.....	13
LISTA DE GRÁFICOS .....	13
CAPÍTULO I: INTERROGANTES Y HORIZONTES DE INDAGACIÓN.....	18
1.1. Planteamiento del problema .....	18
1.2. Formulación del problema .....	20
1.3. Objetivos .....	20
1.3.1. Objetivo General .....	20
1.3.2. Objetivos Específicos .....	20
1.4. Justificación.....	21
CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL.....	23
2.1. La belleza pura: el espectador niño/a .....	24
2.2. El espectador en el arte contemporáneo, parte fundamental del proceso creativo.....	26
2.2.1. La percepción del espectador en las artes escénicas .....	30
2.2.2. El espectador en el teatro .....	32
2.2.3. La dramaturgia de la recepción .....	45
2.3. El Público en el Teatro de Títeres .....	49

2.3.1.	Sobre el público.....	51
2.3.2.	El espectador emancipado.....	54
CAPÍTULO III: REFERENTES CONCEPTUALES.....		58
3.1.	Experiencia estética o estética de la recepción.....	58
3.1.1.	Sobre la experiencia estética.....	60
3.2.	Público vs Espectador.....	63
3.3.	Gadamer: La actualidad de lo bello (Juego – Fiesta – Símbolo).....	65
3.3.1.	Primera categoría: el juego en la experiencia.....	67
3.3.2.	Segunda categoría: lo simbólico.....	70
3.3.3.	Tercera categoría: La fiesta.....	73
3.4.	El teatro de títeres.....	75
3.5.	Concepto de Niño/a: sujeto de derechos.....	77
3.5.1.	El espectador Niño/a en el Teatro. Su complejidad.....	80
3.5.2.	El espectador en el Teatro de Títeres.....	84
3.5.3.	La Experiencia Estética en la Primera Infancia.....	87
CAPÍTULO IV: DISEÑO METODOLOGICO.....		90
4.1.	Punto de Partida.....	90
4.2.	El Enfoque cualitativo.....	91
4.3.	La investigación Basada en las Artes –IBA.....	92
4.3.1	La Etnografía Artística.....	93
4.4.	Cómo comprender al espectador: la perspectiva hermenéutica.....	94
CAPITULO V.....		98
MARCO CONTEXTUAL.....		98
5.1.	La obra y los espacios de presentación.....	98

5.2. Los lenguajes artísticos en Sueños de Agua.....	98
5.2.1.El Espacio Teatral .....	99
5.2.2. Sala de Teatro.....	100
5.2.3. Punto de giro o peripecia.....	102
5.2.4. Interacción en la obra de teatro de títeres.....	103
5.2.5. Efecto de distanciamiento en la obra de teatro de títeres .....	105
5.2.6. El Títere.....	106
5.2.7. La música y el sonido.....	108
5.2.8. Personaje: Protagonista – Antagonista.....	109
5.2.9. Lo colectivo y su implicación en la recepción del teatro de títeres.....	110
5. 2.10. Sobre la individualidad del espectador niño/a.....	111
CAPÍTULO VI.....	113
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS .....	113
6.1. Obra: “la fiesta en el teatro de títeres” .....	122
6.1.1. Acto I. instrucciones para iniciar el viaje.....	123
6.2. El Juego en la obra de títeres.....	139
6.2.1. Acto II .....	140
6.3. Acto III: El símbolo.....	185
6.3.1. Escena 1. El títere. Animación del Objeto .....	185
6.3.2. Escena 2. Lo sonoro y musical.....	186
6.3.3. Escena 3. El personaje.....	191
6.4. Acto IV. Del fin al fin .....	195
CONCLUSIONES .....	210
Un alto en el camino.....	210

Hacia una comprensión de las teorías de Gadamer.....	212
Hacia una construcción de la experiencia estética en el teatro de títeres .....	213
El arte de acción y su influencia en la construcción de un espectador- activo y participativo	216
Posicionamiento del teatro de títeres como un Arte Mayor .....	216
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>1</b>

## LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1 Niños en el Teatro de marionetas .....	14
Imagen 2 Fantasmagorías .....	23
Imagen 3 Ten Minutes Older (Par desmitminutemvecaks).....	25
Imagen 4 Retrato de un imbécil .....	26
Imagen 5 El Público .....	32
Imagen 6 El títere y su público.....	49
Imagen 7 Espectador pasivo.....	54
Imagen 8 The Puppet Show .....	75
Imagen 9 <i>Sueños del Agua</i> Teatro el parque 2013 .....	80
Imagen 10 Little Girl and Tomcat.....	84
Imagen 11 Público en el Teatro La Candelaria observando la obra <i>Sueños del Agua</i> (2015)....	100
Imagen 12 Foto: Presentación “Sueños del Agua”. Jardín Portadores de Sueños, Ciudad Bolívar .....	101
Imagen 13 Sueños de agua 2015 .....	122
Imagen 14 Presentación Colegio Magdalena Ortega, espacio: Biblioteca del Colegio .....	123
Imagen 15 Presentación Jardín Santa Sofía, espacio: Comedor del Jardín.....	123
Imagen 16 Presentación Colegio Manuela Beltrán, espacio: Salón de clases .....	124
Imagen 17 Público Jardín Santa Sofía, presentación <i>Sueños del Agua</i> 2014.....	125
Imagen 18 El Adulto Espectadores niños/as Santa Sofía.....	127
Imagen 19 Adulto Explicando situación a los Espectadores niños/as Santa Sofía .....	128
Imagen 20 Adulto controlando llanto en Espectadores niños/as Santa Sofía .....	129
Imagen 21 Normas, colegio Magdalena Ortega.....	131
Imagen 22 IED Colegio Magdalena Ortega.....	132
Imagen 23 Docente regulando el comportamiento durante la presentación artística.....	133
Imagen 24 Orden y control Espectadores niños/as Santa Sofía .....	134
Imagen 25 Regulación entre pares. Magdalena Ortega.....	135
Imagen 26 Artista. Jardín Santa Sofía .....	136

Imagen 27	Artista. Jardín Santa Sofía.....	138
Imagen 28	El Despegue.....	140
Imagen 29	Expectativa Espectador Niño/a Santa Sofía.....	142
Imagen 30	Inmersión Espectador Niño/a Santa Sofía.....	143
Imagen 31	Inmersión2 Espectadores niños/as Santa Sofía.....	144
Imagen 32	Inmersión Espectadores niños/as Santa Sofía.....	145
Imagen 33	Interés Espectadores niños/as Santa Sofía.....	146
Imagen 34	Interés y Expectativa Espectadores Santa Sofía.....	147
Imagen 35	El juego colectivo.....	148
Imagen 36	Colectivo espectadores niños/as Santa Sofía.....	149
Imagen 37	Colectivo2 Espectadores niños/as Santa Sofía.....	150
Imagen 38	Colectivo3 Espectadores niños/as Santa Sofía.....	151
Imagen 39	La imitación.....	152
Imagen 40	Imitación Espectadores niños Santa Sofía.....	153
Imagen 41	Imitación 2 Espectadores niños/as Santa Sofía.....	154
Imagen 42	Imitación3 Espectadores niños/as Santa Sofía.....	155
Imagen 43	Imitación 4 Espectadores niños/as Santa Sofía.....	155
Imagen 44	Interacción corporal con el público.....	156
Imagen 45	Imagen 46 Imagen. Interacción mariposa. Magdalena Ortega.....	158
Imagen 47	Interacción Artista-Niño Espectadores niños/as Santa Sofía.....	159
Imagen 48	Interacción artista-niño Espectador niño/a Santa Sofía.....	160
Imagen 49	Interacción Artista-niño Espectadores niños/as Santa Sofía.....	160
Imagen 50	El efecto de distanciamiento.....	162
Imagen 51	Distanciamiento 2 Espectador niño/a Santa Sofía.....	164
Imagen 52	Distanciamiento.....	165
Imagen 53	Punto de giro Magdalena Ortega.....	166
Imagen 54	Expectativa en el colegio Magdalena Ortega.....	167
Imagen 55	Punto de Giro Espectadores niños/as Santa Sofía.....	168
Imagen 56	Alegría Espectador niño/a Santa Sofía.....	170
Imagen 57	Reacción ante el pez Chochenche.....	172

Imagen 58 imitación de la emoción del personaje .....	173
Imagen 59 transiciones de emoción .....	174
Imagen 60 cuerpo asombrado por aparición de títere .....	175
Imagen 61 cuerpo asombrado2 por aparición de títere .....	176
Imagen 62 cuerpo asombrado por efecto sonoro .....	177
Imagen 63 cuerpo asombrado por identificación de personaje .....	178
Imagen 64 Cuerpo miedoso.....	179
Imagen 65 protejo mi cuerpo .....	180
Imagen 66 catarsis tránsito.....	181
Imagen 67 catarsis tránsito2.....	181
Imagen 68 catarsis tránsito 3 .....	182
Imagen 69 dispersión en la obra.....	183
Imagen 70 dispersión en la obra 2.....	184
Imagen 71 Buscando el sonido.....	187
Imagen 72 Buscando el sonido2.....	188
Imagen 73 Cuerpo bailarín y cantante.....	189
Imagen 74 Cuerpo bailarín y cantante.....	190
Imagen 75 cuerpo atento .....	191
Imagen 76 relación del espectador niño/a con el protagonista.....	191
Imagen 77 Relación del espectador niño/a con el antagonista.....	193
Imagen 78 Relación del espectador niño/a con el antagonista 2.....	194
Imagen 79 Relación del espectador niño/a con el antagonista 3.....	195
Imagen 80 Del fin al Fin. Colegio Magdalena Ortega .....	197
Imagen 81 Del fin al fin. Colegio Magdalena Ortega 2 .....	198
Imagen 82 espectador niño activo .....	200
Imagen 83 espectadores niños contemplativos .....	203
Imagen 84 espectadores contemplativos .....	205

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1 Espacios no convencionales utilizados para el desarrollo de la obra <i>Sueños del Agua</i> y la recolección de los datos.....	102
Tabla 2 técnicas utilizadas para la presentación de la obra <i>Sueños del Agua</i> .....	107
Tabla 3 Momentos de la investigación.....	114
Tabla 4 Categorías de análisis en el proceso de recepción de la obra <i>Sueños de Agua</i> .....	118
Tabla 5 Análisis ejercicio empírico del teatro de títeres .....	214
Tabla 6 Categorías que pueden servir para posteriores investigaciones .....	215

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Subcategorías en el proceso de recepción estética de los espectadores niños/as.....	120
Gráfico 2 Categorización de la experiencia estética .....	200

## INTRODUCCIÓN



**Imagen 1 Niños en el Teatro de marionetas**

Fuente: Eisenstaedt (1963) citado por Asociación Unión Internacional de la Marioneta Colombia (2012)

Nada mejor para resumir el horizonte de este trabajo de investigación-creación que la anterior imagen. Se trata de una fotografía que revela las caras de los niños en el momento en que el dragón muere a manos de San Jorge (en un espectáculo de títeres). El fotógrafo polaco Alfred Eisenstaedt expresa: "Tardé mucho en conseguir el ángulo que me gustó, pero el mejor cuadro es el que tomé en el punto culminante de la acción. Esto lleva todo el entusiasmo del grito de niños, "el dragón es matado" Muy a menudo este tipo de la cosa es sólo una visión momentánea, mi cerebro no se registra, sólo mis ojos y dedo reaccionan..." (Eisenstaedt citado por Asociación Unión Internacional de la Marioneta Colombia, 2012, p.1)

Y en efecto, centrar la mirada en el espectador niño/a en el teatro de títeres, es adentrarse en un mundo atravesado por tensiones. La primera, tiene que ver con la experiencia estética o estética de la recepción, que ha sido abordada por la literatura, la filosofía y las artes a través de la historia, pero poco estudiada en el hecho teatral y aún más en el teatro de títeres. La segunda, la relación de espectáculo- público, que al parecer es tema central en los discursos teatrales y

representa algo natural y casi obligatorio en el estudio del acto teatral, así como su implicación y elemento fundamental en el proceso comunicativo, pero, a pesar de esta naturaleza e importancia, se ha encontrado un vacío en los estudios teatrales. Y la tercera, tiene que ver con el teatro de títeres, poco estudiado como disciplina artística en nuestro país, puesto que en muchos casos es vista como un arte menor, frente a las demás artes: teatro, la música, las plásticas y la danza.

En este orden de ideas, para la realización de este estudio se toma en cuenta la teoría abordada por el Gadamer (1991) en su libro - la actualidad de lo bello -, donde expone los conceptos de juego, símbolo y fiesta, como las definiciones o la esencia de la experiencia estética. El juego se enuncia como una función elemental de la vida humana y que tiene una relación profunda con el arte, donde el jugar es siempre jugar-con; es decir, un acto comunicativo donde el espectador es más que mero observador. El símbolo conjuga el espacio del encuentro que posibilita la obra y es en torno a lo simbólico que tengo la posibilidad de encontrarme con el otro. Y la fiesta se manifiesta como celebración, donde no hay aislamiento, es experiencia en comunidad donde se establece un diálogo.

Es de aclarar que la presente investigación no pretende hacer un estudio de carácter psicológico, ni semiológico, sociológico o antropológico del público, sólo se basa en una investigación llevada a cabo con los presupuestos de la investigación cualitativa, y bajo un enfoque que pone en diálogo el método que tiene esta misma denominación, hermenéutico, es decir, el análisis y la interpretación de las percepciones de los espectadores niños/as e identificar aquellas experiencias estéticas de ellos en el Teatro de Títeres. Lo anterior, en tanto surge en el contexto de la Maestría Estudios Artísticos, que asume lo artístico como la dimensión propicia para la generación de conocimiento desde lo sensible, donde se realizan intercambios estéticos y semióticos que impulsan procesos de subjetivación (Mandoki, citada por Universidad Distrital, 2010).

El proyecto se estructura en capítulos. El primer capítulo se refiere a los objetivos del proyecto (general y específicos), los cuales se establecen a partir de la necesaria comprensión del universo de los niños/as como receptores de la obra de arte, tema poco estudiado y casi relevante en los estudios artísticos. Pese a esta condición, esta investigación considera fundamental realizar

una comprensión de la experiencia estética de los espectadores niños/as, como insumo para la creación y la fundamentación teórica en torno a este tema.

El segundo capítulo contiene el planteamiento del problema, su definición y justificación. La apuesta investigativa que se presenta aquí, asume un campo de indagación aún en construcción y plantea al menos tres ideas fundamentales: 1. La necesidad de poner en el centro de la producción artística a los espectadores niños y niñas, como determinantes en la co-construcción de la obra de arte, dada su naturaleza activa. 2. Proyecta una mirada crítica sobre las políticas públicas, dirigidas a este sector de la sociedad y su incidencia en el arte y, 3. Apuesta al posicionamiento teórico desde el teatro de títeres, en las artes escénicas y los estudios artísticos.

El tercer capítulo sistematiza las bases teóricas del proyecto y la revisión de antecedentes. Entendiendo que, la experiencia estética desde el espectador niño/a en el teatro de títeres es un tema poco estudiado, recurrimos a fuentes y marcos de interpretación más generales desde las artes plásticas y escénicas en la comprensión de este fenómeno, lo cual sirve para enmarcar este ejercicio de investigación. En este orden de ideas, recurrimos a los estudios filosóficos y teóricos del arte que realiza George Gadamer y las aproximaciones de las investigaciones que se han realizado en artes, dirigidos a la primera infancia en Colombia.

El cuarto capítulo, se refiere a los materiales y métodos implementados. Es a partir del estudio etnográfico que se realiza un ejercicio hermenéutico interpretativo que describe y analiza los procesos de recepción de los niños y niñas en la experiencia estética, tomando como insumo el registro de vídeo de las presentaciones realizadas de la obra *Sueños del Agua*<sup>1</sup> en tres instituciones: Jardín Santa Sofía SDIS, Colegio IED Magdalena Ortega de Nariño, Colegio IED Manuela Beltrán; lo cual configura el material de análisis, que permite la categorización construida a partir de la observación y su puesta en diálogo con la teoría asumida desde Gadamer en tanto Juego, Símbolo y Fiesta.

El capítulo quinto es el marco contextual, que contiene las categorías emergentes creadas a partir de la comprensión de cómo los dispositivos y elementos artísticos que interactúan en los procesos de percepción de los espectadores niños y niñas se conectan con las categorías teóricas

---

<sup>1</sup> La obra Sueños del Agua. Es una apuesta de teatro de títeres, ganadora del premio de creación de 2011 y premio de creación a iniciativas artísticas 2012. Dirección y Dramaturgia: Ximena Argotti Pavi

de juego, símbolo y fiesta. Estos dispositivos son mediadores de comprensiones simbólicas y comunicativas en el hecho teatral, determinando por espacio, tiempo y acción.

El capítulo sexto, contiene los resultados de la investigación, los cuales se dividen así: a) Identificación de las categorías Fiesta, Juego y Símbolo b) análisis de las percepciones e interacciones del espectador niño/a en la obra de teatro de títeres y su relación con los dispositivos artísticos, c) Caracterización de las percepciones estéticas en el teatro de títeres.

Por último, se presentan las conclusiones y recomendaciones del proyecto, las cuales se dan en términos de apuesta teórica y metodológica para el desarrollo de futuras investigaciones frente al tema y como aporte a la construcción del campo académico de los estudios artísticos.

La correspondencia entre los datos del trabajo de campo y la teoría de Gadamer, permite construir una comprensión propia que re-interpreta y organiza la teoría del filósofo, estableciendo un esquema innovador, el cual puede resultar válido, para el análisis de la experiencia estética en el teatro de títeres. Este esquema prioriza la fiesta como categoría capaz de englobar los otros dos elementos (juego y símbolo), que a su vez conectan las categorías y subcategorías que describen los modos de interacción y participación de los espectadores niños y niñas.

## CAPÍTULO I: INTERROGANTES Y HORIZONTES DE INDAGACIÓN

### 1.1. Planteamiento del problema

*El espectador en el teatro es “un espectador de papel”, sobre quien nos preocupamos de decir constantemente lo que debería o no debería hacer (participar o distanciarse, instruirse, conmoverse o entretenerse, etc.) y de qué manera el espectáculo debería ejercer su acción en él (purificando sus pasiones, persuadiéndolo sobre algo, empujándolo hacia la acción, etc.). Se ha puesto muy poca atención en el espectador real, en todo lo que de hecho hace en el teatro y del tipo de acciones que realmente realiza en él (De Marinis, 2005, p. 88).*

Al indagar el tema de la experiencia estética de los espectadores niños/as en el Teatro de Títeres, surgen varias problemáticas que son importantes de enunciar. La primera, tiene que ver desde el punto de vista histórico, pues, aunque la experiencia estética nace a partir los estudios de la filosofía del arte, son escasos los aportes desde el campo de las artes escénicas y son teorías que actualmente se encuentran en construcción.

Desde los estudios del teatro, teóricos como Artaud (citado por De Marinis, 2005), Brecht (2010), Grotowski (1992), Boal (1980), y la filosofía a través de Rancière (2010), entre otros, han indagado al espectador como protagonista y su afectación. De esta manera encontramos al teatro como alteridad, como teatro político, como vehículo, al especta-actor, al espectador emancipado, etc. Sin embargo, estas teorías fueron pensadas desde un público adulto y no se tomó en cuenta al espectador niño/a.

Por su parte, en los estudios sobre el que-hacer teatral y la relación sala/escena, el espectador no se ha tenido en cuenta por una cuestión fundamental: actúa en un doble sentido, como individuo particular, pero como “público” que genera una dinámica particular e irrepetible en el tiempo de la representación (Bernárdez, 1998). En muchos casos, el grave problema de este tipo de trabajos empíricos, es que genera la ilusión de uniformidad de públicos que no existen en realidad. Hoy no podemos hablar de “público”, sino de “públicos”, diversos, no uniformes.

Otra problemática a destacar, es que el teatro de títeres, como práctica artística, ha sido poco investigada en nuestro país. Es así como, uno de los propósitos de la presente investigación, es darle una mirada, no sólo al teatro de títeres como un arte mayor<sup>2</sup> vinculado a las artes escénicas, sino al espectador niño/a, como parte fundamental en la creación artística.

Y aunque, esta relación espectáculo-público, es algo cotidiano y normal para que quienes ejercen el oficio de los títeres, es claro que aquellos espectadores – niños/as que acuden al teatro, aquellos seres que observan, gritan, aplauden y juegan, no han sido tenidos en cuenta como sujetos que hacen parte fundamental en la co-construcción de la obra de títeres. No como punto de referencia –público objetivo- para la creación de textos dramáticos, la construcción de títeres, escenografía, música y todos los elementos que componen la estética del teatro de títeres, sino como otra presencia estética: personajes susceptibles ante este encanto de la ilusión, cuerpos que se quieren dar a conocer, una nueva estética al otro lado del escenario parte fundamental de la obra de arte.

Por ello, es relevante para esta investigación, indagar sobre nuestras prácticas artísticas, reflexionar sobre los procesos creativos, los cuales no se limitan solamente a un espectáculo como producto ficticio en la sala teatral. Se hace necesario revisar el concepto del arte actual y su función en la construcción con el otro<sup>3</sup> y los fenómenos que suceden en este encuentro. Así como las políticas públicas de inclusión diseñadas para la participación de los niños y niñas en el arte.

---

<sup>2</sup> La referencia a la condición del teatro de títeres como un arte mayor, guarda una relativa relación con la tradición histórica que segmenta y establece la pintura, escultura, arquitectura, entre otras como mayores frente a otras manifestaciones. La apuesta que se hace va en dirección a la posibilidad de reconocimiento social del teatro de títeres como práctica integradora de lenguajes y disciplinas, pues en ella confluyen tanto, saberes técnicos y artesanales, como intelectuales y teóricos, a través de los cuales se configura un entramado simbólico y comunicativo. En este sentido la propuesta de investigación que aquí se presenta invoca la validación del teatro de títeres y su posicionamiento en las artes escénicas, teniendo en cuenta sus posibilidades multidisciplinarias en procesos de investigación y creación.

<sup>3</sup> A modo de aclaración, el arte actual se asume como el arte que se produce aquí y ahora, mas allá de una determinación cronológica, acusa al compromiso del artista de ser cronista de su tiempo, en este mismo sentido, la condición relacional del arte, estriba en la posibilidad de desplazamiento del objeto “obra de arte” hacia el reconocimiento de las relaciones que se suscitan entre éste y el espectador.

## **1.2. Formulación del problema**

Teniendo en cuenta el panorama antes mencionado y las preocupaciones y reflexiones que dan pie a esta investigación, se asume como pregunta generadora:

¿Cuáles son las percepciones del espectador niño/a en la obra de títeres *Sueños del Agua* que crean la experiencia estética y cuál es su implicación en la construcción de un espectador activo, co-constructor de la obra de arte?

## **1.3. Objetivos**

### **1.3.1. Objetivo General**

- Caracterizar la experiencia estética de los espectadores niños/as en la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*.

### **1.3.2. Objetivos Específicos**

- Identificar las categorías de *juego*, el *símbolo* y la *fiesta* en las experiencias estéticas de los espectadores niños y niñas de la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*.
- Analizar las percepciones e interacciones que se suscitan entre los espectadores niños/as de la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, a partir de las relaciones de sentido, entre la teoría estética de Gadamer, (símbolo, fiesta y juego) y los dispositivos artísticos.
- Describir las percepciones estéticas de los espectadores niños/as como espectadores activos y co-construtores de la obra de títeres *Suelos de Agua*.

## 1.4. Justificación

Comprender lo que encierra una obra de títeres, es adentrarse al mundo en el que todo tiene significado. Lo que el mundo del títere nos revela se encuentra caracterizado por esencia en el acto de la representación imaginaria en virtud del “ser” que lo anima y el “ser” que lo observa. En el teatro de títeres el actor personifica y el títere objetiva. “El títere evoca allí donde el actor reproduce, porque dada la representación para realizar plenamente el sistema de signos, el titiritero como actor se borra como presencia, pero esta acción no ocurre por sí sola, sino que tiene como cómplice al espectador, poniendo en evidencia el objeto de la puesta en escena con toda una relación de signos y símbolos” (Lázaro, 1989, citado por Ormeño, 2010, párr. 4).

Esta representación artística ha estado asociada tradicionalmente al público infantil, sin embargo es importante demostrar con esta investigación que, la historia del títere nos muestra que va mucho más allá de un espectáculo. La vinculación y relación estrecha que existe entre el muñeco u objeto animado y el niño, ha sido aprovechada por muchos artistas de teatro infantil y docentes como ejercicio didáctico en el aula, dejando atrás, estudios como la percepción del espectador, que es la naturaleza representativa de la imaginación, donde no se pone de manifiesto solamente el titiritero y títere, sino también el público con el cual coexiste constantemente y nace la transferencia comunicativa.

Ante esta situación, se hace imperativo buscar alternativas de estudio que aporten a esta práctica artística en nuestro país; a descubrir mucho más allá la vinculación del títere u objetos animados con el espectador niño/a, realizar mayores acercamientos a los ya planteados por Jean Piaget (1978) quien al analizar el desarrollo del pensamiento del ser humano desde la primera infancia, descubre que los niños realizan también juegos animistas dentro su pensamiento intuitivo.

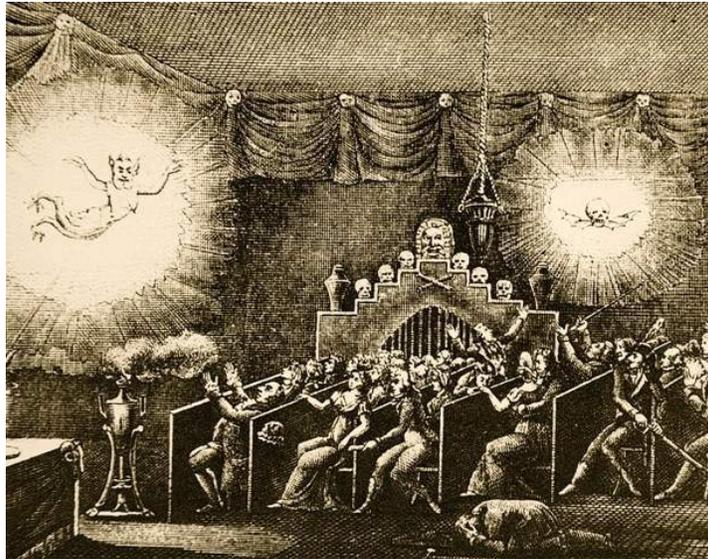
De igual manera, esta investigación, a través de la experiencia artística, busca analizar los elementos estéticos que aparecen en las manifestaciones de los niños (gestos y voces) cuando son espectadores de una puesta en escena con teatro de títeres, y plantear si es posible que el títere permita al niño jugar con nuevas identidades, proyectar en otros personajes sus propias vivencias, elevar la autoestima, alimentar la imaginación y creatividad y aporte a la formación de un espectador niño/a activo y co-constructor de la obra de teatro de títeres.

Por lo anterior, y dado que esta investigación se desarrolla como contribución al campo emergente de los Estudios Artísticos, se puede afirmar que es una reflexión hacia a la perspectiva relacional de la Maestría que lleva esta denominación, en el sentido que permiten intercambio social y cultural de sensibilidades más allá de la academia:

Desde la línea de estudios artísticos, en general, se retoma estudios contemporáneos provenientes de la filosofía de la ciencia, del pensamiento complejo, se revisa críticamente las ciencias del arte, los estudios de sociología crítica, los estudios visuales, la estética relacional, la psicología del arte, entre otros. Se busca además indisciplinar la comprensión de la estética, el conocimiento, la investigación, la creación, la interacción, con el fin de encarnarlas como manifestaciones humanas del sentir, del reflexionar, del re-crear el mundo, del encontrarse con los otros (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010, p.39)

La correspondencia que se plantea en esta investigación con la perspectiva relacional de la Maestría en Estudios Artísticos se da entonces, en los procesos de recepción de los espectadores niños/as, los cuales configuran experiencias sensibles extra cotidianas, instaladas en el mundo cotidiano. La posibilidad de generar diálogos y construir reflexiones con la academia a partir de este ejercicio de investigación amplía el campo de acción de la práctica del teatro de títeres, lo vincula con otras disciplinas y lo abre a su teorización, sin dejar de poner en el centro al público, quien es el que le da existencia y valor.

## CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL



**Imagen 2 Fantasmagorías**

Fuente: Frutos y López (2010).

*Fantasmagorías* es una imagen que fue creada en el siglo XVII y su intención era precisamente emocionar al espectador. El concepto está muy asociado al teatro de sombras, que es parte de las técnicas de teatro de títeres, por tanto, para una mayor contextualización, su historia remite Robertson, un clérigo descarriado interesado por la magia, la física y la aeronáutica, nacido en Lieja en 1763, integraba dos tradiciones del conocimiento y la comunicación, la del clérigo medieval y la del dramaturgo barroco. “Este físico tenía la audacia necesaria para comunicar audiovisualmente sus ideas mediante las fantasmagorías y someter a los espectadores a desconcertantes experiencias visuales. Al tratar a los espectros como invenciones humanas, como productos de la mente y los sentidos, y no como seres del mundo real, su espectáculo era útil, como él mismo reconocía en sus memorias” (García y Castañer, 1833, pp. 165-166).

Con la contextualización de la obra *Fantasmagorías*, podemos darnos cuenta de que la relación con espectador es crucial, no sólo porque es a quien se dirige la obra, sino porque es

quien le da validez al reconocerla e interactuar con ella. En el teatro de títeres esto es de gran relevancia, razón por la cual surge la presente investigación.

## **2.1. La belleza pura: el espectador niño/a**

En el proceso de investigación para caracterizar la experiencia estética de los espectadores niños/as en la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, se indagaron diferentes medios como bibliotecas públicas, biblioteca personal de artistas, artículos en internet, entrevistas a titiriteros. La mayoría de la información acopiada concentra la atención en conceptos sobre títeres, historia del títere, clasificación de técnicas de títeres, construcción de títeres y temas relacionados con el títere como herramienta pedagógica. Se observa también una problematización fundamental para este trabajo sobre la pregunta ¿qué es público infantil?, así como también, la discusión sobre el público objetivo del espectáculo de títeres y si éste necesariamente debe ser dirigido para los niños/as.

En esta revisión, resulta un camino complejo cuando se pretende abordar el tema de la experiencia estética del espectador niño/a en el teatro de títeres. Esto tiene que ver principalmente por el concepto prematuro de niño/a o de infancia, razón por la cual se dificulta encontrar en la historia del arte, la relación con este grupo de espectadores y más aún en el teatro.

No obstante, ha sido el trabajo audiovisual *Ten Minutes Older*<sup>4</sup>, del cineasta Herz Frank, el referente más cercano para hallar las emociones que experimenta al espectador niño/a en una obra de títeres:

Se trata de una reflexión sobre el paso del tiempo a través de las expresiones de uno de los niños que se encuentra entre el público en una representación de marionetas, donde el niño experimenta ciertas emociones, miedo, curiosidad,

---

<sup>4</sup>*Ten Minutes Older* es un cortometraje documental dirigido por el cineasta letón Herz Frank (Ludza, Letonia 1926 – Jerusalem, Israel 2013), en 1978.

preocupación, tristeza, sorpresa, alegría. Sentimientos que se repetirán, y que reflejan lo que experimentará a lo largo de su vida (Carre, 2014, párr. 2)



**Imagen 3 Ten Minutes Older (Par desmitminutemvecaks)**

Fuente: Frank (citado por Carre, 1978)

Este audiovisual fue rodado en un único plano secuencia de diez minutos y en una única toma, donde retrata los rostros de los espectadores niños/as que experimentan una obra de marionetas en la que se representa la lucha entre el bien y el mal (Carre, 2014). Jamás se observa en el corto la representación de la obra de marionetas, tampoco se escucha ningún diálogo, sólo lo acompaña la música que evidentemente es de la obra de marionetas, pero que también se convierte en la música que acompañará el audiovisual. Así sólo se ven en la imagen las emociones que experimenta el niño en su rostro, la observación de la vida.

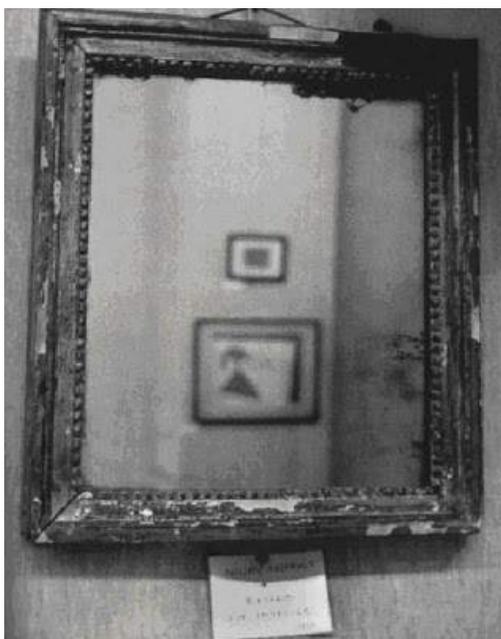
En este corto que sólo tiene diez minutos de duración y es considerado como una de las obras cumbre del cine documental, resulta interesante observar la delicadeza y suspicacia del camarógrafo al enfocar específicamente a este espectador niño en particular, entre tantos, casi, como si hubiera tenido conocimiento anticipado de cuál sería su protagonista. Dado que, como se muestra en el inicio del corto, la cámara abarca un plano general del público pero, al avanzar el tiempo y la historia, que en ningún momento se hace evidente, se ve un *zoom in* dirigido a las

emociones que se reflejan en el rostro del niño en particular. Es evidente que el niño no actúa, y que sus expresiones corporales son espontáneas. Posiblemente el director y el camarógrafo tenían un conocimiento previo de la obra de marionetas, es decir, de los momentos dramáticos que provoquen en el infante estas reacciones.

## 2.2. El espectador en el arte contemporáneo, parte fundamental del proceso creativo

*“El espectador hace el cuadro”*

Duchamp citado por Cauquelin, (2002, p. 72)



**Imagen 4**Retrato de un imbecil

Fuente: Soupault (1921) citado por Lemos (2006).

Sobre la recepción del espectador se ha debatido mucho a través de la historia, se han analizado los factores implicados en el proceso de producción y recepción de las obras de arte, entre ellas la implicación de los espacios de exposición (galerías, museos, teatros) y la figura del espectador como parte integrante del proceso creativo (Belver y Prada, 1998). Así la célebre frase de Duchamp sobre “el espectador hace el cuadro” (Cauquelin, 2002, p. 72), se convierte en uno

de los fenómenos más significativos en la historia del arte contemporáneo. El espectador entonces, ha pasado de ser concebido como un receptor pasivo de una obra ya terminada, a intervenir activamente en ella, ya sea interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente dentro de ella.

La importancia del espectador en la obra dará paso entonces al análisis de la recepción estética, la cual se ha convertido en campo de estudio específico de algunas disciplinas, tales como la psicología, la sociología o la antropología del arte, en las que la producción artística también ha tenido su implicación, esto respecto al papel del espectador en el proceso creativo (Belver y Prada, 1998). Desde este aspecto será fundamental indagar sobre el estudio de estas recepciones estéticas dentro del arte escénico específicamente del teatro de títeres. Esto sin olvidar que desde el punto de vista del teatro, éste se construye literalmente en la relación con el otro.

El papel del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar una respuesta total a la obra de arte, es decir, intelectual y física a la vez, y donde se le pide que tome el arte o la situación artística, con la misma intensidad que el artista (Belver y Prada, 1998). El espectador dejará de ser entonces, ese sujeto pasivo que no puede intervenir en la propuesta artística y la función de la obra de arte, en adelante, desde su creación será pensar en ese otro, en un sujeto capaz de proponer y crear frente a su experiencia.

Maria Isabel Isaza (2012), a través de su trabajo investigativo, se convierte en un gran referente para comprender cómo fue cambiando la relación entre artista, obra y espectador y para ello, nos dice que “en la búsqueda de aquellos momentos de la historia del arte, donde las prácticas artísticas se fueron abriendo hacia la experiencia participativa del espectador, se determinó que era relevante nombrar las prácticas artísticas expandidas” (p. 10).

En este sentido, los tres estilos más característicos en los procesos creativos a través de la historia del arte, en relación con la experiencia del espectador son: el minimal, el conceptual y las instalaciones. Estos estilos, permiten a los espectadores dar una participación directa y activa en las obras, transformando su existencia. Por tanto, el espectador no es un mero testigo cuya presencia no afecta la obra, por el contrario, es él quien contribuye al despliegue de los significados contenidos en la obra, replanteando un nuevo y verdadero concepto del arte, así como lo planteó Duchamp y de manera más explícita Popper (1989) citado por Isaza (2012) “(...)

es por vía del “otro” que se ubica por fuera de la obra, como se logra que el arte conquiste un análisis de función, de significación y de utilización de la realizaciones artísticas”( p. 37).

Es decir, las prácticas artísticas no se ocupan ya de la producción de obras únicas coleccionables, sino de creaciones que intensifican el interactuar humano, cuyo sentido se construye a partir de un significado social y el interés por animar un encuentro participativo, de carácter público, con los espectadores. El arte de hoy, se ha expandido hacia pretensiones sociales y comunicativas que involucran al espectador en nuevas formas de participación y acción, las cuales replantean su rol como usuario o activador de las obras; más que la mirada contemplativa del público ante una obra objetual, lo que reclama el arte de hoy es a un sujeto capaz de sumergirse en la creación estética.

En todas estas propuestas artísticas se deberá entonces, evidenciar la práctica de producción y práctica de recepción. El artista centra su actividad en el estudio de los procesos de mediación en los que se encauza la recepción de la obra de arte, anteponiendo su función de receptor a la de creador y revelando las instancias políticas que controlan la recepción y la interpretación de la cultura y de las obras de arte. Se trata, en definitiva, de convertir en objeto de arte la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción y su recepción por parte del público.

Este nuevo enfoque de la creación artística supone la valoración de estos temas desde el punto de vista de la producción creativa, recuperando, dentro de las posiciones más radicales, la reflexión sobre lo que fue uno de los más importantes proyectos del pensamiento de vanguardia: la crítica a la institucionalización del arte y a sus procesos de mediación. Así el espectador ya no será concebido como un mero observador pasivo, la recepción de la obra de arte será entendida posibilidad de apropiación, acción e interpretación en relación a las posibles lecturas construidas desde lo social.

El artista contemporáneo se enfrenta a la nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la de genio, sino sólo la de una persona creativa. El resultado, como sabemos, es una heterogeneidad de planteamientos en los que la participación de los demás elementos que constituyen el proceso creativo, y entre los que destacará el público, espectador o contemplador, será un hecho cada vez más relevante como propuso Marcel Duchamp y su frase: “el espectador hace el cuadro”(Cauquelin, 2002, p. 72).

Todo este material pasa a formar parte de una obra cuya interpretación, cada vez más abierta, requiere a su vez un espectador más comprometido e implicado culturalmente en su recepción, hasta el punto de que ambos papeles, el del artista y el del espectador, puedan llegar a intercambiarse, articulando sistemas alternativos de creación artística que pueden indicar la pauta de las propuestas del nuevo siglo (Belver y Prada, 1998).

Gracias a este movimiento, la espacialidad donde el público sólo se ocupaba de contemplar la obra con la que venía el arte, desaparece, de una manera distante, lejana y cede su lugar a unas propuestas más diversas, que trascienden la imagen y se comprometen con otros campos del significado. “El espectador ha sido invitado a participar dentro del arte a partir de una respuesta física y mental, y ello ha tenido aspectos y estadios muy variados que incluyen tanto propuestas plásticas como existenciales, y reacciones tanto de contemplación como de acción” (Isaza, 2012, pág. 26).

El espectador entra en contacto con la obra a partir de varias experiencias, las cuales le permiten expresar sus emociones. En consecuencia, para que el espectador pueda participar, es importante que desde la construcción de la obra se piense frente al receptor, se creen dispositivos, provocaciones capaces de llevar al que observa la obra a tomar su respuesta, una reacción libre donde pueda transmitir expresivamente sus ideas a partir de su experiencia.

Todo este despliegue es el que se ha venido desarrollando en el campo de las prácticas artísticas expandidas; entonces, resulta conveniente revisar ¿cómo estas implicaciones se relacionan con espectador en el teatro?, ¿el espectador en el teatro ha tenido la misma transformación a través de la historia?, ¿será que la implicación del espectador en el teatro, siempre ha existido?, ¿de qué manera o época se manifestó?, ¿actualmente se concibe al espectador como un constructor del proceso creativo?

### 2.2.1. La percepción del espectador en las artes escénicas

*“La expresión corporal es su escritura.  
Nos permite hacer de ella una lectura [...]   
Para vivenciar la conmoción estética,  
tanto el espectador como el bailarín/actor  
tienen un mismo punto de partida:  
la activación de los procesos de ambos segmentos.  
Juntos permiten la creación,  
al igual que la percepción creativa”*  
Cardona (1993, p. 23)

A partir del libro *Percepción del Espectador* de Cardona (1993), texto que nace en el seminario del mismo nombre, que la bailarina impartió en el Centro de Investigación y Documentación de la Danza "José Limón".

El seminario abordó inicialmente los elementos que proporcionan la naturaleza de las artes escénicas, donde se estudian los comportamientos del animal integrado al medio ambiente y a partir de esa observación se extraen los conocimientos para transportarlos al trabajo teatral y dancístico. Ahora, con respecto a la percepción del espectador, tema fundamental para esta investigación, manifiesta: “La percepción del espectador requiere de acciones y palabras que son convicciones. Estas solamente brotan de una necesidad vital, que es la fuente de todos los impulsos que movilizan verdades” (Cardona, 1993, p. 69). Y más adelante argumenta:

Al espectador no le basta la técnica del actor o el bailarín, sino que él comprende la intención de los cuerpos que ve en la escena gracias a la lectura de todos los detalles de la acción. Es decir, que entre más lecturas pueda el espectador hacer de una partitura coreográfica o verbal, más atento estará el espectador (p. 70).

En este sentido podemos observar la pertinencia de este estudio, teniendo en cuenta que el propósito de Cardona es descubrir los comportamientos que desencadenan una respuesta

observable en forma de conducta, es decir, aquellos estímulos que determinan reacciones precisas.

Al analizar al espectador niño/a, y sus niveles de percepción, de acuerdo con los planteamientos de Cardona, se deben abordar varios elementos que lo mantengan vivo y activen la presentación de la obra, es decir, la energía que se proyecte en la escena desde los actores, o intérpretes, el trabajo del texto dramático, la puesta en escena, la música, las luces, la danza, etc., deben estar debidamente concebidos para aproximarse al éxito del ejercicio estético. En este sentido, cabe entonces preguntarse tal como lo planteó la filósofa en su seminario: (...) “¿dónde está la magia que fascinó al espectador? ¿Cuántos jóvenes autores de la danza, del teatro, saben contar una historia? Y si no hubiera historia, ¿Cuántos saben construir un tejido que sostenga el espectáculo y sobre todo, la atención del espectador?” (Cardona, 1993, p. 71).

Dentro de la experiencia estética del espectador se manifiesta una necesidad biológica y no intelectual, a través de los elementos que van a estimular su percepción. Las energías corporales, los impulsos emocionales y los contenidos mentales, debidamente controlados y dirigidos no sólo provocan un placer orgánico, una sensación de bienestar en el cuerpo del espectador, sino que le permitirán hacer varias lecturas según los niveles de organización (Cardona, 1993)

### 2.2.2. El espectador en el teatro

*“En el teatro, los únicos seres vivos son los espectadores”.*

Kantor (1983) citado por Arreche (2009, p. 378)

*“Delante del personaje o el héroe tanto actor como espectador ocupan el mismo lugar”.*

Regnault (s.f.) citado por Roldan (2010)



Imagen 5 El Público

Fuente: Carlos Mario Lema

Mientras que para en la historia del arte en general, el espectador cobra gran relevancia a finales del siglo XIX, el espectador en el teatro, ha transitado por otra clase de implicaciones frente a la obra, así como sus procesos de recepción. El espectador a través de la historia del teatro, ha tenido una importancia fundamental no sólo como destinatario de la representación, sino también por la comunicación privilegiada que se establece entre él y el actor en escena, además de la función que ha tenido en todas las épocas como acción ritual y socializador de las relaciones humanas. Por lo tanto, es importante comprender que de igual manera el espectador de teatro se ha transformado, a través de las diferentes épocas y culturas. En palabras de Grotowski:

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro ya era teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más

bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis. No es una casualidad que la Edad Media haya producido la idea de “parodia sagrada” (1970, p. 6)

El teatro del siglo XX también ha modificado profundamente la concepción clásica del espectador. Visto en el pasado como un elemento pasivo, importante sólo porque era necesario para una representación (de la que constituye el destinatario), varios directores y autores han subrayado la importancia del mismo como elemento activo. Al igual que el otro acercamiento al discurso del espectador es la aparición del concepto del espectador emancipado, planteado por Rancière (2010), que se relaciona con la estética de la recepción en la medida en que el espectador participa de la obra completándola. Pero este tema se retomará más adelante.

Dentro de toda la historia y teoría del teatro, podemos observar cómo el concepto del espectador ha sido fundamental y ha transitado por diferentes momentos y discursos, dependiendo de la función que el teatro cumpla en su época o en su contexto, hasta pasando por las diversas teorías desarrolladas a lo largo de la historia.

El interés de la presente investigación no pretende ahondar en una teoría específica del espectador y su implicación en el teatro, no obstante se considera pertinente nombrar y enunciar algunas de las teorías y autores que a lo largo de la historia enfocaron su atención en el espectador.

### **2.2.2.1. *La katharsis o purificación de los afectos***

De acuerdo con *La Poética* de Aristóteles (s.f/1974), la catarsis purifica al espectador de sus propias bajas pasiones, ya que las ve proyectadas en los personajes de la obra, y le permite ver el castigo merecido e inevitable de éstas; pero sin experimentar dicho castigo él mismo. Al involucrarse en la trama, la audiencia puede experimentar dichas pasiones junto con los personajes, pero sin temor a sufrir sus verdaderos efectos. De modo que, después de presenciar la obra teatral, se entenderá mejor a sí mismo, y no repetirá la cadena de decisiones que llevaron a los personajes a su fatídico final. Para Aristóteles, la reproducción imitativa trata primariamente sobre las acciones. Es decir, se trata de crear un clima artificial para las acciones, separándolas de

los sujetos históricos en quienes se produjeron. Así, la artificialidad del teatro y de los actores, el clima artificial en que se reproduce imitativamente una acción o gesta histórica se basa en sus componentes artísticos: trama o argumento. La reproducción imitativa se hace, por tanto, en un ambiente artificial en cuanto a lugar y personajes.

En consecuencia las reacciones afectivas de los espectadores tendrán que ponerse a tono con este ambiente de artificialidad, para que esos sean efectivamente espectadores y no hombres comunes y corrientes sumergidos en el ambiente cotidiano y real. Es decir, en el teatro los hombres o mujeres reales y corrientes que observan no pueden estar presentes, sino que hay una modificación artificial también que se llama “espectador” (Aristóteles, s.f./1974)

En este sentido, se asume el sentido de artificialidad que planea *La Poética* de Aristóteles en el teatro. En el caso de la recepción del niño/a en el teatro de títeres, se configura igualmente una artificialidad, la cual está mediada por un espacio que se asume como verdadero por el espectador, el cual es consciente de que no lo es, pero pese a esto juega la realidad que se propone en la escena.

Aristóteles sostuvo que la causa final de la tragedia era causar un efecto en la audiencia. La identificación con el héroe es el mecanismo mediante el cual el espectador se engancha con los acontecimientos de la obra, así se propicia la catarsis liberando al espectador de los sentimientos de piedad y terror. Por lo tanto, dice el filósofo, los afectos del espectador tienen que tomar una forma, también artificial para que efecto y causa, estén en un mismo tono. “La causalidad o tipo de influjo del espectáculo sobre el espectador, las respuestas de sus afectos a las acciones de los actores no pueden ser reales, si han de ser teatrales y estar a tono con el espectáculo” (p. XLIII)

Sin duda, lo expresado por Aristóteles permite comprender la relación estrecha que debe haber entre actor y espectador: la obra no se concibe sin ese espectador a quien le va afectar lo que el actor representa.

### **2.2.2.2. *El espectador. Rompiendo la cuarta pared*<sup>5</sup>.**

La comunión entre el espectador y el actor también es trabajada por Jerzy Grotowski (1992). En su teoría hacia un teatro pobre, sostiene: “El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario) sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva” (p. 4).

En el teatro de títeres esta relación es fundamental. La comunicación entre espectadores y actores es más que evidente, básicamente en dos aspectos: el primero tiene que ver con la implicación directa que se suscita entre los espectadores niños/as y el teatro de títeres, el segundo, se refiere a las posibilidades de encuentro en que se desarrolla la presentación de la obra, que en nuestro caso, se dan en espacios alternativos y no convencionales e implican un tipo de libertad y acción con la obra, diferente al teatro convencional.

No obstante, la propuesta de Grotowski (1992), no sólo es la eliminación de la dicotomía escenario/auditorio, sino que lo que propone el director es encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.

Ahora bien, respecto al espacio donde se desarrolla el hecho teatral, Peter Brook (2014), manifiesta: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p.1)

Sin duda, lo expresado por Brook recae en el teatro de títeres, puesto que allí se presenta la triada: intérprete, objeto y espectador como fundamento del fenómeno teatral, pues se necesitan únicamente estos elementos. En este caso, el niño/a construye significados en el juego con lo que ve y participa del juego fantástico a través de la animación del objeto.

---

<sup>5</sup> La cuarta pared es esa fina línea que separa al público de lo que ocurre en escena. Si un actor se dirige al público para pedir su participación o si el guión exige interactuar con los espectadores, entonces se dice que se está rompiendo la cuarta pared.

En este mismo horizonte, para Brecht la relación con el público y la sociedad era casi un imperativo: “no había una cuarta pared entre actores y público: el único objetivo del actor consistía en crear la respuesta precisa en un público por el que sentía respeto total” (Cruz, 2010, párr. 2).

De esta manera, Brecht propone la categoría de *alienación*, como una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve, sólo si le convence en su calidad de adulto. (Cruz, 2010)

Para Brecht, el teatro cumplía el fin de llevar a los espectadores a un más justo entendimiento de la sociedad en que vivían y, como consecuencia, al aprendizaje de los medios adecuados para hacerla cambiar. Es decir que, pensada desde el mundo adulto e implicada con una perspectiva política comprometida, esta idea dista al aplicarla a los sujetos estudiados en esta investigación.

Lo anterior, tomando en cuenta que, aunque en el teatro de títeres se involucra a los niños/as -desde una perspectiva de inclusión y consolidación de políticas públicas como seres pensantes, sujetos participativos y sensibles-, su capacidad de reflexión y actuación se restringe a la obra. Sus niveles de consciencia apuntan a la resolución de los conflictos en tiempo real, mientras se desarrolla la obra, sus modos de participación son diversos, responden desde lo individual y lo colectivo, pero la reflexión no trasciende hacia la sociedad como lo propone el autor alemán.

Ahora bien, en este mismo contexto, el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) utilizado en las propuestas teatrales de Brecht (2010), permiten comprender los elementos que intervienen en la interacción obra de teatro de títeres-espectador niño/a. Por ejemplo, la *representación distanciadora*, que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo, como algo ajeno y distante. Algo muy similar a lo que sucedía en el teatro antiguo y medieval, en los que se distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales.

Se podría decir entonces, que el teatro de títeres en este caso, recoge mucho de estos elementos: el títere en sí ya es un elemento distanciador dada su naturaleza de representación, como un objeto cualquiera a quien se le da una vida –artificial-. En el momento que el espectador

niño/a encuentra en la escena algo excesivamente extraño, se produce el efecto distanciador.

Como se observa, aunque la función de aportar una visión del mundo e incidir en sus espectadores, invitarlos a la acción y la conciencia sobre su mundo, desde el teatro épico de Brecht, no se propone en esta investigación, sí aprovecha el distanciamiento, extrañamiento para producir en el espectador niño/a la conciencia de que está presenciando una obra de teatro, conducirlo en el lenguaje y códigos teatrales en la diferenciación entre la realidad y el espacio ficcional que lo implica.

Otro autor a resaltar es Boal (1980), para quien en su teoría del Teatro del Oprimido, corriente teatral basada en muchas de las ideas de Paulo Freire y Bertold Brecht, las obras parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad que sufre las opresiones y tratan de activar a la que van dirigidas. Es así como el concepto del espectador desde sus diversas técnicas, deja de ser un agente pasivo para darle en la creación su condición de sujeto participante y modificador de la situación representada en el teatro. Ejemplo de ello lo vemos en el teatro foro, el cual tiene por objeto transformar al espectador en protagonista de la acción dramática y, a través de esta transformación, ayudar al espectador a preparar acciones reales que le conduzcan a la propia liberación.

Para Boal (1980) el concepto del espectador es una mala palabra: “El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores...” (p. 58). En este sentido, el observador de la obra recibe el nombre de *espect-actor*. Es decir, el espectador se transforma en protagonista de la acción teatral que debe contribuir a la modificación de la sociedad y no sólo interpretarla.

Aunque este modelo, ha sido de gran influencia en el teatro actual, al igual que el teatro épico está dirigido a un público adulto. No obstante, los ideales que plantea Boal sobre la transformación del espectador como agente activo, es parte de los objetivos de este trabajo, por lo tanto es necesario replantear que el espectador debe liberarse, debe pensar y actuar por sí mismo, es decir el espectador “actúa” para que el teatro sea acción. En toda la propuesta del director brasileño el sujeto que observa debe dársele un lugar y es parte fundamental de la obra teatral.

En su libro de ejercicios, el dramaturgo menciona que cuando el público grita que tal solución no es mágica, es posible, que ese grito ya es el resultado de la capacidad de iniciativa: el espectador ya está estimulado para la acción real” (Boal, 2001, pág. 402). En el caso del teatro de títeres, dirigido a niños y niñas, los espectadores todo el tiempo están opinando, a través de la expresión de sus cuerpos, de sus voces sobre lo que está ocurriendo en la escena, por lo tanto, se dirá que el espectador actúa. Sin necesidad de categorización el niño/a es naturalmente un especta-actor y cuenta con toda la libertad de acción.

Para terminar este rastreo, se expone el análisis del texto que realiza Roldán (2010) en *el actor y el espectador*. La pregunta que plantea la autora sobre ¿cuál es el papel que el actor cumple en el encuentro del espectador con la obra teatral? es relevante para la presente investigación, teniendo en cuenta que son varios los elementos donde se encuentran la obra de arte y el espectador, pero específicamente hablando del teatro, el papel del actor se presenta como un sujeto vivo que no puede pasar desapercibido frente a la experiencia artística y estética. De esta manera Roldán (2010) expone varios elementos que son de gran aporte, con respecto a la relación y los comportamientos de los espectadores en la obra teatral. Un ejemplo de ello, se observa desde lo arquitectónico: actor y espectador están separados por el proscenio. Pero desde el punto de vista contemporáneo, este límite, esta frontera, es franqueada en la representación, aquí el actor y el espectador están del mismo lado:

(...) así el actor esté de pie o se mueva, hable y que el espectador esté sentado, inmóvil y se calle, los dos están implicados en el mismo proceso y atados por el mismo nudo. El límite entre el actor y el espectador se desdibuja, entonces “el espectador experimenta siempre lo que siente el actor (Regnault (s.f.) citado por Roldán, 2010, pág. 6).

De esta manera el goce del espectador se sostiene sobre una ilusión basada en dos certezas: la primera, saber que “es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena”, y la segunda, “que se trata sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal” (Roldán, 2010, p. 2), lo cual implica que el actor en la escena sufre las peripecias del personaje.

Es claro que el personaje representado sufre y así le evita cierta experiencia al espectador. “el espectador si bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista, debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores” (p. 2).

El espectador puede soportar las penas del héroe, sólo porque vienen amortiguadas mediante el padecimiento que recae sobre el trabajo del actor. Así lo expone nuevamente Roldán:

El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese mísero, al que nada importante puede ocurrirle; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista (p.4).

La revisión a estos teóricos del universo del teatro, permite construir un marco desde el cual poder comprender las posibilidades de interacción que devienen en las artes escénicas por sus características narrativas, públicos, espacios y estrategias, esto nos conduce a preguntarnos: ¿cómo relacionar esta experiencia de la audiencia de la tragedia griega en los espectadores niños/as de nuestra época?, ¿existirá algún tipo de catarsis en los espectadores niños/as frente a cualquier representación escénica?, ¿su comportamiento es artificial también?, ¿hay una intención, mediante la representación, de instrucción al comportamiento ético del espectador? O, por el contrario, ¿es una purificación puramente estética?

Estas inquietudes que surgen a partir de esta revisión teórica, provocan y necesitan de otro tipo de investigación. No obstante, es conveniente tener en cuenta, dentro del análisis de los datos en referencia con el espectador niño/a, conceptos como “la artificialidad” de los comportamientos que los espectadores niños/as tienen en la experiencia estética y en algunos casos su “identificación” con el protagonista de la historia, además de su participación como especta-actores de la obra.

#### **2.2.2.4. Buscando al espectador en el teatro**

El texto de De Marinis (2005) *en busca del actor y el espectador* se ha convertido en una guía para cualquier investigador sobre la relación del actor y el espectador, en el campo de la teatrología. Su estudio se basa en el análisis de la relación actor- personaje, así como las nuevas formas de espectáculo en el siglo XX. El enfoque de este libro, el cual compete para la presente investigación, es el estudio del espectador, más exactamente sobre la relación de actor-espectador como objeto teórico interdisciplinario central en la nueva teatrología semiológica y post-semiológica<sup>6</sup>.

Al inicio de su texto, De Marinis (2005), realiza una introducción sobre la importancia y la complejidad de las relaciones de teoría y práctica en el teatro. Pero, para los propósitos de esta investigación, propone las siguientes formas de experiencias teatrales:

- 1) Ver teatro: hacer teatro mirándolo, estudiándolo, analizándolo críticamente, construyendo historia, etc.
- 2) Hacer teatro: es la experiencia práctica directa desde el actor, el director
- 3) Ver-hacer teatro, experiencia práctica indirecta, es decir aquella que se adquiere siguiendo el trabajo del actor en el proceso (ensayos, entrenamiento, demostraciones, etc.).

Aunque De Marinis (2005) vincula el análisis de cada una de estas tres formas en la relación que se suscita entre el actor-espectador y espectador-actor, desde la presente investigación, se propone una cuarta mirada:

- 4) Ver, escuchar y analizar al otro – el espectador – en el hecho teatral. Relación que co-construye la obra de teatro.

En el estudio que realiza De Marinis (2005) sobre el tránsito de la construcción del personaje desde el esquema Stanislavkiano y Grotoskiano, se observa que el segundo difiere de la

---

<sup>6</sup>Desde el teatro contemporáneo, se desarrollan en las artes escénicas en función de la capacidad simbólica y significativa de la puesta en escena y obedecen a unas nuevas propuestas del que-hacer teatral.

propuesta del primero, y que a partir de su concepto “hacia un teatro pobre”, se observa que su investigación es más cercana y minuciosa en la relación que se establece entre el actor y el público. Por ejemplo los actores de los montajes de Grotowski, nunca buscaban a los personajes; los personajes sólo aparecían en la mente del espectador. Grotowski ha mencionado muchas veces sobre el trabajo de Ryszard Cieslak en “El Príncipe Constante”:

Cieslak nunca había trabajado en el personaje de la tragedia de Calderón, sino solamente sobre recuerdos personales relacionados con un acontecimiento importante de su vida... Así el personaje lo construía el director, no el actor y servía para tener ocupada la mente del espectador, para que el espectador pudiera percibir, con la parte de sí mismo más adecuada para ello, el proceso oculto del actor (De Marinis, 2005, p. 37).

Así, a partir de la investigación de Grotowski en relación al “arte como vehículo”, expone cómo el actor se ha liberado del personaje, se ha emancipado de la obligación de su trabajo sobre sí mismo, y cómo entra a jugar así “el espectador” quien vive una experiencia intensa, fuerte, espiritual que lo transporta a un plano distinto (De Marinis, 2005). Aunque es importante mencionar que la propuesta del “arte como vehículo” se refiere no en la percepción del espectador, sino en el que actúa. Este elemento es fundamental en esta investigación que tiene como eje central al espectador niño/a, puesto que éste también crea en su mente sus propias imágenes y personajes, y por tanto, en este universo-juego, el objeto inerte se transforma en un personaje “real” al que el infante le confiere vida, a través de su imaginación.

Pero ¿cuál es la implicación entonces del actor o intérprete en el teatro de títeres para lograr esta experiencia en el espectador niño/a? Otro momento relevante para esta investigación, es el análisis que hace De Marinis sobre la problemática de la acción eficaz en el teatro. Es decir, el teatro como acción eficaz basada en una manipulación perceptiva, sinestésica del espectador (2005, p. 64). Para ello presenta a dos artistas-teóricos que han contribuido en esta teoría: Meyerhold, y Eisenstein. Nos detendremos en la teorización de Eisenstein sobre la acción eficaz en el teatro contemporáneo.

De Marinis nos narra que, en 1922, Eisenstein introduce la idea de un “teatro de las atracciones”, o sea un teatro del espectáculo, es decir un teatro que consiste en actuar eficazmente

sobre el espectador con todos los medios que dispone la técnica moderna. El instrumento que propone para modelar al espectador es individualizado precisamente en la “atracción”:

La atracción (desde el punto de vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, es decir, cualquiera de sus elementos que ejerza sobre el espectador un efecto sensorial o psicológico, verificado experimentalmente y calculado matemáticamente, de modo tal de producir determinados estremecimientos emotivos, los cuales, a su vez, todos juntos, determinan en quien percibe la condición para receptor el lado ideal y la conclusión ideológica a la que tiene el espectáculo (De Marinis, 2005, p. 67).

De esta manera, el espectador se vuelve un objeto del trabajo desde lo dramático y de todos los elementos del espectáculo, se vuelve esa entidad para manipular, en la cual se organizan las sensaciones y las reacciones. Así la teorización de Eisenstein sobre la eficacia del teatro es dada a la eficacia del actor y sus movimientos o acciones físicas, los cuales desatan en el espectador efectos sinestésicos y plurisensoriales.

En el teatro de títeres a través de diferentes épocas se ha manifestado una clase de teatro “conductista”, la mayoría de las veces dirigido a niños y niñas, el cual hace referencia a esta clase de espectáculos que aprovechan muchos recursos del teatro de títeres (animación de los muñecos, frases repetitivas, acciones con cierta intención, etc), los cuales están pensados para provocar en el espectador niño alguna clase de respuesta. Así, resulta pertinente, revisar si el concepto de Eisenstein sobre el teatro de las atracciones, entra en esta perspectiva. Y si en el caso de las obras dirigidas a espectadores niños/as, esta manipulación se manifiesta constantemente en los procesos creativos del artista. De igual forma, preguntarse sobre la responsabilidad ética del artista, teniendo en cuenta, las implicaciones de juego que tiene el niño/a en el teatro de títeres<sup>7</sup>.

Otro de los teóricos importantes que trabajó en este teatro eficaz, según lo menciona De Marinis (2005) es Antonin Artaud y su discurso sobre el “teatro de la crueldad” donde ya no se

---

<sup>7</sup>La responsabilidad ética del artista, se refiere básicamente a dos aspectos: a) vinculado con la influencia que se puede generar positiva o negativa sobre los espectadores niños/as, teniendo como estrategia el teatro de títeres. El espacio viciado puede ser el adoctrinamiento o cohesión con fin específico. b) Entender el arte con un compromiso social, vinculado con la vida y la cultura en procura de la construcción de unos ciudadanos más participativos, creativos y sensibles.

trata sólo de golpear los sentidos del espectador, o provocarle un shock psicofísico, o que tenga reacciones emotivas e intelectuales, sino que se trata de actuar en lo más profundo del espectador, de transformarlo íntimamente, integralmente, de manera duradera mediante una acción escénica que pase por sus sentidos, sus músculos, “solo a través de la piel se podrá hacer entrar la metafísica en los espíritus” (De Marinis, 2005, p. 68).

El teatro para Artaud debía afectar a la audiencia tanto como fuera posible, así que utilizaba diferentes elementos expresivos, a través de la escenografía, el vestuario, trabajo con respecto a las entonaciones de la voz, gritos, a través de las formas de luz y la ejecución de sonidos extraños y perturbadores. Se dice que en una producción que hizo acerca de la plaga, utilizó sonidos tan reales que provocó que algunos miembros de la audiencia vomitaran en la mitad del espectáculo (Dumoulié, 1996).

No obstante, se tendría que revisar de nuevo el contexto de este director, y cuáles fueron las implicaciones de su visión de este teatro en la sociedad, así como la contraposición con respecto al teatro-espectáculo y la finalidad de romper el lenguaje para alcanzar la vida. Por lo tanto, volvemos otra vez a la inquietud de la importancia de revisar las funciones que ha cumplido el teatro a través de las épocas y su función actual, y cuáles serían las necesidades o lo que buscan el director e intérpretes, en sus espectadores niños en el teatro de títeres.

Entonces, de los aportes más importantes que De Marinis (2005) le brinda a esta investigación es la exposición que hace de las principales concepciones teóricas que existen actualmente en lo que respecta a relación teatral, es decir, en la relación espectáculo-espectador o actor –espectador. Una relación de ellas a continuación:

1. Concepción objetivista (o comunicacional), la cual se refiere al mito de la comunicación entre los actores y los espectadores, es decir “el teatro existe (puede existir) una completa identidad entre los significados propuestos por los productores del espectáculo (del texto espectacular) y los significados recibidos por el espectador” (De Marinis, 2005, p. 89), de esta manera, la relación teatral se construye en los mensajes -significados que circularían de un polo al otro, entre la escena y la sala: una simple transmisión de conocimiento.
2. Concepción nihilista. Esta concepción sostiene que no sólo existe una división radical y

totalmente imprevisible entre la visión del actor y del espectador. Así se construye una pluralidad infinita de interpretaciones o contradicciones en la relación teatral. De Marinis(2005) trae a colación una anécdota que se presentó en una de las muestras de trabajo del *OdinTeatret* dirigida por Eugenio Barba<sup>8</sup>, en la cual se comprueba particularmente que para el espectador jamás existe percepción sin interpretación (De Marinis, 2005, p. 91). Ya que el espectador – al menos en la cultura occidental - siempre va a manifestar un enorme deseo de darle explicación, comprender o darle un sentido a lo que ve, lo cual lo lleva a una necesidad de ficcionalizar, o crear historias allí donde no existen. Afirma De Marinis que este discurso también falsifica la concepción nihilista.

3. Concepción relativista. Es una categoría que puede contener diferentes puntos de vista en cuanto a la forma de revisar los procesos de recepción del espectador. “La hipótesis relativista sobre la comunicación presupone una teoría no ontológica del signo, y del significado, es decir, una teoría para la cual los signos y significados no existen en sí mismos, sino sólo para alguien” (De Marinis, 2005, p. 92). De esta manera no se trata de que el espectador los reconozca o los encuentre en el espectáculo, sino que los construya durante éste y con el actor.

Las tres concepciones que plantea Marco De Marinis están muy relacionadas con el planteamiento de esta investigación. La primera, en tanto el ejercicio de comunicación, producción y recepción de significados mediante estructuras simbólicas; la segunda, porque en toda representación de teatro de títeres siempre hay una interpretación del espectador niño/a, por su naturaleza de juego, siempre estará dispuesto a crear sus propias historias y a imaginar otros mundos posibles y la tercera, porque la construcción de signos y significados también los construye el espectador niño/a durante el encuentro con la obra.

---

<sup>8</sup>El episodio ocurre en una demostración de un ejercicio del maestro Barba en una de sus jornadas de trabajo. Se trataba de dos ejercicios yuxtapuestos, que realizaban dos actrices. Al final Barba pide a dos espectadores que propongan hipótesis de la historia presentada, así varios de las personas del público dieron diferentes interpretaciones, a lo cual el director dice: “No, no había ninguna historia, ningún significado fijo de antemano; lo que hemos visto fueron solamente ejercicios de entrenamiento yuxtapuestos”

### 2.2.3. La dramaturgia de la recepción

José Sanchis Sinisterra es uno de los autores e investigadores más representativos del teatro español contemporáneo, además de ser también conocido por su labor pedagógica en el campo teatral. Sus investigaciones comprenden aspectos tales como las fronteras de la teatralidad, donde se encuentran conceptos como lo intertextual, el cuestionamiento de la fábula y del personaje tradicional, lo no dicho, lo enigmático, la implicación del espectador en la ficcionalidad, la metateatralidad y la modificación de los mecanismos perceptivos del espectador. Estos últimos temas fundamentales para la presente investigación, por lo que es relevante revisar el planteamiento de este dramaturgo y director de teatro a través de lo que considera la dramaturgia de la recepción.

La exposición de su discurso gira en torno a la estética de la recepción, corriente literaria que surgió en Alemania, conocida como la Escuela Constanza, dirigida por los maestros Jauss e Isser.

El concepto de estética de la recepción planteado por Jauss (2002) indaga sobre las relaciones entre la obra literaria y su público, sobre lo cual Sanchis (2011) piensa que tiene una aplicación muy práctica y útil en el terreno del teatro, tanto en el trabajo creativo como en el trabajo didáctico.

De esta manera, el dramaturgo logra relacionar la construcción del lector, con la construcción del espectador. Sanchis (2011) cuenta el episodio de Umberto Eco al enviar el manuscrito de su novela *El Nombre de la Rosa* a su editor, quien en su opinión le dice que la obra es perfecta, pero si reduce las 100 páginas a 50 páginas, a lo cual Eco le respondió que él necesitaba las 100 páginas para construir a su lector modelo y el lector que no atravesara por las 100 páginas pues no sería el lector para el cual Eco había escrito su obra.

Con esta anécdota, Sanchis (2011, p. 65) relaciona y reflexiona sobre sus trabajos en el teatro, en los cuales también los espectadores que asisten le han manifestado que son buenas las obras, sin embargo, los diez o quince primeros minutos son pesados. Pero, cuán importante era para el dramaturgo estos 10 o 15 minutos para desubicar al espectador, hacerle abandonar sus certidumbres, expectativas y suposiciones.

Sanchis manifiesta entonces que todo el problema de la dramaturgia y/o puesta en escena

consiste “en transformar al espectador real en el espectador ideal que hemos construido” (p.66). Así ocurre a menudo que se confunde al público ideal, del cual se construye en la estructura de efectos, ya sea en el texto o en el montaje del espectáculo, con el espectador real, que es un “ente o una instancia de la cual no se sabe absolutamente nada, ni siquiera sabemos si existirá” (Sanchis, 2011, p. 66), tal como sucede con el espectador niño/a ideal, pues la mayoría de las veces, los adultos, en este caso los artistas, subestiman al niño/a a la hora de hacer las creaciones y espectáculos: se cae en el infantilismo, en crear efectos innecesarios para producir en ellos reacciones obligadas, sin ninguna justificación.

Cabe mencionar, que en esta clase de distinción entre el espectador ideal y el espectador real son muy conocidas y utilizadas en el mercado, llamadas también *bestsellers*, que son estrategias publicitarias o de mercadotecnia a favor de ciertos libros, obras, en la mayoría comedias destinadas al éxito (Fernández, 2008). A través de este estudio por el gusto y las preferencias de un público real, se llega al consumo masivo de lo que está en cartelera, como bien los expresa Sanchis:

El problema que considero central en la actividad dramática es construir meticulosamente en el texto a ese receptor implícito, intentar configurar lo que se llama una estructura de efectos que vaya transformando a un hipotético espectador empírico o real en alguien capaz de articularse con los procesos de significación y de emoción que se van diseñando( p.67).

De esta manera, el dramaturgo está de acuerdo en que la experiencia estética en el espectáculo teatral es un proceso interactivo, un sistema de retroalimentación, en el que el espectador llena la estructura planteada, los huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura y con sus expectativas, lo cual es muy acertado para este proyecto, pues se da el valor que el espectador niño/a merece a través de su experiencia.

El artista entonces, debe replantearse la idea de ser la verdad absoluta cuando está en el escenario y aún más frente al infante, es en la interacción entre obra y espectador lo que produce movimiento, lo que genera la obra de arte, es decir la experiencia estética.

Sanchis (2011, p. 67) plantea la necesidad de conocer ambos lados de la interacción entre espectáculo y espectador, es decir sobre el espectador empírico y sobre saber del espectador real. En esta reflexión, sobre lo real, el dramaturgo trae a colación la visión del espectador como

individuo. Un individuo que desea participar de algún modo en lo colectivo. Por lo tanto, asistir al teatro es estar con otras personas, integrarse en lo colectivo, es querer participar y vivir una experiencia colectiva, hecho que es evidente al momento de analizar el comportamiento de los espectadores niños/as en el teatro de títeres.

Derivado de lo anterior, Sanchis, insiste en que el espectador acude al teatro con una serie de expectativas, ya sea por lo que ha escuchado en los medios de comunicación, a través de comentarios o conoce al autor o a los actores, etc. Es decir, el espectador viene al teatro con una pre-representación, o un pre-espectáculo en su cabeza.

El último tema que menciona Sanchis (2011) es sobre el espectador real, que en cualquier momento puede desertar, ya sea con el hecho de levantarse e irse, dormirse, desconectarse y decir: no juego más, no les creo, todo es falso, es decir el espectador no coopera. Y en este aspecto sí que se ven reflejados los espectadores niños/as, ya que debido a su espíritu espontáneo, le permite decidir a través de sus actos si una obra le gustó o no. A él no le importaría llorar frente a todo el auditorio si no se siente a gusto con el espectáculo. No le importa desertar. Y así como es delicado construir a ese espectador ideal, cuando hablamos de un adulto, ¿cuánto trabajo deberá requerir el artista para el trabajo con el espectador niño/a?

Para terminar con la propuesta de Sanchis (2011) es conveniente señalar las tres fases que propone este autor para la participación del espectador desde la estructura dramática:

1. El despegue. Se trata de conseguir que el espectador despegue de su realidad e ingrese a la ficcionalidad que le propone la obra. ¿cuáles serían las tareas del dramaturgo para alcanzar este objetivo, provocar su interés en esos primeros 10 ó 15 minutos?
2. Cooperación. Se produce en la participación del espectador que no sólo está recibiendo información, sino llenando los vacíos, enviando también información y energía desde la sala.
3. Mutación. Provocar en el espectador algún tipo de inquietud, de duda. Reintegrar al espectador en esa prolongada experiencia creativa.

Es así como se considera que la teoría sobre la dramaturgia del espectador, del dramaturgo español es de gran aporte a la presente investigación, en la medida que todos elementos mencionados desde la estructura dramática pueden ser utilizados para la puesta en escena, ya sea desde el teatro de actores, como desde el teatro de títeres, en este caso en particular orientados a una población de niños y niñas.

### 2.3. El Público en el Teatro de Títeres

“Los niños son público,  
y el ser público implica unas condiciones  
que se pueden entrar a analizar”



**Imagen 6 El títere y su público**

Fuente: archivo propio

Otro referente a tomar en cuenta en esta investigación es la relación entre el Artista y el Espectador, que en este caso, está centrado en niño/a como espectador. En las *IV Jornadas de Títeres de Bogotá*<sup>9</sup> y su edición No.4 *El títere y su Público*, se hallan varios artículos relacionados con este tema, donde es evidente que la mayoría de las obras de títeres de Colombia se hacen pensando para los niños/as. No obstante, las principales preguntas que surgen son: ¿cómo deben ser las obras para ellos? ¿Existe realmente un teatro infantil? ¿Importan más las necesidades de

---

<sup>9</sup> Con esta publicación la Asociación Cultural Hilos Mágicos continúa su Proyecto Editorial, una propuesta alternativa frente a la limitada documentación en castellano que se puede conseguir sobre el Arte del Títere, además de dar la oportunidad a diversos titiriteros de divulgar su pensamiento y experiencias en este campo creativo.

expresión de los artistas que las de los espectadores? ¿Deben haber obras prohibidas para niños? entre otras preguntas, realizadas en este encuentro dirigido por *Ciro Gómez*<sup>10</sup>.

De esta manera, la reflexión que surge es cómo el niño/a desde su concepción, se construye a partir de su individualidad y su experiencia, está en constante crecimiento, atento y tan perceptivo como el adulto, pues la novedad del mundo para el niño/a resalta en este aspecto; no es un aprendiz que va escalando niveles, sino más bien, un explorador.

Su aprendizaje es simultáneo en todos los campos y puede ser variable según las experiencias individuales; por lo tanto, las obras para niños también deben exigirse en investigación y en calidad, usar recursos más allá de los típicos infantilismos, hacerse responsables y abiertas a una concepción más dinámica de la infancia (Velásquez & Duque, 2009), situación que deriva, de conformidad con el maestro Velásquez, en que no existen “públicos infantiles”, así como tampoco los hay “adolescentes”, “viejos”, “párvulos”, ni “adultos”, lo que hay son lenguajes que sobrepasan los límites de las edades cronológicas, que se valen de diversos elementos para llegar al espectador, que buscan más de una interpretación.

En el artículo *¿Qué hacer para encantar al público?* realizado por las artistas titiriteras Liliana Melo y Ángela Montaña (2009), de la Asociación Naranja Lima, mencionan que el teatro para niños deja huella y es una disciplina de aportes invaluable, porque conecta al niño con el mundo del arte y le abre las puertas de la sensibilidad estética, de la reflexión de la capacidad de emocionarse, reírse y llorar y de comprender diferentes visiones de la vida y del mundo (Melo & Montaña, 2009).

En este artículo se resalta que con respecto al teatro para adultos, el teatro para niños/as tiene unos rasgos específicos, como por ejemplo, la manera en que se plantean los espacios del espectador niño/a. Para explicar esto, las artistas hacen referencia a dos modelos de trabajo para involucrar al público: el primero, en el que el teatro busca romper la barrera del espacio teatral con el del público, basado en un modelo de representación en el cual el público infantil debe participar activamente en diversas circunstancias, como el acompañamiento de la música del espectáculo con palmas, zapateo, gritos, etc., y la respuesta a interrogantes planteados desde el escenario o mediante la intervención física en el escenario. El segundo, considerado el espacio

---

<sup>10</sup> Director del Teatro Hilos Mágicos desde hace 35 años. Ganador del Premio Directores de Teatro 2003 del IDCT y de la Beca Nacional de Investigación en Teatro 2006 del Ministerio de Cultura con el estudio “Panorámica del Teatro de Títeres de Colombia”

dividido, en el que los espectáculos no involucran al espacio del público en el espacio dramático. La función fundamental del niño espectador es ser observador, contemplar los mundos poéticos y dejarse afectar emocional, estética, lúdica e ideológicamente por ellos. El centro de actividad del niño está ubicado en la estimulación de su capacidad imaginaria, en la exaltación de su competencia representacional y simbólica. No se trata de hacerlo intervenir físicamente sino de invitarlo a desarrollar al máximo el placer de la imaginación (*Melo & Montaña, 2009*).

Es de considerar que lo expuesto por las artistas de Naranja Lima constituye un antecedente importante en el desarrollo de la investigación pues, como se ha mencionado anteriormente, en la historia del arte en general y el teatro en particular, los referentes conceptuales en torno a los orígenes del arte titiritesco y el concepto niño o infante no son tenidos en cuenta y, además, las dos percepciones visualizan dos espacios importantes a tener en cuenta en la relación del artista frente a su espectador (niño) y del cual es de gran importancia realizar su estudio, ya que ninguna es mejor que otra y pueden nacer dentro del estudio, más de dos espacios que los planteados.

### **2.3.1. Sobre el público**

Están ustedes sentados en hileras. Forman un auténtico muestrario. Están colocados en un determinado orden. Todos miran en una determinada dirección. Sentados a distancias iguales unos de otros. Constituyen un auditorio. Forman una perfecta unidad. Son un público sentado en un teatro. Ustedes piensan libremente. Cada cual tiene sus pensamientos. Ustedes nos ven y nos oyen hablar. Sus alientos se confunden. Sus alientos se mezclan con los nuestros cuando nosotros hablamos. Ustedes y nosotros formamos poco a poco una misma cosa (*Handke, 1982, p 6.*).

El anterior diálogo es el quinto párrafo con el que despega, según estructura de Sanchis (2011), el dramaturgo Peter Handke su obra *Insultos al Público* y fue llevada a escena en el mes de junio de 2016, por el grupo Bogotano Changua Teatro, bajo la dirección de Andrés Rodríguez, docente de la Facultad de Artes ASAB. Handke (1982) plantea el texto dramático como un

monólogo, mientras que Rodríguez propone siete actores en su puesta, encargados de conducir el discurso, en la mayoría de los casos dirigido al público presente.

La obra entonces provoca un choque en el público desde el inicio. Aquellas instrucciones que se deben tener en cuenta para entrar en el lenguaje teatral, de las que habló Sanchis, los actores la dicen frente a los espectadores. Ellos explican a través de su discurso, cómo el espectáculo no sólo tiene preparado su propuesta desde la escena, sino cómo la obra teatral tiene calculado el lugar y el espacio que el público debe ubicarse en la sala. Todos los espectadores por un momento, como lo dice el mismo texto dramático más adelante, van con cierta expectativa de la obra, intuyen o imaginan cuál sería su argumento. Sin embargo, el enfrentamiento con estos primeros diálogos, genera una lucha interior de cada uno de los asistentes, debido a que pocas veces una obra enfrenta a la condición y rol como espectadores. Se desbarata la idea de presenciar un acto ficticio frente del escenario y reta y obliga a sentir la propia presencia del espectador, como protagonista del hecho teatral.

Ustedes no piensan. Ustedes no piensan en nada. Nosotros pensamos por ustedes. Ustedes no aceptan que pensemos por ustedes. Ustedes escuchan, ustedes se niegan a pensar. Sus pensamientos no son libres. Están ustedes prisioneros (Handke, 1982, p. 8).

El hecho de que los “actores” o “personajes” no dialoguen entre ellos, sino que la mayoría de los discursos estén orientados a los espectadores, hace que cada uno de los asistentes sean parte del espectáculo, y no se dé una división, como en muchos de los casos se plantea. Este planteamiento de conformar un *todo* resulta pertinente para la presente investigación, pues es el espectador quien co-construye la obra. (...) “ustedes y nosotros formamos, poco a poco, una sola y misma cosa. En cierta medida, en vez de decir “ustedes” se puede decir “nosotros”, estamos bajo el mismo techo. “Formamos una pequeña sociedad secreta”.

La forma de implicación del espectador que plantea Handkey que luego la lleva a escena el director Rodríguez es la que hace interesante la propuesta de la obra. El juego de diálogos donde el actor pregunta e interroga al espectador, pero no sobre preguntas del argumento planteado artificialmente o de lo que ve, sino con los mismos recursos dramáticos, planeados

con anterioridad sobre la condición del espectador en una obra cualquiera. Así nos encontramos entonces, con el espectador real e ideal del que también nos habla Sinisterra; real porque está ahí presente, pero ideal, porque efectivamente está obligado a cumplir con las reglas para permanecer sentado, sin hablar y cumplir con las normas que plantea el teatro.

En este sentido, la cooperación aparece, por más que el texto de la obra enfrente al espectador a reaccionar, el espectador coopera a asumir su rol de no “dañar” ni “perjudicar” la obra; asume su papel, pues en caso contrario posiblemente la obra no tendría ningún sentido y se termina el juego, o tal vez se le tacharía de inapropiado o loco. Ahora, con respecto a la mutación, planteada por Sanchis (2011), son muchas las inquietudes, y dudas que esta obra provoca en el espectador:

El tema de la obra son ustedes. Ustedes son el centro de interés. Aquí no se trata de un tema, aquí se trata de ustedes. Todos ustedes hacen lo mismo. Todos ustedes están en la misma dirección. Ustedes no se levantan de sus asientos para mirar a derecha e izquierda. Ustedes son un tipo de espectadores de un determinado modelo (Handke, 1982, p.9).

Los actores durante toda la obra se enfrentan y retan al espectador, se les pide que se despierten de su rol de espectador que permanece callado y quieto en la oscuridad de su butaca, se les pide que se levanten, que den un destello de inteligencia, que se piense en el presente, en el tiempo y en el tiempo que está viviendo el público. Así el espectador entonces se piensa como espectador, en algunos pueda que guste o no, pero el discurso lleva a sentirse vulnerable o ser subestimado, o tal vez alienado. Provoca risas al identificarse, provoca miradas de malestar en no estar de acuerdo, movimientos de las sillas, suspiros de impotencia y en algunos casos indiferencia, porque sabe que sigue su rol espectador. Y aunque el discurso de la obra, siempre se insulta al espectador e incita a que despierte, el propósito de la obra se cumple, mantiene al espectador activo, presente, sea cual fuere su respuesta, él sabe que se habla de él, de lo importante que es su presencia o simplemente que vino a perder el tiempo.

No obstante, el texto deja las siguientes inquietudes: ¿La recepción de esta obra, es igual en cada presentación? ¿Cuál será la reacción de los espectadores niños/as al presenciar una obra

como la de Andrés Rodríguez?, ¿cómo mantener conmovido, vivo, presente, activo al espectador sin insultos?, ¿se puede decir que Handke con su obra, se anticipa al concepto del espectador emancipado de Rancière?

### 2.3.2. El espectador emancipado



Imagen 7 Espectador pasivo

Fuente: Ortiz (2013)

*El teatro es el lugar donde una acción es presentada,  
hecha realidad actual por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos*  
Rancière (2008, p. 12).

La filosofía contemporánea ha intervenido sobre el tema del espectador. Jacques Rancière (2010) en su libro “el maestro ignorante”, dedica un capítulo a la inquietud sobre la relación que puede haber entre causa y efecto. Luego, al filósofo le parece oportuno dedicar una edición

completa sobre todos los debates y cuestionamientos que tiene el espectador en la actualidad como centro de discusión en las relaciones entre arte y política. Para Rancière (2008) el espectador es un tema que ha tenido muchas contradicciones a través de la historia, por lo tanto, lo nombra como la paradoja del espectador:

No hay teatro sin espectadores (puede ser uno sólo y escondido como en la representación ficticia). Pero dicen los detractores, ser un espectador es una mala cosa. Ser un espectador significa mirar un espectáculo. Y mirar es una mala cosa, por dos razones. La primera, mirar se considera lo opuesto de conocer. El espectador está parado ante una apariencia sin conocer las condiciones que la hacen posible o la realidad que esconde. La segunda; mirar se considera lo opuesto de actuar. El espectador se mantiene inmóvil en su silla, desprovisto de todo poder de intervención. Ser un espectador significa ser pasivo (p.21).

La paradoja que plantea Rancière (2008) es simple: no hay teatro sin espectador. Por eso considera el filósofo que lo paradójico, radica en el hecho de que estar inmóvil y pasivo es estar separado de la capacidad de conocer y del poder actuar. Handke y su obra *Insultos al Público*, referida anteriormente, lo podría afirmar. Al parecer el espectador es tan predecible, que hasta se puede realizar un texto dramático sobre sus modos de comportamiento y luego llevarla a escena como lo hizo el director de teatro Andrés Rodríguez y anticiparse a las formas de pensamiento del público.

Para Rancière el teatro es como lo planteó Platón: “un lugar donde unos ignorantes son invitados a ver a unos hombres que sufren. Lo que la escena teatral les ofrece es el espectáculo de un pathos”(p. 11). La palabra pathos se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla, es decir una emoción inducida.

Lo que plantea Rancière (2008) es la búsqueda de otro teatro, un teatro sin espectadores. “Un teatro en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados” (p.11). Es decir un teatro en el que las personas que asisten a él no sólo se dejen seducir por las imágenes que ven, sino que se conviertan en participantes activos en lugar de espectadores pasivos. No obstante aunque es

compresible el planteamiento del filósofo, es relevante analizar a qué se refiere él, con participantes activos, ¿acaso la contemplación no es una recepción activa?

Con respecto a esta pregunta, Rancière cita a GuyDebord (1967) y su obra *La sociedad del espectáculo*, en la que dice que la enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una breve fórmula: “cuanto más contempla, menos es” (p. 14). Es decir, que para este filósofo el espectáculo es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes. “Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada en su propia esencia, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento. En el caso del teatro” (p. 14). Dice Rancière éste se acusa de volver pasivos a los espectadores entonces trata de invertir los efectos. Se menciona entonces dos ejemplos de propuestas teatrales que han influenciado en la historia de esta práctica. Una, es la brechtiana, donde la mediación teatral, vuelve conscientes a los espectadores de la situación social, los incita a actuar para transformarla. La otra, en la que expone a Artaud, donde hace salir a los espectadores de su posición y en lugar de estar en frente de un espectáculo se ven rodeados por un performance, haciéndolos participar de la acción.

No obstante, manifiesta Rancière (2008), ya no estamos en el tiempo de una dramaturgia que quiera explicarle al público sobre la verdad de las relaciones sociales y la lucha ante el capitalismo. ¿Entonces cuál sería el interés de los artistas? Esta es una pregunta muy compleja que la precede a una pregunta más grande: ¿cuál sería la función del arte en la actualidad? La respuesta corresponde a otra investigación. Sin embargo, algo es cierto, y es que para los artistas es importante arrancar de los espectadores la actitud pasiva y transformarlos en participantes activos de un mundo común.

Por eso es importante cambiar el valor de los términos sobre mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad. Revisar la descalificación que se le hace al espectador porque no hace nada, mientras que los actores ponen el cuerpo en acción, o aquellos que poseen una capacidad y aquellos que no la poseen, en este caso los que ven. Ante ello dirá Rancière (2008):

La emancipación comienza cuando se cuestiona que la oposición entre mirar y actuar... cuando se comprende que mirar es también una acción que transforma. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona,

compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios o lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndole tal vez la energía vital que se supone ésta ha de transmitir. Así son espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone... (p. 19).

Esta posición es de gran relevancia para la presente investigación, para no subestimar al espectador, en este caso los niños/as en el teatro de títeres como un objeto distante, que no aporta nada al hecho creativo. El artista que está en el escenario realizando el espectáculo debe abandonar la idea que sabe más que el niño/a que asiste al espectáculo. “Lo que el espectador debe ver, es lo que el director teatral le hace ver. El artista no debe instruir al espectador” Rancière (2008, p. 20). Esto resulta muy pertinente, ya que en la actualidad en el caso del teatro de títeres se utiliza en la escena para imponer una lección o transmitir un mensaje. Entonces ¿cuál será la función de teatro de títeres para niños/as actualmente? ¿Teniendo en cuenta la implicación y relación estrecha del títere- niño/a, cuál es la responsabilidad ética del artista en su creación? ¿El espectador niño/a será un espectador pasivo, teniendo en cuenta que dentro del teatro de títeres, lo que se produce en el escenario es una apariencia, porque lo que se muestra es irreal, y el espectador- niño/a es cómplice en este juego teatral, además de no desconocer las condiciones para entrar en esta ilusión y se deja llevar a través de su naturaleza espontánea, en la que no permanece inmóvil, sino que actúa, está presente y entra en el juego de esa ficción, dejando aflorar sus emociones? ¿El espectador emancipado que propone Rancière será el espectador ideal de Sinisterra?

## CAPÍTULO III: REFERENTES CONCEPTUALES

Este apartado condensa las definiciones conceptuales que dan soporte al desarrollo de la investigación, por tanto, en primer lugar, se encontrará una reflexión teórica sobre la manera como los conceptos: experiencia estética o estética de la recepción, interacción en la obra de arte, el juego y el elemento lúdico en el arte actual, infancia y teatro de títeres, son apropiados en este trabajo investigativo y resultan fundamentales para el análisis de los datos empíricos que se recogerán en el trabajo de campo.

Luego, se expondrá los conceptos de espectador y público, teniendo en cuenta que las formas de comportamiento de los espectadores niños/as, asumen en la mayoría de las veces de forma colectiva y su implicación de espectador abarca el sentido de personas que acuden y asumen comportamientos como conjunto.

Con el análisis, se pretende relacionar los conceptos encontrados, con la obra de teatro de títeres y la implicación que tiene el espectador niño/a en el proceso de recepción. De igual manera cómo la obra puede llegar a interactuar con el público sin caer en el ejercicio de “conductismo”, sino, la interacción como provocador de un espectador crítico y activo presente, co – constructor de la obra de títeres.

### 3.1. Experiencia estética o estética de la recepción

*“Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva”.*

Jauss, (2002).

En el marco de la reflexión sobre el arte, son varios los autores los que abordan el tema de la recepción estética, entre ellos varios filósofos, quienes con sus aportes nutren este trabajo.

Uno de ellos es Alexander Baumgarten, quien fundó la estética filosófica, cuyo significado etimológico de esta palabra es de origen griego y corresponde a la percepción. El filósofo habla de una *cognitio* sensitiva, de un *conocimiento sensible* lo cual es una paradoja, ya que algo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas (Gadamer, 1991, p. 25). En el ámbito del arte resulta absolutamente evidente que la obra de arte no es experimentada como tal, si se la clasifica sin más dentro de una cadena de relaciones. Así, *cognitiosensitiva* o experiencia sensible se refiere en lo universal, a que hay algo que, de pronto, a la vista de la belleza, nos detiene y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta individualmente.

El objetivo del filósofo era fundar una disciplina destinada a estudiar la percepción de todo tipo de imágenes. Estas reflexiones se dirigen básicamente a las artes plásticas, porque es más fácil referirse a una pintura o estatua, diferente al transitorio fluir de una obra de teatro y de una composición musical o poética, que existen pasajera y efímeramente. Baumgarten, manifestaba en su teoría, que las actitudes suscitadas en contacto con las obras de arte tienen un carácter exclusivo, no precisamente racional, ya que la belleza y la perfección que encontramos en las obras artísticas no radican en conceptos o constructos lógicos de tipo cognitivo-instrumental, sino en impresiones de tipo sensorial, inexplicables en cierta medida (Santagada, 2004, p. 64).

Después vendrá Kant, quien sobrepasó las ideas de Alexander Baumgarten. Kant fue el primero en reconocer una pregunta propiamente filosófica en la experiencia del arte y de lo bello: qué es lo que debe ser vinculante en la experiencia de lo bello cuando “encontramos que algo es bello” para que no se exprese una mera reacción subjetiva del gusto (Kant citado por Gadamer, 1991, p. 27). Así para comprender la experiencia del arte, se puede deducir que en este proceso, extraemos con la vista –por así decirlo– la imagen de las cosas y nos figuramos su imagen de ellas, y es así como es la imaginación, la facultad del hombre para figurarse la imagen, la facultad a la que se orienta todo el pensamiento estético.

En esta búsqueda y defensa del concepto teórico de lo estético, Kant propone la célebre fórmula de “satisfacción desinteresada” que es el goce de lo bello. Esta frase quiere decir que no existe ningún interés práctico en lo que se manifiesta o en lo “representado”. “Desinteresado” significa aquí tan sólo lo que caracteriza al comportamiento estético, por lo cual nadie haría con sentido la pregunta por el para qué, por la utilidad. “¿Para qué sirve sentir goce en aquello en lo

que se siente goce? (Gadamer, 1991, p, 28).

### **3.1.1. Sobre la experiencia estética**

Aunque el concepto de la experiencia estética, aparece a mediados del siglo XVIII, para los fines de esta investigación, se tomarán como referencia los planteamientos de Robert Hans Jauss y su obra *La Estética de la Recepción*.

Hans-Robert Jauss (1921–1997) es conocido en el ámbito académico como uno de los tres fundadores de la Escuela de Constanza, en cuyo seno nace la estética de la recepción, un enfoque hermenéutico de las artes y la literatura. Uno de sus principales aportes es haber subrayado que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. En términos de Jauss “su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas” (Jauss, 2002, p. 81 ).

El profesor, propone, ante los diferentes discursos frente al arte, el gozar como la experiencia primordial e irremplazable, donde la obra se presenta como una estrategia contra la extrañeza del mundo. Esta experiencia estética tiene el carácter de una experiencia propia como experiencia ajena. Tal como lo vemos reflejado en la mayoría de experiencias del público frente a una obra de teatro, experiencia estética que analizaremos después.

Según Jauss (2002), la experiencia estética proporciona un espacio de juego frente a la propia experiencia. Cuando asumimos nuestro rol de espectadores, lo que diferencia esta experiencia estética de las otras actividades cotidianas que vivimos es lo temporal, ya que nos hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno, nos conduce a otros mundos de fantasía, suprime en muchos de los casos el tiempo, anticipa experiencias futuras, abre un campo de juego de acciones, permite ver el pasado, lo reprimido, nos permite gozar.

Ante esta reflexión sobre el arte, Jauss (2002) propone una primera tesis:

La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados (p.31)

No obstante, aclara que para entrar en esta discusión es necesario echar una ojeada al uso que se le da al término *gozar*. Así, Jauss (2002), plantea que cuando nos referimos a experiencia estética, goce y trabajo constituyen, de hecho, una verdadera oposición, debido a que el goce estético se libera del concepto estrecho del trabajo y de las necesidades naturales de la vida cotidiana. Pero este goce estético tampoco es el simple placer de los sentidos, como lo exponen las teorías estéticas desde la doctrina Kantiana, sobre la satisfacción desinteresada, por la distancia entre el “yo” y el “objeto”. Lo que propone el Jauss, es que en el acto de goce-estético el contemplador se libra de sus vínculos con la praxis cotidiana mediante *lo imaginario*. Cuando alguien se sumerge en este goce estético, la conciencia imaginativa se despega del cumplimiento de normas, principios o costumbres, hay una liberación del hombre de su quehacer cotidiano y lo prepara para otra experiencia. Ésta será entonces la segunda tesis que propone Jauss (2002):

La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo con su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva -, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar (p. 41).

Ahora, tal como se analizará más adelante en la recepción en el teatro, la experiencia estética será siempre liberación *de* y liberación *para*, tal como se manifiesta en la doctrina aristotélica de la *catharsis*. Está ya planteado como uno de los tres conceptos fundamentales de la tradición estética, propuesto por Jauss: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*.

**Poiesis:** El placer producido por las propias producciones.

**Aisthesis:** El placer producido por la obra de otros.

**Catarsis:** el placer en las propias emociones, derivadas del encuentro estético, que es capaz de conducirnos a un cambio en las convicciones o a la liberación del ánimo.

Para fines de la presente investigación, sólo se analizará el tercer concepto: catarsis

La catharsis, en la tragedia griega, activa al espectador en los afectos puros de compasión y temor, a través de la identificación con el héroe, conduciendo al espectador a una conmoción trágica y asumir una actitud, de cuál sería el proceder humano. La construcción de la más bella tragedia, la fábula no debe ser simple sino compleja, y que además debe imitar acciones que provoquen al espectador, temor y piedad, puesto que ésta es la función distintiva de esta clase de imitación (García, 1946, p. 39).

La *catharsis* como propiedad esencial de la experiencia estética, explica por qué la mediación de normas sociales a través de las imágenes del arte posibilita un espacio de juego para la libertad, una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación. En la medida en que el espectador de una tragedia niega los intereses reales de su mundo y adquiere “instalación estética” para la acción de la tragedia, se ponen en juego según Aristóteles la compasión y el temor, las condiciones de identificación de espectador y héroe (Jauss, 2002).

En este proceso comunicativo, donde el espectador se identifica con el héroe, éste puede asumir diferentes modos de comportamiento o quiebra normas acostumbradas para el beneficio de nuevas orientaciones para la acción, o puede encontrar un placer netamente individual en una liberación solitaria del sentimiento o quedarse en el mero placer del espectáculo. El espectador liberado por el “placer en los objetos trágicos”, puede ir más allá de la mera identificación, ser consciente de esta acción; pero también puede captar este comportamiento, identificarlo y neutralizarlo éticamente, a través de un asombro ingenuo por los hechos del héroe.

Esta recepción de los espectadores en el teatro griego es muy importante, pues nos da un indicio de cómo la experiencia estética ha estado presente en el teatro a través de la historia. Tema a discutir, ya que la función del arte ha variado a través de las diferentes épocas y culturas, transformando también la recepción estética del espectador.

### 3.2. Público vs Espectador

*“Onn’écritpaspour le public,  
onécritavec le public”*

Gonon (2007).

*“El espectador, un misterio que hay que penetrar”*

Gonon (2007).

El público, el ser vivo. El público designa a personas reunidas para asistir a un espectáculo. Así, diremos que el público es una entidad que reúne varios individuos, los cuales desarrollan lógicas de comportamientos y reacciones ante un hecho al cual asisten. Este encuentro se da bajo una temporalidad y en un espacio dado, el individuo va en efecto a privarse de su individualidad para poder formar parte de una unidad que le permite ser en contacto con otro. “Esta unidad se construye dentro de un momento y, por consiguiente, esta temporalidad transforma un grupo de individuos en una unidad: el público” (Gonon, 2007, p. 45). En este sentido, el individuo adopta una conducta pública. **De esta manera**, dentro de una manifestación o a un espectáculo: la suma de los individuos crea una nueva unidad, una nueva existencia. Tratamos entonces esta unidad como una entidad que tiene conductas auténticas y específicas.

El público es una palabra singular, pero corrientemente son utilizados al plural en el lenguaje cultural (el público de la danza) o a menudo combinado por un adjetivo que pretende precisar la naturaleza del grupo evocado (el público adulto, público infantil, el público escolar, el público especializado, etc.). Estas diferentes masas que hacen parte de lo que se cataloga como público debe diferenciarse de la muchedumbre que "tiene por característica la cantidad sin que los miembros que la constituyen tuvieran el mismo objetivo” Gonon (2007). En términos de Gonon, un público comparte una experiencia común de modo consciente, contrariamente a la muchedumbre donde las personas, encontrándose en un lugar dado por razones personales, son

asimiladas de modo espontáneo. “Cette unité se construit dans un instant et, par conséquent, cette temporalité transforme un groupé d’individus en une unité: le public” (Gonon, 2007, p. 48)

No obstante, el público que interviene, ya con su presencia, modifica la obra. Esto quiere decir que una obra de teatro no comienza su vida en la primera presentación, ni en el último ensayo de trabajo. De esta manera, se hace complejo, si se trata de estudiar a cada público y sus reacciones en cada encuentro. Esta complejidad es precisamente la que conforma la noción de público que, como todo concepto que designa una colectividad, es vaga por naturaleza, mal definida, y se peca siempre en el exceso de generalización, pero en muchos casos es inevitable. Por lo tanto, el Público es una entidad abstracta. “en su realidad, es diverso, en renovación perpetua, a punto que se puede afirmar que ningún público es comparable a un otro público” (Gonon, 2007, p. 61). Así podríamos arriesgarnos a afirmar que los modos de comportamiento y de placer de un público adulto, es totalmente diferente al comportamiento y el placer de un público de niños/as que asiste a una obra de teatro.

Ahora, con respecto al espectador, pueden ser diversas las concepciones que se le pueden dar al significado del espectador en la obra de arte. Esto, debido a que el término ha transitado por diferentes épocas junto al arte, al igual que su función. Sin embargo, es importante manifestar, cómo desde el siglo XIX hasta la actualidad, ha pasado de ser un observador a ser un elemento fundamental en el proceso creativo. De igual manera, su concepto también varía dependiendo de la práctica artística a la que se haga referencia. Para dar inicio a esta descripción y conceptualización, el diccionario nos dice al respecto:

El espectador o audiencia es quien aprecia una obra o asiste a un espectáculo. Por definición es el sujeto que el autor de una obra construye para que la aprecie. El papel del espectador está predefinido según la voluntad del autor, sin embargo el sujeto que en la realidad percibe la obra puede no ajustarse a lo que el autor de la obra esperaba” (Gonon, 2007, p.68).

Pero, ¿cuál sería la diferencia entre público y espectador?, ¿cuál es su relación? El público es una entidad en sí como se expresó anteriormente; manifiesta una tendencia de reacción global,

sin embargo está constituido al mismo tiempo por individualidades, los espectadores. La articulación entre este singular y este colectivo produce al público. El espectador completamente no es ahogado jamás en la masa del público, ya que él mismo siente la vibración de este grupo que le rodea. Puede sentirse de acuerdo con público como en desacuerdo con sus reacciones. El espectador asume su rol y es a la vez comprensivo (en comprensión enfrente de la representación) y comprendido en el grupo del público (incluido) (Gonon, 2007).

El término de espectador recubre realidades diferentes. Por ejemplo el espectador de la sala, se plantea como una figura sociológicamente determinada, percibida como pasiva, inmóvil en una butaca y silenciosa en el negro de la sala. Pero también, son múltiples los estados que se pueden evidenciar en los espectadores cuando acuden a un espectáculo en vivo. Por lo tanto no existe una figura monolítica del espectador que sería asociada con teatro de sala sino una pluralidad de estados de atención y del público.

### **3.3. Gadamer: La actualidad de lo bello (Juego – Fiesta – Símbolo)**

*“el arte contemporáneo nos insta a alejarnos de aquella visión del arte como obra cerrada, para ampliar la mirada hacia un horizonte más dinámico en el que la obra es entendida como acontecimiento, es decir, como un proceso de construcción y reconstrucción continuo”*

Gadamer, (1996)

Si bien, aunque la obra de arte hasta el siglo XIX agradaba al público con sus elementos formales como la belleza, gracia, sutileza, clasicismo, romanticismo, etc., las prácticas artísticas contemporáneas, buscan otras miradas de experiencias que no se habían tendido en cuenta, debido a que sólo se quedaban en la experiencia del autor y en la composición de la obra de arte.

Gadamer, en su texto *La actualidad de lo bello*, plantea que el arte actual ya no está ligado al concepto universal de belleza ideal, como lo fue para los griegos y los romanos,

tampoco debe ser entendido desde la experiencia estética sublime, ya que el arte actual no responde a un canon de belleza reconocido y aceptado universalmente (Isaza, 2012). En este sentido, el filósofo aconseja alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas (Gadamer, 1991). Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que *es*, en continua transición, tanto para creadores como para receptores.

El filósofo plantea dentro de esta teoría, tres categorías desde la experiencia antropológica como son: *el juego, el símbolo y la fiesta*, que conformarán una percepción de ideas en torno al arte, adecuadas para la época de la modernidad. Estas tres categorías son propias de la humanidad, configuran la cultura y están presentes en los rituales cotidianos. Por lo tanto, el arte actual para el espectador es un producto formado por la mediación del hombre. En este sentido, la obra empieza a actuar como mediación, como comunicación, como reconocimiento y participación de la comunidad.

La teoría de Gadamer y sus conceptos de juego, símbolo, y fiesta se hacen fundamentales para explicar cómo el arte actual exige un impulso comunicativo en los sujetos que los lleva a congregarse ante experiencias y prácticas en las que se re-conocen y conquistan su permanencia en el tiempo. La vuelta al concepto de juego en la elaboración de símbolos compartidos con la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos en un espacio de libertad, de ambiente para el descubrimiento y el hallazgo. Winnicott (1997) considera que es jugando como se puede manifestar esta capacidad creativa: “en el juego, y quizá sólo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores” (p.64).

En este sentido, la obra de arte contemporánea como dispositivo de significado está reuniendo e invita a una co-participación de construcción de sentido y memoria. La obra de arte contemporánea necesita de un mediador para que ésta acontezca como sentido, requiere de un espectador para que ésta trascienda como experiencia humana, transmisible desde el significado

Gadamer, entonces, alude a los conceptos de juego, símbolo y fiesta para explicar cómo el arte actual exige un impulso comunicativo en los sujetos que los impulsa a congregarse ante experiencias y prácticas en las que se re-conocen y conquistan su permanencia en el tiempo (Isaza, 2012)

No obstante, para fines pertinentes de esta investigación, resulta relevante revisar de qué

manera estas categorías de *Juego, símbolo y fiesta* se relacionan en el teatro, y sobretodo en el teatro de títeres. Teniendo en cuenta, que el sentido de juego, *-juego con-* siempre ha estado presente en esta práctica artística. Y con respecto al símbolo, no sólo se presenta el elemento visual, como medio de transmisión, sino que en el teatro, se presentan muchos más elementos (el texto, la intencionalidad de la voz, la música, las luces, los objetos, el movimiento, el ritmo, entre otros), que son códigos también. Y por último la fiesta, debe tenerse en cuenta los fenómenos culturales para que se lleve a cabo esta congregación hoy en día, aún más si hablamos de que la obra está dirigida a los niños y niñas, pues este público muy difícilmente asiste a una obra de teatro por si solo; en la mayoría de los casos, siempre hay un mediador adulto quien toma la decisión de llevarlo al teatro.

### **3.3.1. Primera categoría: el juego en la experiencia**

“Todo juego, antes que nada,  
una actividad libre”

Huizinga (1972)

“El niño y el animal juegan  
porque encuentran gusto en ello,  
y en esto consiste precisamente su libertad”

Huizinga(1972)

Gadamer, plantea el concepto de juego como una función elemental en la vida humana, en la cual no se puede pensar en la cultura, sin un componente lúdico. De manera similar, Johan Hizinga, en su libro *Homo Ludens*, presenta la esencia y significación del juego como fenómeno cultural (Huizinga, 1972).

Lo esencial en la propuesta teórica de Gadamer, con respecto al concepto el juego en la experiencia del humano, es su relación con el concepto de libertad, o impulso libre, donde el juego se presenta como un movimiento continuo que no tiene un objetivo final (Gadamer, 1991). Huizinga ya lo había mencionado también, como la primera característica del juego: es

libre, es libertad y como una función que puede abandonarse en cualquier momento, donde los jugadores toman la decisión de suspenderlo o cesar el juego cuando quieran (Huizinga, 1972). Es entonces en esta enunciación que evidenciamos el papel del espectador y su implicación con respecto a la obra de arte: el espectador es quien decide entrar en el juego y ser parte de él.

Jugar es siempre jugar-con: es un acto comunicativo. Incluso quien mira el juego participa. El espectador es más que mero observador. Apunta a la inclusión del espectador/intérprete en el arte: identidad hermenéutica de la obra: hay ahí algo significativo que comprender: “toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar (Gadamer, 1991, pág. 31).

De esta manera se dice entonces que la experiencia de una obra de arte no sólo acontece al artista que lo realiza, sino a los otros jugadores para quien lo realiza – los espectadores- que experimentan, que se dejan seducir ante este acontecimiento, hasta el punto de adueñarse de ellos.

Por ejemplo, en el caso de las obras de arte, el espectador es, siempre algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él. En este orden de ideas, se observa cómo en la mayoría de las obras de arte moderno, proponen anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra. Aunque también es necesario revisar los diferentes movimientos que ha tenido el teatro, como el de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, en la que se pretende sorprender e impresionar a los espectadores, mediante situaciones impactantes e inesperadas y dejar una huella en el espectador. O el Teatro épico de Bertold Brecht que pretende todo lo contrario, que el espectador tome distancia de lo que sucede en escena para así llegar a un juicio crítico. Sin embargo, estas teorías las analizaremos en otro apartado de esta investigación.

Retomando la categoría de Juego planteada por Gadamer, es importante visualizar el juego no desde el punto de vista de la lúdica, sino desde la razón de ser de la obra, desde el que lo experimenta, es decir, desde el espectador: “un jugador que busca su propia representación asumiendo el rol que le demanda una experiencia “auténtica y total”. En palabras de Gadamer (1994) el juego es:

Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con

él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte (p. 21).

Gadamer habla del *juego* como una experiencia que se apodera del jugador quien es absorbido por una serie de estímulos que lo mantienen atento y activo, lo llevan a tomar decisiones y a interactuar con un espacio y un tiempo delimitado por su misma condición de jugador. Ese modo de actuar, comportarse, intervenir y participar invitan al espectador o al jugador a salirse de lo convencional por un tiempo determinado, para adentrarse en un espacio con reglas e instrucciones que moldean el comportamiento. El juego, el movimiento repetitivo y la actitud que asume el jugador frente a ese movimiento que se repite, implica un “jugar con”, es decir, el reconocimiento de la alteridad, la transformación de la distancia que nos separa del otro para tomarlo en consideración como un co-jugador, pues todo juego para ser jugado demanda un enfrentamiento, una confrontación o un encuentro con los otros. En este desafío se exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado este desafío, una respuesta que es propia, que es producida activamente, así el co-jugador forma parte del juego.

De allí el lugar tan trascendental que tiene el diálogo en tanto proceso de comunicación y escenario de encuentro para la concertación, en el que se completa el acontecer de la tarea reflexiva del entendimiento humano: el juego del círculo hermenéutico de la interpretación y la comprensión, la comprensión y la identificación, entendido como una búsqueda en pos del sentido de la obra: “Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar.” (Gadamer, 1991, pág. 23) Un juego que alcanza su sentido pleno cuando es jugado.

El filósofo no habla del *juego* como una acción que se activa por un jugador, porque el juego es el sujeto mismo, que se encuentra en toda cultura, es un sistema mediado en el cual se representa la naturaleza, asimismo aparece el arte. El jugar a representar para alguien más, será entonces el verdadero ser de las creaciones. “Con esto no se quiere decir que el juego sea exhibición, sino que requiere del otro, de la participación e interpretación de ese otro para quien el juego se lleve a cabo, tanto espectador como jugador hacen parte del mismo juego que exige siempre un trabajo de construcción” (Isaza, 2012, pág. 38).

Por lo tanto el juego será el resultado de la transformación y la construcción, este último adquirido por la esencia del juego. La transformación será el nuevo significado que gana el juego,

a través de un mundo de significados que son de orden cultural. En este sentido, el arte contemporáneo involucra tanto al artista, creador de la obra, como al espectador, en el cual caen todas las estimulaciones de las creaciones, a partir de la experiencia propia. Es decir, es un proceso de mediación, “El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (Gadamer, 1994, p.190).

A partir de este concepto, el arte se ha involucrado también en objetivos para la educación artística; donde se percibe al juego como un mecanismo para el desarrollo de la cultura y la capacidad creativa del sujeto desde lo imaginario, lo lúdico y el placer estético. El concepto de juego entonces se ha convertido precisamente en un juego, donde todos son co-jugadores. Y esta teoría debe valer en el juego del arte, donde no hay ninguna separación entre la confirmación de la obra que se presenta y el que experimenta. (Gadamer, 1991, pág. 36)

En el teatro de títeres, la obra es producto del juego, un juego que hay que *rellenar*. El espectador es quien complementa con su percepción, que aquella materia que ve, tiene movimiento, habla, se desplaza, vive. Ahí radica la experiencia estética de la que Gadamer, nos habla, el modo particular en que la obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra de teatro de títeres, lo que constituye la experiencia estética.

### **3.3.2. Segunda categoría: lo simbólico**

*“el símbolo, la experiencia de lo simbólico,  
quiere decir que este individual, este particular,  
se presenta como un fragmento de Ser  
que promete complementar en un todo íntegro al que  
se comprometa con él;  
o también quiere decir que existe el otro fragmento,  
siempre buscado, que complementará en un todo  
nuestro propio fragmento vital  
Gadamer (1991, p.85)*

Otra de las categorías centrales a abordar en esta investigación es lo simbólico, y para

ello, se iniciará con la referencia al significado otorgado por Gadamer al término símbolo como *tablilla del recuerdo*, para referir a la historia de la tablilla que es dividida en dos partes con el fin de que, con el paso del tiempo, puedan reconocerse anfitrión y huésped. De esta manera, lo simbólico, de acuerdo con Gadamer, conjuga el espacio del encuentro que posibilita la obra, es en torno a lo simbólico que tengo la posibilidad de encontrarme con el otro.

Gadamer propone al espectador, fundamentalmente, como un intérprete del lenguaje de la obra de arte, un agente que realiza el sentido del concepto de símbolo latente en la representación, gracias al cual se materializa la posibilidad, no solamente de conocer lo que la obra configura en términos de sentido, sino también (...) el re-conocernos a nosotros mismos dentro de una comunidad de lenguaje que requiere del otro para poder significar (Isaza, 2012). El espectador vive el arte como una experiencia particular, como un proceso comunicativo, lleno de símbolos, en la que le exige un trabajo de construcción permanente, no sólo como un ejercicio interpretativo, sino como el reconocimiento de la experiencia del otro.

(...) el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como fragmento del Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también, quiere decir que existe el otro fragmento siempre buscando en la historia, que complementará en un todo, nuestro fragmento vital(...) (Gadamer, 1991, pág. 39)

El arte como símbolo es vivido desde la experiencia particular, no obstante, no debe ser entendido como proceso inmanente en una experiencia transitoria; por el contrario, exige del espectador un trabajo de co-construcción permanente debido al juego de alteridades impulso comunicativo que el arte demanda, no como un impulso que se limita sólo a interpretar la representación de una comunidad sino, en el entendido de que es el arte, y particularmente aquel, que privilegia la experiencia del otro.

Ahora, es relevante en esta categoría no pasar por alto la implicación que tiene los símbolos culturales y el lenguaje dentro de esta percepción estética y dentro de una condición establecida por la humanidad, pero no desde un estudio semiótico, sino entender el arte como proceso de comunicación.

No obstante, según Regis Debray (2001) los dispositivos de significado son adquiridos en

la cultura más desde un transmitir, que desde un comunicar. El transmitir se refiere al modo como se transfiere el conocimiento dentro de una cultura, y tiene que ver con los valores, saberes, transferencia de ideas, necesarios para la construcción de memoria colectiva. De esta manera, se comunican códigos y se transmiten ideas, formas de pensamiento, tradiciones. Así, el dispositivo llamado obra de arte, debe ser entendido como un dispositivo de transmisión, debido a que involucra al otro, compromete idea, demanda un proceso, implica una tradición, articula a los sujetos creadores y a los espectadores a través de una memoria colectiva, que les permite reconocerse como constructores de un mismo fin. Retomando a Gadamer, entonces (...)El elemento simbólico responde a las cualidades del representar de la obra de arte, que como bien se mencionó en párrafos anteriores, es un conocer y re-conocernos dentro de este lenguaje; es en torno a lo simbólico que tengo la posibilidad de encontrarme con el otro” (Gadamer, 1991).

Por eso se dice que la obra de arte contemporánea necesita de un mediador; para que ésta acontezca como sentido, requiere de un espectador para que ésta trascienda como experiencia humana.

Por otra parte y con respecto a los títeres en específico, y su implicación simbólica, Vygotsky también analiza el desarrollo del simbolismo en el juego, como un factor relevante en la experiencia del niño/a:

Para los niños, algunos objetos pueden designar otros, sustituyéndolos y convirtiéndose en signos de los mismos, el grado de similitud entre un juguete y el objeto que designa carece de importancia. Lo que sí resulta importante es la utilización del juguete y la posibilidad de ejecutar con él un gesto representativo. Esta es la clave de toda la función simbólica del juego de los niños” (*Vigotsky, 1997, pág. 162*)

En este sentido, cuando el niño/a por ejemplo utiliza una caja de fósforos y la convierte en su juego animista en un carro, que viaja por un camino – la pared - , lo que indica esta acción, es que para el niño/a este objeto caja de fósforos, no es su forma, sino los movimientos que el infante le imprime a la caja y su juego de construcción a través de su imaginación. En el teatro de

títeres se dirá entonces, que el niño/a hace igualmente una sustitución de significados tal como ocurre en el ejemplo anterior, pues el títere es y no es real a la vez. Por lo tanto, este juego se ubica entre el juego simbólico y la imitación en cuanto el espectador niño/a construye un objeto imitando los rasgos esenciales del objeto real. Ejemplo de ello, lo podemos encontrar en la obra que se analizará para esta investigación, donde la construcción de uno de los personajes títeres, se toma una cubeta de huevos, que tendrá un color verde, con ojos grandes, patas y se convertirá en un Sapo. El niño/a entonces, construirá desde la imagen, el lenguaje y los discursos la representación simbólica de estos elementos que ve.

### **3.3.3. Tercera categoría: La fiesta**

Dentro de esta experiencia estética, Gadamer propone la fiesta como un espacio de congregación, celebración e inclusión en la que todos comparten, y no hay aislamiento. De este modo, se podría decir que el hecho de que una fiesta se celebre, nos dice también que la celebración es una actividad intencionada. De esta manera la experiencia artística hace parte de esta manifestación. (...)No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos e impide desintegrarse o dispersarse en vivencias individuales”(Abad, s.f., p. 5). En esta celebración, se suprimen toda clase de objetivos, además que esta está siempre y en todo momento ahí por su carácter temporal que no distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos.

Para el filósofo, el que una fiesta se celebre nos dice también que la celebración es una actividad que persevera unos rituales estéticos, lo cual se hace evidente en el caso de la experiencia artística. Este encuentro genera un espacio de unión y vivencia en comunidad, en un tiempo determinado. Así Gadamer afirma que “no es por azar que todas estas expresiones se asemejen a la experiencia de la obra de arte” (Gadamer, 1991, p. 61).

El concepto de fiesta se ha visualizado través de la historia del arte de diferentes maneras. Pero ¿cuáles serían las características similares entre la obra de arte y la fiesta? Una, es la congregación, es decir, la asistencia al espacio donde se presenta la obra, el estar presente, no

solo como un observador, sino como un activador, un participante que ha acudido al lugar para estar en presencia activa de la celebración. No obstante, es importante tener presente que, para entender las prácticas artísticas como procesos de comunicación y de significación habrá que tener presente los cambios sociales y culturales que continuamente están en transformación.

El concepto de Fiesta o Celebración son fundamentales para esta investigación, ya que es en ella en que se reúne todo el ejercicio artístico. Para Gadamer la experiencia siempre está relacionado con la fiesta, en la cual se rechaza todo el aislamiento de los unos hacia los otros, es decir la fiesta es comunidad, la fiesta es siempre fiesta para todos. Es decir que “alguien se excluye” si no forma parte de ella (Gadamer, 1991, pág. 99). Así que independientemente de las reacciones o percepciones que el espectador manifiesta dentro de la sala, mientras acuda a esta celebración, será parte de ella. En caso contrario, no asistiría a formar parte de esta experiencia.

Ahora, es importante este análisis cuando hablamos del espectador niño/a, teniendo en cuenta que el niño/a asiste a un espectáculo no siempre por iniciativa propia, sino por la mediación de un adulto (padres, docentes, cuidadores). En este caso, entonces habría que analizar la presencia del niño/a frente a esta celebración, que en muchas ocasiones llega de sorpresa, es decir forma parte de esta congregación, también por iniciativa del adulto, no por decisión propia.

Según Bonilla y Galeano, se puede afirmar que el teatro de títeres puede ser entendido como una fiesta que se caracteriza por:

- Generar un espacio de encuentro y participación en un lugar público
- Manifiestar unos imaginarios colectivos o construcciones simbólicas propias de una sociedad.
- Seguir un ritual
- Festejar en torno a un tema o una cuestión específica, resultando un sujeto celebrante y un objeto celebrado
- Ser un momento extraordinario que rompe con la rutina o actividades cotidianas, creando su propio tiempo y procurando una vivencia
- Abrir espacios de intercambio comercial y servir de sustento a determinados integrantes de la comunidad(Bonilla y Galeano, 2015, p.105).

### 3.4. El teatro de títeres



**Imagen8 The Puppet Show**

**Fuente: Victor Gabriel Gilbert**

En a la actualidad si se menciona la palabra títere la mayoría de las personas lo relacionan con niño/a. No obstante, si se revisa su historia, el concepto de infancia no aparece relacionado con esta práctica. En muchas definiciones, esta manifestación artística aparece más relacionada con otras funciones, como por ejemplo, la de medio evangelizador.

Son muchas las definiciones que podemos encontrar sobre el concepto de títere: desde el hombre primitivo cuando vio su sombra reflejada gracias a la luz de las hogueras, la utilización de figuras en los rituales paganos de Egipto y Grecia; la relación con las máscaras, el teatro de títeres como el espacio entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, lo sagrado y lo profano, los hombres y los dioses, etc., pero para los fines de esta investigación, la conceptualización más acorde es la de Steve Tillis, quien acierta en decir: “Este fenómeno que

llamamos títere tiene tres componentes descritos con profundidad: objeto, fuerza que lo manipula y público” (Tillis, citado por Rossmery, 2012).

El anterior concepto de títere es compartido por Edgar Cárdenas, quien dentro de la investigación sobre estéticas del teatro de títeres en Bogotá, aclara que el Títere es “el fenómeno que se presenta cuando existe una relación entre un objeto y una fuerza que lo manipula, generalmente humana, y un público que al ser testigo de la relación decide compartir la ilusión de una vida imaginada del objeto” (p.27).

En este orden de ideas, un elemento esencial dentro de la conceptualización del títere es el espectador, quien a través de la aceptación del personaje, le da vida y cree en él. Así los expresa el maestro Ciro Gómez: “En la representación de una pieza de títeres no es sólo el titiritero que realiza las acciones y da ánima (alma) a un objeto, sino que el co-creador del teatro y de los títeres es también el espectador” (Gómez, s.f. ).

Es el espectador quien actúa como cómplice de la obra artística. Es él junto a su imaginación quien juega, el encargado de crear el mundo fantástico que propone el teatro de títeres. De otra manera, el actor o el titiritero, sólo sería una persona ensayando o jugando a solas con su objeto. El títere es la vida del objeto, la cual incluye la complicidad de su manipulador y el público. El objeto que no es parte de este fenómeno es una cosa. El objeto que es manipulado por el placer de su manipulador, y no incluye a un público para completar el fenómeno del títere, es un juguete (Rossmery, 2012).

No obstante, el hecho de que se dé importancia al espectador, no significa que el protagonista, el títere, no sea estudiado. Perucho Mejía García<sup>11</sup>, en su libro *El títere, un objeto animado en el espacio escénico*, aporta una nueva visión sobre el quehacer titiritero y sobre el arte de la animación. Presenta al títere diferente al elemento de entretenimiento para los niños – juguete - o la forma convencional de hacer representaciones de teatro con muñecos. El filósofo conduce al desarrollo de una nueva práctica artística que denomina el “teatro de objetos”, donde se propone el estudio del objeto en cuestión, que expone y contempla diversas interpretaciones y particularidades, así mismo, nos muestra la relación discursiva en torno a la escena, al titiritero y

---

<sup>11</sup>Ph. D. en filosofía de la Universidad de La Habana. Semiólogo, Especialista en Hermenéutica, Filosofía del Lenguaje e Investigación. Es profesor del Instituto Departamental de Bellas Artes y de la Universidad de Cali.

al público, en la que los significantes cambian desde el títere como obra en el escenario (imagen), la representación del objeto (animación del titiritero) y las diversas manifestaciones de sentido (recepción del espectador). El títere nos propicia un eje visual- espacial que nace por una actitud contemplativa en la cual el espectador se ve abocado a diversas representaciones visuales manifestadas por medio de símbolos (Mejía, 2010). En efecto el títere como símbolo visual permite al espectador entrar en la fábula e imaginación no sólo desde la representación, sino como transformación de todo lo que en él se manifiesta.

En otros términos, el títere es objeto de los posibles, permite al artista jugar con la ficción, entrar en mundos jamás imaginados, por medio de la irrealidad, se muestra como verdad conectada con la fantasía del espectador. De esta manera, el arte, al crear imágenes individuales y concretas a través de las cuales descubre rasgos comunes a todo un grupo de fenómenos, objetos y acontecimientos, realiza una síntesis de la realidad cuya particularidad es revelar lo general en lo concreto – sensible (Suarez, 1988), por medio de la conexión entre la imaginación, interpretación y comprensión del espectador.

### **3.5. Concepto de Niño/a: sujeto de derechos**

En el campo social son muchos los autores que se han interesado en la evolución del concepto de infancia a través de los siglos y cómo la historia de ésta ha influenciado también en el concepto de niño y niña, el cual ha variado dependiendo del lugar de enunciación, es decir, de la cultura, sociedad o circunstancia histórica.

Si se revisa el término, se encuentra que etimológicamente, “niño” viene del latín *infans* que significa “el que no habla”. Los romanos utilizaban este término para designar a las personas desde su nacimiento hasta los 7 años de edad (Humanium, s.f., párr. 2)

Durante el siglo XVIII, se les consideraba como seres a los cuales había que reformar, así el interés de los padres estaba basado en la educación religiosa y en el deber de crear conciencia sobre el “pecado original”. Con la industrialización a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX al niño se lo ve como un adulto pequeño, el cual tiene que cumplir con papeles de

producción como cualquier otro miembro de la comunidad (Fandiño, 2012). En este sentido el concepto de juego y fantasía eran vistos como actividades improductivas que debían ser eliminados a través de la disciplina y el castigo.

A finales del siglo XIX se da la asignación del nombre “menor”, que se refiere al niño como un sujeto con menos capacidades que el adulto, con menos desarrollo de su inteligencia y quienes dependían de un adulto para ser moldeados y conducidos (Fandiño, 2012).

En el siglo XX los anteriores conceptos se fueron transformando a partir del surgimiento de la protección de los niños y niñas como problema de interés público. Así se cambia la concepción que se tenía al niño como “menor” para ser asumido como “sujeto de derechos”.

Así, el reconocimiento de los Derechos del Niño se hizo después de la Primera Guerra Mundial con la adopción de la Declaración de Ginebra en 1924. El proceso de reconocimiento de estos derechos continuó luego gracias al trabajo de las Naciones Unidas y la Declaración de los Derechos del Niño de 1959 (Humanium, s.f., párr. 7), por tanto, y de acuerdo con esta definición y de todos los textos referentes al bienestar infantil, se concluye que los niños son seres humanos dignos y con derechos.

En este sentido, Colombia también cuenta con importantes normas y leyes a favor de los derechos de la infancia, entre las cuales encontramos la Constitución Política de 1991; la Ley 12 de 1991, que ratifica la Convención sobre los Derechos del Niño y la ley 1098, Código de Infancia y Adolescencia, en donde se establece el derecho al desarrollo integrar en primera infancia (Fandiño, 2012, pág. 27)

La anterior contextualización sobre el concepto de infancia nos permite determinar al niño/a como un sujeto de derechos, sin embargo, es importante también revisar las conceptualizaciones sobre el desarrollo del niño/a en el contexto actual, por tanto, se tomarán en consideración las políticas sobre infancia desde la Secretaría Distrital de Educación, las cuales proponen:

Actualmente, las políticas públicas para la infancia y en especial los lineamientos curriculares para la educación inicial proponen al juego, el arte, la literatura y la exploración del medio, como pilares en la educación de la primera infancia, elementos primordiales a través de los cuales los niños y niñas se relacionan entre sí, con los adultos

y con el mundo para darle sentido, promoviendo a la vez su desarrollo integral y su vinculación con la cultura (Ríos, 2010, p. 41).

En este orden de ideas, resulta relevante que los artistas y el arte en general tengan un compromiso ético, una responsabilidad colectiva que aporte al desarrollo infantil y a la construcción de su mundo activamente. Potenciar, diseñar y promover ambientes que inviten a los niños a actuar, pensar, construir y comunicarse.

El teatro de títeres, como práctica artística entonces, debe ser un espacio que brinde al niño/a experiencias estéticas, donde pueda jugar, compartir, soñar, fantasear, imaginar, emocionarse, asombrarse. Un espacio que también promueva la participación ciudadana, asumida desde una perspectiva política y cultural que reconoce a los niños y niñas como sujetos que deben ser escuchados, desde sus “códigos orales, corporales, gestuales, visibles no solo en el intercambio lingüístico con ellos y ellas, sino a través de su vivencia en el juego, el arte entre otros” (Fandiño, 2012).

El sentido estético, será también un gran aporte en la construcción de este sujeto sensible, siendo parte de la dimensión artística, es decir, el arte como la capacidad humana de crear, expresar, apreciar, y ser sensible a través de múltiples lenguajes artísticos, donde el niño podrá conocer, transformar, representar e interpretar su entorno y la cultura.

En consecuencia, las políticas frente a la educación inicial con respecto a las actividades relacionadas con las experiencias artísticas, afirman:

Estimulan el desarrollo del sentido estético, ofreciendo oportunidades para la apreciación, orientando la observación y la reflexión, con miras a que el niño y la niña sientan, descubran y construyan sentido. En la medida en que los niños/as tengan oportunidad de apreciar variedad de obras plásticas, escénicas, musicales entre otras y tenga contacto con la naturaleza, desarrollarán el gusto estético, experimentando de esta manera bienestar, plenitud interna y enriquecimiento del proceso de vivir y ser (Fandiño, 2012, pág. 129)

Resulta complejo aterrizar todo este tipo de normatividad legal y traducirlo en espectáculos incluyentes dirigidos a niños y niñas. Como se menciona anteriormente la aparición

del concepto de niño e infancia es bastante reciente, por lo tanto se hace necesario comprender y apropiarse este elemento importante, en las prácticas artísticas, que los procesos de apropiación de la cultura para este sector de la población.

### 3.5.1. El espectador Niño/a en el Teatro. Su complejidad



**Imagen 9 Sueños del Agua Teatro el parque 2013**

**Fuente: archivo propio.**

A pesar de que las investigaciones sobre el espectador niño/a son escasas, el teatro dirigido a niños y niñas, hoy en día es uno con mayor demanda de público a nivel artístico. Así lo expone la escritora Ruth Mehl:

(...)El teatro para niños ha recibido, por el uso, una designación que abarca varios rubros dentro del teatro: comedia musical, teatro de texto, teatro de actores, teatro de actores y muñecos, mimo y clown, magia, teatro negro, acrobacia y artes marciales, y muchas otras combinaciones (Mehl, 2010)

Pero si concebimos al teatro como un hecho artístico que lo compone diferentes códigos expresivos, tales como: actuación, manejo del espacio y del tiempo, códigos visuales como: gestos corporales, escenografía, vestuario, el movimiento; códigos auditivos: sonidos, música, y

palabra, formas de entonación y hasta nuevos recursos audiovisuales utilizados hoy en día, se deberá tener claridad a la hora de realizar un espectáculo artístico, si está destinado a un público adulto y/ o a un público para niños/as.

Mehl, menciona que en la mayoría de los casos se incluyen el canto y el baile, pero hay una ausencia con el teatro de texto. Y esto se debe a la carencia de dramaturgos, debido a que son escasas las personas expertas en este aspecto o los que realizan son empíricos. Así la mayoría de las veces se tiene cierto temor a la palabra cuando se trata de espectadores niños.

A pesar de que se ha demostrado con ciertas versiones de clásicos, que los niños aceptan sin problema la propuesta (...) El problema reside en que habitualmente se subestima la inteligencia de los espectadores de poca edad y se atribuye a su carencia evolutiva la dificultad que en realidad reside en un texto poco claro o un diseño dramático deficiente (Mehl, 2010, pág. 21).

En este sentido, el espectador niño/a se convierte en una dificultad para todos aquellos artistas que se dedican al teatro para niños: “La única diferencia entre el teatro para adultos y el teatro para niños es que este último debe ser mucho mejor” (Mehl, 2010). De esta manera todos los que se dedican a esta práctica, reconocen que es necesario un algo grado de exigencia profesional, para enfrentar un espectáculo dedicado a un público de niños.

Así, cuando se habla de que el espectador niño es muy difícil, es porque sus reacciones son espontáneas y suele demostrar lo que siente, en el espectáculo.

(...) Hay niños que, afectados por el aburrimiento, piden ir al baño, se quejan de algún dolor, o, directamente, lo expresan con las famosas y tan temidas preguntas: “¿cuándo nos vamos?”, “¿falta mucho para ir a casa?”, “¿a qué horas termina?”; otros exigen compensaciones como golosinas, regalos, o promesas de algún paseo posterior.” (pág. 22)

Algunos directores que ya han puesto su atención en la recepción de los niños, manifiestan, si a los quince o veinte minutos de iniciada la función, los niños se inquietan, o piden salir al baño, la tensión de la obra bajó y se debe hacer algo para atraerlos de nuevo.

Otro aspecto importante que menciona Mehl en su texto, es sobre la relación del espectador niño/a y el adulto acompañante; así como hay niños muy espontáneos, también hay otros que por una actitud protectora de los padres, puede decir que le gustó mucho un espectáculo, así se hayan aburrido. Es decir, por complacer al adulto.

Desde luego este tema es fundamental, para la presente investigación, teniendo en cuenta primero que, los niños/as no acuden por voluntad propia al teatro, siempre están mediados por un adulto para acudir al espectáculo; segundo, algunos de los comportamientos y reacciones que los niños/as tienen frente a la obra son influenciados por el adulto o éste hace parte de ellos. Como por ejemplo si el adulto ríe, el niño ríe, si el niño siente miedo suele refugiarse en su acompañante.

Dentro del análisis que realiza la escritora, también menciona otro tema importante para esta investigación y es el ritual o fiesta. “Por lo que he observado, en general, para los niños ir al teatro es participar de una fiesta. En la infancia los ritos son muy importantes. En el teatro, la ceremonia comienza en la puerta” (Mehl, 2010, pág. 23)

En muchos de los casos los artistas no ponen atención a este aspecto, sobre los momentos de espera antes del espectáculo y en algunos casos, puede generar malestar y produce reacciones tales como niños/as inquietos y aburridos en el interior de la sala. Por eso la escritora señala la importancia de revisar estos momentos previos a la función y cómo desde ahí se construyen código y mensajes que los niños procesan.

Ahora veamos dos temas que menciona el texto, que tienen bastante relación con el espectador niño/a: ¿Qué consume el niño? Y la relación de las obras pedagógicas con la población infantil.

El primer tema ya se había mencionado anteriormente, se trata, de todo lo relacionado a teatro infantil como éxito comercial, en la que cada vez, abarca mayor cantidad de público, que en muchos de los casos confunde los objetivos. Hay que recordar que el niño acude al teatro de la mano de los padres o de un adulto acompañante, por lo tanto depende de ellos la calidad de la obra o temática de la obra, porque muchas veces depende de los gustos de los grandes.

Con respecto al segundo tema, Mehl dice: “El teatro para chicos debe enseñar algo” (¿debe?) (Mehl, 2010, pág. 29). Desde este punto de vista la escritora y periodista señala que

muchas veces los espectáculos para niños/as, se basan solamente en los valores pedagógicos y en la moraleja de la obra; descuidando la cuestión estética y todos los otros elementos que componen la obra de teatro para niños y niñas.

Es de anotar que aunque ambos temas, tanto el de la mercantilización de las obras de teatro para público infantil, como la de la discusión si las obras para niños/as deben o no ser pedagógicas, o cuáles son las temáticas, argumentos, lenguajes acordes para ellos; éstas son de discusiones que todavía hoy siguen en debate; no obstante aunque son asuntos que competen al espectador niño/a pertenecen a otra investigación.

Lo que sí es relevante mencionar del texto de Mehl es su preocupación constante sobre la falta de definición del concepto de teatro para niños y niñas; la poca ayuda del estado y de las políticas públicas, en el auspicio para capacitación o investigación en este aspecto; la falta de crítica especializada; la carencia de artistas hacedores en teatro para niños, espacios donde verdaderamente analizar sus espectáculos y los de otro, para intercambiar experiencias, recursos, ideología y posturas y compartir información, que ayuden y construyan a favor de este público olvidado.

Teniendo en cuenta lo anterior, se justifica el propósito de esta investigación por cuanto considera importante revisar el espectador niño/a, sus experiencias frente a la obra de arte, como un elemento importante en la construcción no sólo de hecho artístico, sino como parte fundamental de la cultura actual.

### 3.5.2. El espectador en el Teatro de Títeres



Imagen10 Little Girl and Tomcat

Fuente: Andy Prokh citado por Revista Cromos (2013)

Las anteriores consideraciones sobre el espectador niño/ a en el teatro de texto o de actores analizadas por Ruth Mehl, no son tan lejanas del espectador niño/a en el teatro de títeres. Tal como se ha mencionado en las páginas anteriores, también se visualiza en esta práctica artística, la escasa especialización o investigación en tema del público de niños y niñas en nuestra cultura y en la creación de obras de títeres para esta población. Al igual que el teatro, los títeres también entran en el ámbito del marketing, y peor aún en la “recreación”<sup>12</sup>, sin objetivos concretos.

Sin duda alguna, no se pueden descartar los estudios realizados por otras disciplinas tales

---

<sup>12</sup>Cuando se habla de recreación en los títeres, se refiere a las prácticas de este recurso frente a las fiestas infantiles o jardines, sin ningún tipo de mediación artística, concebido sólo como entretenimiento y para el mercado.

como la pedagogía y la psicología, las cuales han empleado estudios y análisis sobre la relación que existe entre niño/a y el títere. Y como en gran medida, este elemento dramático se ha convertido en uno de los recursos favoritos en el jardín y las escuelas. Y como herramienta terapéutica.

Esta relación estrecha que se establece entre el juego del títere y el niño/a, ha sido un tema de investigación que ha inquietado a muchos que ejercen el oficio de los títeres. Bertha Finkel en su libro *El Títere y lo Titiritesco en la Vida del Niño*, indaga desde su posición como artista, sobre la naturaleza de esa comunicación tan particular que se establece entre el niño y el títere, “¿por qué atrae tanto el títere a los niños? ¿Qué hay en el títere, que hace que los niños se identifiquen con él?”(Finkel, 1984). El infante dice Finkel, es el espectador ideal en el teatro de títeres, ya que se funde en el juego del espectáculo. Discute, polemiza, aplaude, reniega o se burla, a medida que la pieza se va desarrollando ante sus ojos. El niño/a no teme a evidenciar sus emociones. En este sentido, el teatro de títeres es el verdadero teatro polémico, donde los espectadores no discuten entre sí, fuera del teatro, sino con los mismos elementos que están viviendo la obra, es decir con el títere. La sugestión es tal, que el niño olvida por completo al actor que está detrás.

Según la artista el niño/a es más espontáneo cuando está frente al teatrillo de títeres, se desarma de todo lo que es ajeno a él. Se libera de sus inhibiciones a medida que la acción se desarrolla. Por este motivo debemos tener en cuenta que la mayoría de las reacciones o percepciones que los niños manifiestan frente a una obra de títeres, son diferentes a las que exterioriza el adulto.

Finkel realiza una comparación entre lo que se puede llamar “expresión titiritesca” con la “expresión teatral” o “cinematográfica”. Plantea que para resolver este problema es inevitable acercarse desde nuestra visión como adultos.

Ahora, con respecto a la relación del niño ante el muñeco, la artista dice:

(...) El niño tiene una carga emocional que sólo puede liberar y no del todo en el juego. Descarga en el muñeco la confianza que ningún otro podría recibir de él. El muñeco es

más pequeño, más silencioso, más imponente que él. Es el único ser inofensivo en un mundo lleno de amenazas (*Finkel, 1984, pág. 9*)

Finkel relaciona la estrecha relación del infante con su muñeco en su vida cotidiana. Cómo este objeto se presenta en su vida como su cómplice a quien cuenta todos sus secretos. El niño antes de haber asistido a una obra de títeres, ya ha creado lazos con sus muñecos, ya ha creado unos mundos imaginarios, donde viven estos seres sin vida, pero cuando él desea les da forma y plasma sus deseos. Por lo tanto, es importante deducir que el niño/a a tener contacto con la obra de títeres y ver al titiritero, en este caso adulto jugando con estos seres ficticios, crean cierta complicidad, entran al mundo fantástico, igual que los que él tiene en su intimidad.

Igualmente, el muñeco que imita al hombre, es creación del hombre para el niño y este juego es una necesidad tan cercana, propia de la naturaleza humana. El niño sabe cuándo está jugando y cuando abandonar su juego, no se trata de pensar que el infante no debe darse cuenta que el muñeco sea manejado por un adulto, - aunque algunos artistas así lo quieran- se trata de entender la relación de juego que se establece en el escenario, donde el principal cómplice de la vida del títere es el espectador niño/a.

Aunque el títere es manejado por alguien, éste adquiere una vida propia, como la que tiene el niño. “Así, éste siente que el títere tiene una condición parecida a la suya: obedece pero extraña su libertad” (Finkel, 1984, p. 15). En algunos momentos el niño se burla del títere, que es una manera de burlarse de su propia vida, o se emocionó o lloró con él, pues crea una semejanza alrededor de su mundo, un mundo delimitado como el de él. Pero, ¿cómo demuestra esto?, con la libertad que siente frente al títere, con la espontaneidad con que a él se dirige, con la soltura con que polemiza dentro de la sala. Se siente infinitamente libre ante él, por eso lo hace feliz.

Con respecto a lo titiritesco en el niño, Finkel también manifiesta las contradicciones en las que el niño/a se ve enfrentado en la escena, al ver también un mundo diferente al suyo. El miedo y la sorpresa por ejemplo son unas de las reacciones más claras, porque mientras para nosotros los adultos las cosas son cosas, y los seres son seres, para los niños las cosas son...seres. (Finkel, 1984). Entran en la convención. Entran en una atmósfera en la cual las cosas transcurren con la naturalidad como ocurre en un sueño. Por lo tanto, el asombro y la sorpresa siempre estarán presentes.

Otro aspecto relevante para esta investigación son las inquietudes que se plantea la artista, respecto al teatro de títeres: ¿Qué es lo que hace que el niño intime con el títere tanto más que con el actor en el teatro? Y ¿Por qué es tanto más fácil lograr la emoción del niño con el títere que la del niño con el actor? (*Finkel, 1984, pág. 23*). El actor llega a los niños por la riqueza expresiva, y el títere se conecta paradójicamente por la escasez de sus recursos. El títere que está frente al niño se esfuerza mucho por conmoverlo, precisamente por su lucha de estar vivo; de ahí que el niño siente el impulso de darle algo que a él le sobra. De esta manera el niño crea lazos de afecto con el títere; siente y sufre lo que le ocurre, como si fuera alguien cercano.

### **3.5.3. La Experiencia Estética en la Primera Infancia**

“Los niños y niñas habitan el mundo de forma holística  
e integrada: por ello,  
hablar de infancia es hablar de cuerpo,  
juego, aprendizaje, relaciones,  
sentimientos y emociones”  
(*IDARTES, 2015*)

Las leyes sobre el cuidado y los derechos de los niños son relativamente recientes. Por tanto, sólo hasta ahora la sociedad da una mirada a los niños y niñas como (...) “sujetos de derechos desde la gestación y como seres libres con capacidad de construir ciudadanías y participar como individuos” (*IDARTES, 2015*). En este sentido, hoy en día podemos encontrar la creación de políticas públicas para la primera infancia y diversos proyectos distritales, que contribuyen al desarrollo integral de los niños desde los ámbitos cognitivo, lingüístico y social.

No obstante, en el país y en Bogotá, la mirada al arte como lenguaje, como medio expresivo y sensible, que cobra gran importancia dentro de estos procesos para el desarrollo de los niños y niñas, es muy reciente. Dentro de las orientaciones pedagógicas para la educación inicial se encuentran proyectos como *De cero a siempre* y *Tejedores de Vida-Arte en Primera*

*Infancia*, que hacen parte del Plan de Desarrollo Bogotá Humana 2012-2016 (IDARTES, 2015), donde el objetivo más importante es que los y las menores sean el centro de toda la actividad pública.

Cabe señalar que es este último referente el que resulta más pertinente en relación con los objetivos y temáticas del presente proyecto, teniendo en cuenta la vinculación del Arte con la infancia, desde un enfoque experiencial y sensible, y no como herramienta didáctica o pedagógica.

En este sentido, el concepto de experiencia que propone el documento “(...) se refiere a ponerse en juego, a exponerse, a conquistarse, así mismo a buscarse en el otro y lo otro” (IDARTES, 2015). Así, la experiencia es encontrarse con lo desconocido, tener la oportunidad de que algo nos pase y nos saque de la vida cotidiana, darle tiempo a los sentidos, a escuchar, a sentir, a oler y mirar detalladamente, darse un tiempo y un espacio. Por lo tanto hablar de experiencia es hablar de lo estético, donde el cuerpo tiene la oportunidad de ponerse en contacto con el mundo, esos nuevos universos y encuentros es tal vez nuestra nueva definición de lo bello y placentero. “La experiencia estética es una forma de hacer cuerpo con y de ser uno con el instante al componer con el entorno nuevas relaciones” (IDARTES, 2015)

Dentro de las vivencias desarrolladas por el proyecto Tejedores *de Vida – Arte en Primera Infancia*, se observa la libertad como eje fundamental de la experiencia, es decir, la participación del niño/a en las actividades artísticas, el disfrute y relación con las artes, la posibilidad de exploración, de creación y de expresión, donde el infante es el centro de toda la experiencia, y sujeto activo en las experiencias artísticas. “No con la idea de formar futuros artistas, sino para promover ciudadanos y ciudadanas libres” (IDARTES, 2015).

Es así como se reafirma la concepción de que los niños y niñas son libres y participativos, seres que desean hablar, tomar decisiones, manifestarse, tener voz. Pero ¿de qué manera lo expresan?, pues a través de acciones como: su gestualidad, su comunicación corporal su sonoridad, sus intervenciones en el espacio, en sus relaciones con el adulto, con el artista y con los otros niños y niñas (IDARTES, 2015)

Entonces, infante y su corporeidad se convierten en los protagonistas de las políticas:

El cuerpo y su representación son ámbitos de percepción y actuación, teoría y práctica para su construcción imaginaria, cultural, simbólica, identitaria, etc. (...) el cuerpo ocupa un lugar importante ya sea soporte, materia prima o vehículo del mensaje (el lenguaje corporal implica necesariamente esa dimensión relacional que convoca tanto al cuerpo del actor como el del espectador)” (Sarlé, Ivaldi, & Hernández, 2014)

De esta manera, la experiencia estética del espectador niño/a esta dada por la expresión y la creatividad del cuerpo del infante en movimiento, es decir, que el cuerpo será el medio de comunicación donde los niños y las niñas sienten, perciben, conocen, reconocen y se muestran ante la experiencia. Y es a través de sus gestos, su mirada, sus sonrisas, sus voces, llanto, incluso en su silencio e inmovilidad, la posibilidad de expresar mucho de lo que siente y liberan sus miedos y acogen las experiencias que le producen placer y los hacen sentir cómodos. “Esto les permite exteriorizar sentimientos, sensaciones, vivencias e ideas a través de un lenguaje que tiene lugar en el movimiento, desarrollando no sólo su sensibilidad, sino su imaginación y creatividad” (Fandiño, 2012, pág. 107)

## CAPÍTULO IV: DISEÑO METODOLOGICO

### 4.1. Punto de Partida

*Después de haber llegado de Barrancabermeja y realizar ocho (8) funciones de “Sueños del Agua” en diferentes municipios de Santander, para población rural, donde las condiciones del montaje eran mínimas, presentaciones en patios de colegio, canchas de futbol, coliseos, iglesias, etc., el grupo Espiritrompa presenta en Bogotá, la misma obra en la sala de teatro Hilos Mágicos, con luces y demás condiciones del teatro. La obra empieza. Encontrándome en escena se abren los sentidos, trato de escuchar al público, pero no escucho nada, miro disimuladamente hacia el auditorio, pero al otro lado se ve oscuro, obvio, alumbra fuertemente las luces en mi cara. –pienso- no vino nadie al teatro, o las personas se aburren de la obra y están dormidas. De pronto, alguien grita: Cochinoooo. Es la voz de un niño. Vuelve el alma a mi cuerpo. Hay alguien en escena, conversa conmigo. Estaba poniendo atención a la historia. Hay alguien respondiendo a los impulsos de la obra. Luego, aparecen otras voces, mi energía cambia, hay felicidad en el escenario. (Argotty, Diario de campo, 30 de Agosto del 2012)*

El punto de partida de esta investigación surge gracias al oficio que asumo como actriz -titiritera, directora y pedagoga de teatro de títeres dirigido especialmente a niños y niñas. El interés nace a través de las percepciones que se evidencian en la obra de teatro de títeres, cómo éstas son influenciadas por la presencia y las respuestas del espectador niño/a, las cuales se transforman, dependiendo del espacio y del público que acude al espectáculo.

En este orden de ideas, dado que el horizonte de trabajo se encamina a analizar las percepciones del espectador niño/a 3 y 7 años de edad, en la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*<sup>13</sup>, del grupo Espiritrompa, a través de 3 presentaciones en diferentes espacios, la investigación *Animar Objetos – Construir Sujetos Sensibles*, se desarrolla a partir de los presupuestos de la investigación cualitativa, la investigación basada en las artes-IBA, etnografía

---

<sup>13</sup> Sueños del Agua. Premio de Creación Localidades Culturalmente Activas 2011. Escrita y dirigida por Ximena Argotty.

artística y desde este marco, la perspectiva hermenéutica como método de análisis.

## 4.2. El Enfoque cualitativo

Esta investigación se centra fundamentalmente en la comprensión de los fenómenos de la experiencia estética, enfocada desde elementos exploratorios y descriptivos, lejanos a la búsqueda de magnitudes, o a la conjunción de generalidades. Se inclina hacia la comprensión y la interpretación de la naturaleza propia de los hechos estéticos o estésicos, de las manifestaciones que aparecen al otro lado del escenario: espectadores, de los procesos comunicativos y de los comportamientos e interacciones que se suscitan en el encuentro de la obra de títeres y el público infantil, dentro de contextos específicos situados.

Por consiguiente, *Animar Objetos – Construir Sujetos Sensibles*, se desarrolla a partir de los presupuestos de la investigación cualitativa pues el trabajo metodológicamente se “orienta profundizar casos específicos y no a generalizar. Su preocupación no es prioritariamente medir, sino a cualificar y describir el fenómeno social a partir de rasgos determinantes, según sean percibidos por los mismos que están dentro de la situación estudiada” (Bonilla y Rodríguez, citadas por Bernal Torres, p. 52).

En este sentido, como una mirada al otro lado del escenario, para develar el encuentro con una nueva estética que co-construye la obra de teatro de títeres, la investigación es un intento por reconstruir una situación a partir de la presentación de la obra de títeres “*Sueños del Agua*”, en la que participan los espectadores niños/as que acuden a la obra de títeres, y a través del encuentro estético, observar y analizar las variables de percepción, recepción e interacción de los infantes frente al hecho artístico.

De esta manera, la investigación en términos del enfoque cualitativo, “asume que el conocimiento es una creación compartida a partir de la interacción entre el investigador y el investigado, en la cual, los valores median o influyen la generación del conocimiento; lo que hace necesario “meterse en la realidad”, objeto de análisis, para poder comprenderla tanto en su lógica interna como en su especificidad” (Morales, 2012, p.23)

### 4.3. La investigación Basada en las Artes –IBA

*“El trabajo científico tanto como el artístico (creación, docencia o investigación) reclaman tesón y entrega, esfuerzos supremos en aras de generar aportes de valor”*

(Pedro Morales, 2012)

En la obra de títeres *Sueños del Agua*, existe un antagonista llamado Otto, personaje perverso que viene a destruir el mundo y quien persigue al Pez Cochenche para comérselo. Cuando la actriz que interpreta a Otto pregunta ¿dónde se metió el pescado?, unos espectadores niños responden señalando con el dedo e indicando con su voz la dirección, mientras que otro niño, de aproximadamente 3 años, con actitud desafiante, se levanta de su butaca y va hasta el escenario para enfrentarse al personaje Otto y salvar la vida del Pez Cochenche a quien cree su amigo.

Como este ejemplo, cualquier artista dedicado al oficio del teatro de títeres podría contarnos cientos de anécdotas, cada vez que realiza su espectáculo. No sólo podría narrarnos las reacciones que ha tenido su público frente a su obra, sino también las percepciones que como artista, vive en carne propia.

Entonces, ¿Cómo hacer para que toda esa experiencia que tienen los artistas en la escena, no se quede en algo pasajero? ¿Qué hacer con esas respuestas que el espectador brinda en cada representación y no queden en el olvido? ¿Será de gran importancia para nuestra creación emplear algún método que permita el estudio y análisis de la experiencia artística y la relación con el espectador? ¿Existirá en toda esa experiencia conocimiento?

Interrogantes como los anteriores, que son inherentes a la práctica artística son los que permiten que surjan investigaciones como ésta, puesto que la investigación también es un proceso de reflexividad de autocrítica, de poder devolver el camino andado. (Mina, S.f).

La obra de teatro de títeres, no muere en la primera representación, la práctica del teatro está siempre en continua construcción. La necesidad de que el artista reflexione sobre su experiencia, interrogue su que-hacer, revise si cada uno de los componentes del espectáculo, fue

acorde con la propuesta, recoja los hallazgos y obstáculos encontrados al relacionarse con el público, los transforme, los reinvente, es un acercamiento a la indagación.

La investigación es básicamente producir nuevos conocimientos. En el arte al igual que en la ciencia, siempre hay procesos creativos y por ende construcción de conocimiento, pero cada uno con un enfoque propio para ver la realidad y explicar los procesos que tienen lugar en la naturaleza, la sociedad y el pensamiento.

Una de las apuestas de la Maestría en Estudios Artísticos ha sido alimentarse de las metodologías ya planteadas por las ciencias sociales y humanas, sin embargo, la necesidad de no olvidar el ejercicio artístico como indagación ha empezado a enfocarse en entrar en un nuevo encuentro con la investigación basada en las artes-IBA.

La IBA, se configura como un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en la que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias develan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación.

### **4.3.1 La Etnografía Artística**

En el marco del enfoque cualitativo y la investigación basada en las artes, el desarrollo de este proyecto, que parte desde la práctica artística del teatro de títeres y propone otra mirada sobre otras estéticas que aparecen en el escenario, necesita encontrar nuevos caminos, para analizar las situaciones que acontecen en el hecho artístico y entonces, aparece la Etnografía Artística.

Es Etnografía dado que permite descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos. (González y Hernández, 2003).

En efecto, a través de la observación-participante y el diario de campo, como instrumentos para la recolección de datos, se procura captar el sentido que los espectadores niños/a dan a sus actos, a sus ideas y al mundo que les rodea.

No obstante, es de aclarar que la observación-participante de la investigadora estuvo mediada por el papel de intérprete-teatro de títeres/directora<sup>14</sup>. En este sentido, se pueden determinar dos clases de observación-participante: una, que se realizó al estar presente como artista, interprete de teatro de títeres y directora, en las cinco (3) intervenciones artísticas, y en las cuales se debía recoger a través de la cámara de vídeo y fotográfica las diferentes percepciones y reacciones de los niños y niñas que acuden a la obra de *Sueños del Agua* y, dos, la observación que se la artista fuera de la escena, a través de las anotaciones en el diario de campo, las impresiones personales de cada presentación de la obra y la revisión de las grabaciones de video.

#### **4.4. Cómo comprender al espectador: la perspectiva hermenéutica**

*Suena música tenebrosa, aparece un personaje con una máscara de hombre, es Otto. Su gesto es desagradable. Los espectadores niños lo miran, sienten miedo. Camina hacia el público. Luego el personaje Otto, realiza una acción, quiere matar al árbol, no puede. Luego quiere comerse al pez Cochenche, lo persigue y quiere atraparlo. En el público, una de las estudiantes de la licenciatura carga a 3 de los espectadores niños que han sentido miedo y no quieren estar solos en su asiento. Un espectador niño orina en sus pantalones y los pantalones de la practicante que lo tenía cargado (Diario de campo, Abril 24 de 2014)*

En el arte contemporáneo, la participación del espectador, ha trasladado el foco de la obra como objeto, hacia los procesos que se generan durante el encuentro entre el espectador y la obra. El teatro de títeres por su parte, ha sido a través del tiempo, un arte que ha exigido dinamismo por

---

<sup>14</sup> La obra que se escogió para realizar esta investigación es “Sueños del Agua”, obra en la que la directora de la investigación, participa como actriz y directora de la obra.

parte del espectador, es decir, convoca a una responsabilidad más activa en el proceso de recepción estética, para así convertir a la obra en un hecho comunicativo en el que el receptor se convierte a su vez en emisor, propiciando procesos interactivos nuevos entre el artista, la obra y el espectador.

Situaciones como las descritas al inicio de este apartado, no sólo nos conducen a reflexionar sobre el papel activo del espectador, sino que frente al ejercicio de recepción que toda persona realiza, nos planteemos preguntas como: ¿Cómo conocemos? ¿Cómo llegamos a la comprensión de los objetos? ¿A partir de qué emitimos juicios de valor?

A lo largo de la historia son varios los pensadores que han intentado dar respuesta a estos interrogantes, sin embargo, para el caso que nos ocupa, como es el caso de la recepción de los espectadores, se tomará como referente a Hans George Gadamer, con sus postulados sobre la teoría hermenéutica, en los cuales se afirma que no existe una única vía de acceso al conocimiento, sino que la experiencia completa del comprender puede conseguirse a través de caminos muy diversos.

En consecuencia, es claro que el conocimiento está mediado por la experiencia del sujeto, sus percepciones, sensaciones y visiones de mundo, razón por la cual, la hermenéutica constituye el núcleo de las ciencias humanas, en el sentido de que su base es la interpretación, no sólo como método sino como proceso de investigación. De ahí que Gadamer, para explicar el acceso a la verdad en aquellos "objetos" que escapan a la ciencia y sus métodos, desarrolla una *teoría de la experiencia humana* fundamentada en un concepto de conocimiento y de verdad que correspondan a la totalidad de nuestra experiencia comprensiva e interpretadora.

Es entonces que desde la perspectiva filosófica de la hermenéutica de Gadamer, se puede pensar en el espectador o interpretante<sup>15</sup> como un agente activo frente a lo ve, escucha o lee. Es más, podría afirmarse que desde una perspectiva hermenéutica la comprensión del significado del texto se entiende desde la historia personal del sujeto que interpreta para, con ella, llegar a conocer el mundo que la obra es capaz de mostrar. En términos de Borrás: “un diálogo entre las

---

(<sup>15</sup>)Para el presente trabajo y dado que el referente principal dentro del ejercicio de recepción estética es la Hermenéutica, se hablará de un interpretante en lugar de un receptor, en el sentido que lo define C. S. Pierce, no como un usuario del signo, sino como un agente activo dentro del proceso de recepción, que relaciona el signo (texto u obra) con la experiencia del sujeto.

expectativas del significado contrapuestas a lo que el texto (obra) significa “de otra forma”(Borrás Castanyer, 2005).

Lo anterior conlleva a determinar la recepción estética, como un proceso de interpretación en el que siempre se parte de lo que ya se sabe, de un bagaje personal, o de lo que se supone para poder llegar a lo nuevo, a lo ajeno, a lo diferente.

En este orden de ideas, para hablar de recepción y entender este proceso desde la finalidad del presente trabajo, hay que aclarar que en el proceso de recepción existe una relación estrecha entre lo que el autor quiso transmitir, la obra, entendida en sentido amplio como texto, el interpretante y el contexto. Es decir, y teniendo en cuenta que Gadamer establece un puente entre la disciplina interpretativa y la Teoría Estética de la Recepción, el propósito es hacer posible el diálogo entre cada uno de los componentes de la obra, de manera que este proceso se presenta como un movimiento surgido en el interior de la interpretación que parte del autor para llegar hasta el texto y a sus receptores, y en cuyo proceso está inmersa la historia personal del sujeto que interpreta.

Por lo mismo, no existe un significado radical en cada texto, se trata más bien de realizar un diálogo entre autor, texto y espectador, para hallar una aproximación a lo que se quiso transmitir inicialmente, pero que no se agota al momento de percibirse, sino que constantemente se renueva. Es un proceso de la pura interioridad, Gadamer (1960, p. 212) en la que la aproximación al texto siempre se realiza desde las circunstancias propias de la persona que lee, de manera que la “verdad” del texto está formada por la sucesión y la tensión de sus lecturas. Es decir, que la comprensión viene determinada por los “prejuicios” de la persona que intenta comprender.

Ahora bien, no es que la interpretación obedezca a un presente, al momento mismo de la interpretación, se trata de un proceso de construcción y reconstrucción de valoraciones, puesto que ante todo, se trata de recoger las interpretaciones de otros para complementarlas o refutarlas. En este sentido, cabe resaltar el trabajo de Hans Robert Jauss sobre la experiencia estética o estética de la recepción, en la que manifiesta que, las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir por las interpretaciones que de ella se han hecho a lo largo de la historia. Es el espectador junto a su experiencia, quien recibe, interpreta y co-construye la obra de teatro de títeres.

(...) Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia (...) (Jauss, 2002, p. 14).

La experiencia estética del espectador niño/a en el teatro de títeres, será entonces, esa nueva estética al otro lado del escenario, como componente fundamental de la obra de arte. Lo anterior, tomando en consideración que en la representación de una obra de teatro de títeres, no es sólo el titiritero que realiza las acciones y da ánima (alma) a un objeto y siente placer a través de su creación, sino que para que haya este ejercicio comunicativo, debe existir el espectador. En la comunicación teatral, la obra artística se construye en términos fundamentales emisor –receptor – mensaje – canal – código (Curci, 2007), en este caso el canal es el títere u objeto animado, pero es el espectador, quien actúa como cómplice de la obra artística, quien también experimenta algún tipo de emoción.

## CAPITULO V

### MARCO CONTEXTUAL

#### **5.1. La obra y los espacios de presentación**

La obra *Sueños del Agua* ha sido presentada en diferentes espacios tanto en salas de teatros, como en otros espacios no convencionales dentro de los cuales se encuentran jardines infantiles, parques, salones comunales, chanchas de fútbol, en una tarima frente al río Magdalena, etc. Esto ha permitido que esta puesta en escena durante 6 años haya tenido una circulación en más de 240 escenarios a nivel local, nacional e internacional. Y aunque cada presentación es una experiencia única y diferente, el espacio influye en gran medida en la percepción del espectador niño/a.

Para el desarrollo de la investigación se realizaron 3 presentaciones de la obra *Sueños del Agua*, 3 de ellas las instituciones educativas: Jardín Santa Sofía, de la Secretaría de Integración Social; IED Margarita Ortega, Sede Primaria y IED Manuela Beltrán, sede B, para niños de 3 a 7 años de edad. Dos de las instituciones son convenio con la Universidad Distrital, donde se desarrollan proyectos de práctica formativa de las estudiantes de la Licenciatura en Pedagogía Infantil.

Ninguno de los espacios antes mencionados poseen sala o auditorio de teatro, por lo tanto, el ejercicio escénico se presentó en espacios no convencionales, tales como la biblioteca, el comedor y un salón de clase, espacios donde el espectador niño/a realiza diferentes rutinas en su vida diaria, es decir, no son espacios desconocidos por ellos. En los tres casos, fueron los docentes de cada institución, quienes organizaron y apoyaron la actividad. Los espectadores niños/as estuvieron sentados en el piso.

#### **5.2. Los lenguajes artísticos en Sueños de Agua**

Asumir el teatro como encuentro con el otro, configura un ejercicio de comunicación escénica, en el cual confluyen muchos lenguajes. El teatro de títeres es una práctica que reúne

varias disciplinas artísticas tales como el teatro, la plástica, el espacio, la música, lo sonoro, las luces, el movimiento, la literatura, la danza, entre otros, por tanto, de acuerdo con el análisis realizado sobre las categorías de Fiesta, Juego y Símbolo desarrolladas a partir de la teoría de G. Gadamer, se considera necesario, dar una mirada a las siguientes categorías emergentes, las cuales nacen al tomar en cuenta los elementos artísticos que interactúan y son parte fundamental en la relación espectador niño/a y la obra de teatro de títeres y contribuyen a la experiencia estética del espectador activo y participativo.

Estas categorías emergentes han sido analizadas y recolectadas a partir de teorías de las artes escénicas y son interpretadas desde la experiencia empírica desarrollada en la presente investigación.

### **5.2.1.El Espacio Teatral**

*“Puedo tomar cualquier espacio vacío  
y llamarlo un escenario desnudo.  
Un hombre camina por este espacio vacío  
mientras otro le observa,  
y esto es todo lo que se necesita  
para realizar un acto teatral”  
Peter Brook*

Beatriz Trastoy y Perla Zayas en su libro sobre los lenguajes escénicos, consideran el lugar teatral como el escenario y la sala, mientras que el espacio escénico está formado por el conjunto de signos de la escena, los objetos, la escenografía y el cuerpo de los actores y los espectadores (Trastoy & Lima, 2014, pág. 226)

Patrice Pavis en su Diccionario de teatro (1983) divide el espacio en visible e invisible. El primero abarca el escénico, en el que se mueven los personajes y desarrollan acciones; el escenográfico, integrado por el espacio escénico y el de los espectadores; el lúdico y gestual, generado por los movimientos del actor. El invisible es el espacio dramático.

Los estudios de semiótica del teatro, también mencionan que se pueden distinguir dos tipos de lugares para la representación teatral: “1) lugares que se erigieron expresamente como edificios teatrales y 2) lugares que se crearon para realizar otras funciones prácticas pero que se utilizan como teatro eventual o permanente” (Fischer-Lichte, 1999, pág. 195)

Es así, como existen muchas alternativas para poder definir el concepto de espacio teatral o lugares donde se desarrolla el teatro. Entre ellos está: la sala, los espacios no convencionales, el teatro de calle, el teatro por recorridos, etc. Teniendo en cuenta la temática de esta investigación, se analizará en primer lugar la noción de sala y espacio no convencional, siendo estos los espacios donde frecuentemente circulan las obras de teatro de títeres que tienen mucha relación con el contexto y las dinámicas culturales de nuestro país; en segundo lugar, se describirán los espacios teatrales donde se realizarán la recolección de los datos para la presente investigación. De esta manera, el concepto de espacio teatral, tiene una incidencia relevante en la experiencia estética de los niños/as, así como en la formación de público.

### 5.2.2. Sala de Teatro



Imagen 11 Público en el Teatro La Candelaria observando la obra Sueños del Agua (2015)  
Fuente: archivo propio

Un teatro o una sala es el espacio donde se representan espectáculos teatrales; la arquitectura sirve para organizar los espacios de actuación y audiencia así como para proveer comodidades para el equipo técnico, los intérpretes y el público (Partes de un teatro, s.f., p.4)

Se puede evidenciar que la mayoría de los espectadores niños/as acuden con sus padres, o familiares. De igual manera, que son más evidentes las normas de comportamiento, debido al espacio cerrado, a la asignación de sillas, la influencia de las luces, sonido, y demás signos escénicos como manifiesta Trastoy y Zayasque componen la sala de teatro. Así mismo, arquitectónicamente es evidente la separación del espacio escénico y espacio del público.

### 5.2.3. Espacios No Convencionales

“Este teatro es aquel que en lugar de usar una sala como lugar de ejecución, toma como base la cotidianidad misma, es decir, lugares por los que habitamos a diario”

(Ariza, 2014, p.1)



**Imagen 12 Foto: Presentación “Sueños del Agua”. Jardín Portadores de Sueños, Ciudad Bolívar**

Fuente: archivo propio

Con respecto a la presente investigación: En la mayoría de los casos el espacio es el patio o

comedor del jardín infantil o escuela, el parque, o patio. En la mayoría de los casos el adulto que acompaña es el docente o cuidador. Y los espectadores niños/as deben sentarse en el piso. No existe elementos técnicos como luces u otros efectos. Existe gran probabilidad de romper la convención del espacio público – escenario.

En este orden de ideas, será este espacio no convencional, el utilizado para el desarrollo de la obra *Sueños del Agua* y la recolección de los datos.

INSTITUCIÓN	ESPACIO ASIGNADO	CAPACIDAD	CONDICIONES TÉCNICAS
JARDÍN SDIS - SANTA SOFIA	COMEDOR	120 Niños/as	Sillas del Comedor y colchonetas
COLEGIO MAGDALENA ORTEGA	BIBLIOTECA	160 Niños/as	Niños/as sentados en el piso
COLEGIO MANUELA BELTRÁN	SALÓN DE CLASE	70 Niños/as	Sillas del salón de clase. Algunos niños/as se sentaron en el piso.

Tabla 1 Espacios no convencionales utilizados para el desarrollo de la obra *Sueños del Agua* y la recolección de los datos

Fuente: elaboración propia

### 5.2.3. Punto de giro o peripecia

Como lo menciona el maestro Eliécer Cantillo, el punto de giro es el instante o momento dramático, que se manifiesta en la acción y en el que se hace evidente un cambio inesperado de dirección de la línea en la que se viene desarrollando la obra (Blanco, 2000).

Este cambio súbito e imprevisto de situación o giro de la “acción” es nombrado como *Peripecia*, según Patrice Pavis en su Diccionario del teatro, donde la peripecia sería el momento en que el destino del héroe toma un camino inesperado.

“Según Aristóteles, es el paso de la felicidad a la desgracia o viceversa. Para Freytag, es el momento trágico que como consecuencia de un acontecimiento imprevisto, aunque verosímil en el contexto de la acción anteriormente expuesta, flexiona la búsqueda del héroe en una nueva dirección (1857) (Pavis, Diccionario de Teatro, 1998).

En este sentido, el punto de giro o peripecia en la obra de teatro de títeres Sueños del Agua, estará enfocada a partir de la construcción dramática de la obra, es decir, los momentos en que la acción cambia de dirección y modifican la historia.

Un ejemplo de ello, sucede en uno de los principales momentos de la historia, los personajes principales, en este caso, los animales del bosque, pasan de la armonía, bailan, cantan y celebran su vida, pero una música anuncia la desgracia de su mundo, debido a la llegada del antagonista hombre, que vendrá a destruirlo todo. Este acontecimiento incide profundamente en la obra dramática y se espera que espectador niño/a también tenga un cambio en sus emociones y su recepción.

#### **5.2.4. Interacción en la obra de teatro de títeres**

La interacción del artista o interpelación al público, como lo plantea Pavis, es la improvisación de textos o no, que el actor o personaje dirige directamente al público, en la cual se rompe la ilusión de esa fina línea que separa la sala de los espectadores.

Esta forma de discurso es, en efecto, un medio para ampliar la comunicación interna de los personajes a través de una comunicación directa con el público; está enmascarada por la ficción de un personaje encargado de transmitir el punto de vista correcto sobre la acción (Pavis, Diccionario de Teatro, 1998, p. 252)

Romper la cuarta pared y que los intérpretes se extiendan hasta el espacio del público, puede ayudar a reforzar la sensación de los espectadores niños/as, contribuyendo a mantener su atención, a ser parte de la fiesta y provocar la participación activa en la experiencia colectiva.

En el caso específico de la obra *Sueños del Agua*, también están sugeridos estos momentos desde la construcción de la dramaturgia, al igual que la implicación del actor y personaje que habla, comenta, preguntan al público, desde el inicio hasta el final de la obra, son parte fundamental de la estética de esta propuesta. Evidentemente todas estas interacciones serán de gran aporte en las recepciones del espectador niño/a, donde se observarán no sólo las manifestaciones corporales sino orales, a partir de las provocaciones e interrogantes que realizan los actores y personajes.

Este rompimiento de la cuarta pared no sólo se realiza de forma verbal, es decir las múltiples salidas del narrador que conduce la historia, o de algún personaje que dialoga con el público, sino también desde la interacción corporal, es decir el contacto físico a través de los personajes – títeres, que juegan con el espectador niño/a, en el público.

Desde luego, “las intervenciones con el público, físicas o vocales, llegan con sus reacciones espontáneas; y cómo éstas son reconocidas y reafirmadas, queda en un rango de opciones que los ejecutantes y el director tienen que tomar desde la estructuración y presentación del trabajo” (Schneider, 2011, p. 297).

Es así, como se plantea también la necesidad de contar con un entrenamiento para esta clase de espectáculos, que manejan este tipo de interacciones, al igual que actores versátiles, que puedan jugar con las diversas reacciones y respuestas de los espectadores niños/as, para que éstas contribuyan a engrandecer la obra y no lo contrario.

### 5.2.5. Efecto de distanciamiento en la obra de teatro de títeres

El concepto de efecto de distanciamiento o efecto de extrañamiento, según Pavis (1998), aplicado al teatro, se refiere a “las técnicas “desilusionadoras” que no suscitan la impresión de una realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática del personaje.

Con respecto a la distanciamiento brechtiano, se refiere a intentar modificar la actitud del espectador y activar su percepción. De esta manera “la distanciamiento es un procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños. (...) El efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobadora del espectador basada en la identificación en una actitud crítica (Pavis, 1972, p. 353)

Para la presente investigación, se retoma esta técnica, no desde los objetivos del teatro brechtiano, sino más como un recurso, que tiene otras implicaciones y provocaciones con el público de niños y niñas, las cuales contribuyen al extrañamiento del infante frente a su percepción y experiencia estética ante la obra de teatro de títeres. Es así como se retomarán algunos niveles de distanciamiento analizados en el teatro épico, tales como:

- La fábula: donde se cuenta dos historias una es concreta y la otra es una parábola metafórica. En la obra *Sueños del Agua*, estas dos historias serían: 1) la de los personajes escobitas, interpretados por tres actrices, quienes narran desde el inicio al final la obra. Y 2) la historia que nos cuentan los títeres en este mundo fantástico.
- En su interpretación: el actor no encarna el personaje; lo muestra, manteniéndolo a distancia. Es así como en la obra *Sueños del Agua*, se puede deducir este efecto de distanciamiento a través del ejercicio y utilización de cada uno de los personajes a través de los títeres, entendiendo que el títere evoca y es parte de la ilusión. Otro ejemplo, la personificación de Otto, acción que nunca se esconde al espectador niño/a, sino que la utilización de un vestuario y una máscara, que desrealiza el personaje e introduce un cuerpo extraño, y se cree una relación de identificación entre el espectador niño/a y la actriz. Este elemento, será utilizado por la actriz para cambiarse en escena, siendo el niño/a testigo de esta transformación. De esta manera se pretende evitar una transferencia

y distancia afectiva.

- Las interpelaciones al público: utilización de canciones, y cambios de escenografía a la vista de los espectadores niños/as, contribuyen a que se rompa la ilusión. El recurso musical es muy utilizado en las obras dirigidas a niños/as, no sólo como efecto distanciador, sino como dispositivo fundamental en la recepción del espectador niño/a.

### **5.2.6. El Títere**

El concepto de títere, en este apartado tendrá una connotación diferente al del teatro de títeres, teniendo en cuenta que para este caso en específico, se hace referencia específicamente al muñeco u objeto animado y lenguaje escénico. El títere entonces será considerado como “un objeto mágico e inquietante porque simultáneamente puede evocar lo humano, lo divino y lo inanimado” (Trastoy & Lima, 2014, pág. 140).

Y aunque es todo un tema de discusión sobre el concepto de títere, se tomará la enunciación de títere como aquella figura construida plásticamente a partir de cualquier material y que es animada a través de unos mecanismos, por un intérprete humano, quien será el encargado de darle el ánimo, vida en forma de movimiento, acción y discurso a la materia estática.

Los títeres, muñecos o marionetas pueden ser definidos a partir de su técnica de animación, ya sea desde abajo como el títere de guante o de varilla; desde atrás como el bunraku, o desde arriba como la marioneta. Éstos son algunos de los ejemplos, teniendo en cuenta que existen muchas técnicas que se encuentran en las diferentes culturas y aparecen a través de la historia.

el muñeco llega a la imaginación y a la sensibilidad del espectador con más eficacia que el actor, es un vehículo estético impersonal, deshumanizado, que transmite fielmente el mensaje que se le confía sin agregar nada de su cosecha. El actor en cambio, siempre interfiere en la comunicación entre el arte puro y el público a quien va dirigido (Trastoy & Lima, 2014, pág. 142)

Las técnicas utilizadas para la presentación de la obra *Sueños del Agua* son:

NOMBRE PERSONAJE - TÍTERE	TÉCNICA	CONSTRUCCIÓN
ÁRBOL VERDE	Títere de Mesa	Realizado con espuma, botellas plásticas, yute, bafles de computador reciclados, tubos de cartón, guata.
REINA AGUA	Títere de Manipulación a la vista	Plástico, canicas recicladas, gancho de cabello reciclado, espuma, pedazos de cubetas de huevo
PEZ-COCHENCHE	Títere de Manipulación a la vista	Espuma, tapas de gaseosa recicladas, sombrilla reciclada, bombillos reciclados.
SAPO	Títere de mesa	Cubeta de huevos, residuos de carro, pelotas recicladas,
BUHO	Títere de mesa	Espuma, latas de atún, residuos de cáscara de coco, cartón, tubo pvc reciclado.

Tabla 2 técnicas utilizadas para la presentación de la obra Sueños del Agua

Fuente: elaboración propia

Resulta relevante mencionar que el material utilizado para la construcción de los títeres de esta obra, tienen un objetivo concreto: construir la imagen poética de los personajes

complementando el argumento y temática de la historia. Es así como, se propone que los títeres estén creados a partir de elementos en desuso o basura.

Teniendo en cuenta que el lugar de nacimiento de los personajes se da a partir de los barriles de basura. Cabe destacar, que se juega siempre con la sorpresa de ¿qué personaje saldrá del tarro? Y cómo con una cubeta de huevo puede nacer un sapo.

### **5.2.7. La música y el sonido**

La música se presenta con un valor dramático. La música aparece dentro de la obra como la expresión de sentimientos de los personajes, marca situaciones, comenta las acciones principales, indica entradas y salidas de los personajes o se utiliza para identificar y caracterizar la situación, la obra o el personaje, para crear atmósferas, hacer cambios de espacios y tiempos, intervenir y afectar el curso de los sucesos (Trastoy & Lima, 2014). La música entonces es vista como un lenguaje capaz de expresar las emociones y en muchos casos la esencia del conflicto.

Este elemento está pensado desde el inicio de la creación, es decir, no nace en la escena, sino que fue planificado, estudiado junto a la dramaturgia de la obra. Hubo un profesional en el estudio de la obra, y en el diseño y construcción de los sonidos y composiciones de las canciones, que junto con los objetivos de la directora, se generaron para aportar a la creación.

A través de los seis años de experiencia trabajando con el grupo Espiritrompa Teatro y títeres, hemos evidenciado la importancia de este lenguaje en la recepción de los espectadores niños/as. Por ello, dentro de la creación de la obra *Sueños del Agua*, se contrató un músico especialista en teatro para niños/as, quien junto a la directora, diseñó y creó melodías específicas, que identifican la entrada de cada uno de los personajes, así como incluir canciones con rimas repetitivas, para que el espectador niño/a pudiera memorizar, y una propuesta sonora que permitiera crear coreografías de los actores y muñecos llamativas para los niños/as.

La música también es empleada como irrupción en la situación dramatizada, tal como lo utilizaba Brecht en su teatro épico, pero en la obra se emplea buscando un distanciamiento con

respecto al comportamiento del personaje y sus acciones. Ejemplo: Canción de Otto, donde el personaje con máscara realiza su acción contaminando el río, mientras va cantando.

### **5.2.8. Personaje: Protagonista – Antagonista**

*El teatro también es actuar,  
respuesta al deseo humano de transmutarse en otro ser,  
manifestarse ante otros representando  
papeles ajenos al propio, que revelan a la vez,  
gran parte de uno mismo*  
(Tejerina, 1994, pág. 4)

Al tratar de buscar una definición sobre el concepto de personaje en el teatro de títeres, aparece nuevamente un camino poco explorado, teniendo en cuenta que su concepción está más relacionado a partir de la teoría e historia del teatro con actores. Es así, como por ejemplo Santiago García nos dirá que: “El personaje es aquel que ejecuta la acción. Podríamos definirlo también como el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas”. (García, 1989, pág. 219) . En el teatro de títeres entonces, se concibe de modo similar, no obstante, es importante aclarar que mientras en el teatro de actores, el personaje nace en el texto y toma forma en la interpretación del actor; en el caso de los títeres, el personaje nacerá en el texto, pero se forma desde su creación, es decir, el títere no actuará ser otro, sino que es el personaje.

Ahora bien, con respecto a la distancia que se genera entre el títere-personaje y el que habla se dice que:

En el teatro de títeres los personajes están a la vista, en el escenario, mientras sus palabras surgen de las bocas de artistas invisibles. El movimiento de cada títere durante el diálogo sugiere cuál está hablando, cuál responde: un tipo de puente se crea entre la fuente de sonido y el personaje que habla (Segura, 1990).

Es así como el personaje estará representado por dos espacios: uno, la imagen plástica y dos, el ánimo que también será su voz.

Con respecto a la identificación del espectador niño/a con los personajes, en este caso los títeres, está motivada por una particular simpatía hacia ellos, por efecto del juego, analizado como una de las principales categorías de la presente investigación, es decir que esta identificación es la que produce simpatía y hasta se crean lazos afectivos. En este sentido, es relevante la utilización de los recursos de la acción dramática para provocar en el espectador niño/a simpatía hacia un determinado personaje, que quizás no se la produciría en la vida real.

Son varios los personajes que intervienen en la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, pero sólo se estudiarán dos de ellos, en sus modos de relación e implicación con la recepción del espectador niño/a y la obra artística:

1. El Protagonista: Pez Cochenche. Personaje – Títere
2. El Antagonista: Otto. Personaje – Actriz con máscara

Ambos personajes, serán de gran aporte en el encuentro del infante con la obra, serán estos los encargados de narrar y vivir la historia. Uno, el cual trata de alcanzar los objetivos en la vida, y el otro que intenta de impedir que se consiga. La relación que se establece entre ellos y el niño/a, será de gran aporte para entrar en los sentimientos y emocionalidad del espectador.

### **5.2.9. Lo colectivo y su implicación en la recepción del teatro de títeres**

Según Miguel Ángel Santagada (2004), las condiciones en que se accede a la experiencia estética en el teatro son de carácter extra-cotidiano, es decir los espectadores -salen de casa- al encuentro de dicha experiencia.

la acción colectiva que supone el espectáculo teatral no puede ser directamente asociada, desde este punto de vista, con la vida cotidiana: exige una disposición particular a los espectadores, tiene reglas específicas de comportamiento, y está ordenada en el tiempo y en el espacio. Es necesario acudir a determinada hora, y movilizarse hasta la sala en que se ofrece el espectáculo (Santagada, 2004, pág. 138).

En este sentido, es relevante hacer un ejercicio comparativo con respecto a las dinámicas que se relacionan con el espectador niño/a y las que ocurren en el teatro para adultos. Teniendo en cuenta que, el infante, no sale de casa voluntariamente para acceder a la experiencia estética, sino que es conducido por un adulto (padre, familiar, docente, etc.). No obstante, este encuentro deviene igualmente unos rituales colectivos que dependen, como lo menciona Santagada del tiempo y espacio. En este sentido, el niño/a va adquiriendo su rol de espectador, que se caracteriza por ciertas normas y comportamientos que son transmitidos por el adulto, tanto el que lo invita a la obra como el que lo acompaña y se relaciona con él durante el espectáculo.

Patrice Pavis manifiesta que el público, se compone de un conjunto de espectadores individuales que al momento de la representación se presentan como un solo cuerpo: “se convierte en un cuerpo de pensamientos y deseos, en una escucha perceptiva que atenaza a los actores” (Pavis, Diccionario del teatro, 2015, pág. 258). Es así, como en el caso de los espectadores niños/as, este cuerpo colectivo es más evidente, debido a que el grupo de niños/as son seducidos por la dinámica del juego, la disposición de estar presente, por tanto, es normal, que por su espíritu espontáneo, todos quieran participar y ser parte de la experiencia.

Es así como la recepción teatral es un tipo de experiencia estética a la que se accede en una acción colectiva, en el que el espectador teatral se enfrenta a través de las condiciones colectivas en que se desarrolla un espectáculo. (Santagada, LA RECEPCION TEATRAL ENTRE LA EXPERIENCIA ESTETICA Y LA ACCION RITUAL, 2004, pág. 139). En el caso en específico de los niños/as, existen dos maneras de acceder a la experiencia: 1) guiados por sus padres o familiares ó 2) guiados por la escuela, en este caso por la docente. En cualquiera de los dos casos, la acción será siempre colectiva, debido a que la experiencia teatral se realiza en la mayoría de los casos a un grupo de personas. Además de estar determinadas por ciertas reglas y normas para acceder al espectáculo.

#### **5. 2.10. Sobre la individualidad del espectador niño/a**

Como se había mencionado anteriormente, la recepción teatral se da desde el hecho de que el espectáculo es un tipo de acción colectiva, es decir, existe gracias a la relación que se da entre la escena y la sala. Con respecto a las experiencias estéticas del espectador niño/a, se debe

tener en cuenta que cada niño y niña es un ser único e irrepetible, por lo tanto, la percepción del espectador, debe reconocer y respetar esa individualidad, que está dada por la experiencia del infante, por las edades y por las condiciones donde el niño/a recibe o es parte de esa experiencia. No obstante, cabe resaltar que este es un aspecto complejo de analizar porque requiere interpretar aspectos psicológicos, sociales y antropológicos, los cuales no son prioridad de esta investigación.

Santagada (2004) en su estudio sobre la recepción y la influencia del colectivo en el individuo menciona que:

Una de las presiones características del ambiente colectivo de la sala teatral se refiere a la probable influencia que ejerce la audiencia sobre lo que ocurre en la escena. Diversos actores han dado testimonio de su experiencia frente al comportamiento de la audiencia durante una función. Otros estudios han introducido algunas nociones analíticas que configuran una orientación para investigaciones acerca de la influencia que la propia audiencia ejerce sobre los espectadores individuales (p. 23).

Es así como en el caso del teatro de títeres dirigido a niños y niñas, el espectador también está expuesto –de un modo inevitable– a influencias que proceden de la sala, teniendo en cuenta que en primera medida, su asistencia está mediada por un adulto. Segundo, tiene que ver con las restricciones del espacio en el que tendrá la experiencia, que para este caso no corresponden al teatro convencional. Por ello, factores como la forma de apreciar el espectáculo, la audición y visibilidad que impone la ubicación de cada espectador, y otros factores intervienen en la recepción. Tercero, las condiciones de contagio, integración permiten dar cuenta del ambiente colectivo en términos de las operaciones que pueden inducir estados emotivos en los espectadores durante un espectáculo. Este último es muy relevante en la investigación, dado que el contagio de las emociones es una característica significativa y vinculante en los modos de comportamiento de los niños/as. Pese a las acciones individuales y los universos particulares, algunas de las reacciones e interacciones de los grupos de niños/as, se configuran en modo de respuesta colectiva por afinidad de edades o grupos de identificación, sea por etapas de desarrollo o empatía de pares.

## CAPÍTULO VI ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS

*“El niño es hecho de cien,  
el niño tiene cien lenguajes  
cien manos, cien pensamientos  
cien maneras de pensar  
de jugar y de hablar  
cien siempre cien  
maneras de escuchar  
de maravillarse, de amar  
cien alegrías  
para cantar y entender  
cien mundos que descubrir  
cien mundos que inventar que soñar”*  
Loris Malaguzzi

El análisis de los datos es una de las etapas más importantes de esta investigación, la cual se inicia una vez realizadas las fases de recolección y procesamiento de los datos. En este caso, el análisis es el precedente para la actividad de interpretación, que se realiza en términos de los resultados de la investigación.

La perspectiva de investigación que aquí se presenta es una apuesta innovadora que permite visibilizar y soportar conceptualmente los modos de hacer y concebir, en términos teórico- prácticos, la experiencia estética de los espectadores niños/as en la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, premio de creación 2011.

Los diversos roles que se desarrollan simultáneamente en el ejercicio de investigación como directora, dramaturga e intérprete, permiten tener una visión previamente de la obra y cada uno de los momentos, dinámicas y énfasis narrativos, logrando una mejor observación y análisis; sin embargo, es importante mencionar el proceso que se siguió para obtener información y por ende, para la interpretación de los misma:

MOMENTOS	ACTIVIDAD	INSTITUCIÓN	PARTICIPANTES	EDADES
Momento No. 1	Presentación de la obra <i>Sueños del Agua</i> a tres instituciones educativas	Jardín Santa Sofía, de la Secretaría de Integración Social	62 niños/as	2 a 4 años.
		Colegio Magdalena Ortega	78 niñas	4 a 6 años
		Colegio Manuela Beltrán	66 niños/as	4 a 6 años
Momento No. 2	Realización de registro de vídeo y fotográfico			
Momento No. 3	Análisis e interpretación de los registros visuales, audiovisuales y diario de campo			

Tabla 3 Momentos de la investigación

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar en la anterior tabla, existen tres momentos para el desarrollo de la investigación: uno, de presentación de la obra en tres instituciones educativas; dos, el registro visual y audiovisual de los niños/as en dichas presentaciones y tres, el análisis de dichos registros, éstos últimos constituyendo el corpus de la investigación.

Para el análisis e interpretación del corpus se tomaron particularmente las tres categorías *Juego*, *Símbolo* y *Fiesta*, desarrolladas por Gadamer, como los fundamentos necesarios desde donde se debe legitimar el fenómeno del arte. Y aunque el filósofo nunca plantea los tres conceptos en un orden específico, para la presente investigación, resulta relevante formular una re-estructuración donde emergen los tres conceptos en la obra de teatro de títeres.

Es así como el concepto planteado por Gadamer sobre la *Fiesta*, estará centrado en el ejercicio de celebración, de entrar en comunidad y rechazo de cualquier forma de aislamiento. En este orden de ideas, la fiesta abarcará todo, desde la llegada de los niños/as y las docentes invitadas al espacio; la realización de la obra, donde emergen las acciones en la experiencia estética, hasta la finalización de la obra y lo que ocurre después de ésta. De igual manera, todos los convocados a esta celebración hacen parte de este festejo, todos y cada uno de los participantes serán tenidos en cuenta en la realización de este ejercicio de análisis.

Con respecto al concepto de *Juego*, se centrará específicamente en las relaciones que se suscitan desde el comienzo de la representación de la obra de teatro de títeres y el espectador niño/a. Cuando jugamos estamos interactuando con otro, jugamos con el otro y estamos con el otro. Así, se considera la obra como algo dinámico, como un proceso de construcción y reconstrucción continuo en el diálogo que establecen la obra y el espectador niño/a. Por ello se tendrá en cuenta todos y cada uno de los elementos que intervienen en este ejercicio comunicativo y en especial las percepciones, reacciones e interacciones del espectador niño/a en su experiencia a través de la obra de teatro de títeres.

Finalmente, se observarán las características que se manifiestan en la experiencia estética a través del *Símbolo*, es decir lo simbólico en la obra de teatro de títeres que se manifiesta al fragmento que busca complementarse con el espectador niño/a, lo que posibilita el encuentro con el otro. Resulta complejo, en este concepto analizar todos y cada uno de los lenguajes escénicos que también construyen la noción de símbolo. No obstante, se tomarán los más relevantes que suscitan las reacciones y encuentros con el espectador niño/a.

Para una mayor comprensión de lo descrito anteriormente, respecto a las categorías formuladas por Gadamer y el proceso de recepción de la obra *Sueños de Agua* en cada una de las instituciones, se presenta a continuación la tabla No. 4.

LUGAR CATEGORÍAS	VIDEO 1 Jardín Santa Sofía	VIDEO 2 Magdalena Ortega	VIDEO 3 Manuela Beltrán
<b>FIESTA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Invitación a la institución para participar de la obra de teatro</li> <li>- Asistencia de los niños/as del jardín de niveles ( Párvulos, Pre-Jardín y Jardín), edades entre los 2 y 4 años para la presentación de la obra de teatro de títeres</li> <li>- El espacio utilizado fue el comedor del jardín. Se adecuaron sillas para los niños/as de 3 y 4 años y colchonetas para los niños/as de 2 a 3 años</li> <li>- Cada grupo es acompañado por una profesora titular</li> <li>-La directora y actriz Ximena Argoti, presentó el espectáculo e indicó a los niños/as algunas formas de comportamiento para poder ver la función de teatro de títeres</li> <li>- Las profesoras mantuvieron el control de la disciplina y orden</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Invitación a la institución para participar de la obra de teatro</li> <li>- Asistencia de las niñas del colegio de niveles (primero y segundo grado), edades entre los 5 y 6 años para la presentación de la obra de teatro de títeres.</li> <li>- El espacio utilizado para el espectáculo fue la biblioteca. Se quitaron todas las sillas. Las niñas se sentaron en el piso</li> <li>- Cada grupo es acompañado por una profesora titular</li> <li>-La profesora titular indicó a los niños/as algunas formas de comportamiento para poder ver la función de teatro de títeres</li> <li>- La directora y actriz Ximena Argoti, indicó a los niños/as algunas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Invitación a la institución para participar de la obra de teatro</li> <li>- Asistencia de los niños/as del jardín de niveles ( primero y segundo grado), edades entre los 5 y 6 años para la presentación de la obra de teatro de títeres</li> <li>- El espacio utilizado para el espectáculo, fue un salón de clase. Los niños se sentaron en sillas.</li> <li>- Cada grupo es acompañado por una profesora titular</li> <li>- La directora y actriz Ximena Argoti, presentó el espectáculo e indicó a los niños/as algunas formas de comportamiento para poder ver la función de teatro de títeres</li> <li>- Las profesoras mantuvieron el control de la disciplina y orden durante toda la función.</li> </ul>

	<p>durante toda la función.</p> <p>- Las profesoras controlaron las emociones de los niños/as</p> <p>- Las profesoras enseñan sobre códigos del teatro: silencio, comportamiento y aplausos al final de la presentación.</p>	<p>formas de comportamiento para poder ver la función de teatro de títeres</p> <p>- La directora y actriz, Ximena Argoti, desarrolló unos ejercicios de encuentro, antes de la función.</p> <p>- Las profesoras mantuvieron el control de la disciplina y orden durante toda la función.</p>	
<b>JUEGO</b>	<p>- Manifestación e interés y recepción del niño/a en el inicio de la obra</p> <p>-Manifestación e interés con la historia y los conflictos</p> <p>- Participación del niño/a con rompimiento de cuarta pared</p> <p>- Expresión de los niños/as corporalmente, oralmente, ensimismamiento.</p>	<p>- Manifestación e interés y recepción del niño/a en el inicio de la obra</p> <p>-Manifestación e interés con la historia y los conflictos</p> <p>- Participación del niñas con rompimiento de cuarta pared</p> <p>- Expresión de los niños/as corporalmente, oralmente,</p> <p>ensimismamiento.</p>	<p>- Manifestación e interés y recepción del niño/a en el inicio de la obra</p> <p>-Manifestación e interés con la historia y los conflictos</p> <p>- Participación del niño/a con rompimiento de cuarta pared</p> <p>- Expresión de los niños/as corporalmente, oralmente,</p> <p>ensimismamiento.</p>
	<p>Las emociones se manifiestan de forma colectiva, en especial la alegría, la tristeza, y el llanto</p> <p>- Se logra un nivel alto de atención del espectador</p>	<p>Las emociones se manifiestan de forma colectiva, en especial la alegría y el asombro.</p> <p>- Se logra un nivel alto de atención del</p>	<p>Las emociones se manifiestan de forma colectiva, en especial la alegría y el asombro.</p> <p>- Se logra un nivel alto de atención del espectador</p>

	niño/a Participación activa corporal Participación activa léxica Participación activa contempladora	espectador niño/a Participación activa corporal Participación activa léxica Participación activa contempladora.	niño/a Participación activa corporal Participación activa léxica Participación activa contempladora
<b>SÍMBOLO</b>	Recepción de los niños/as a los lenguajes artísticos de la obra de teatro de títeres: Títere, música, gags, coreografía, canciones, personajes -En las canciones los cuerpos de los espectadores niños/as se mueven al ritmo de la canción -Gran implicación del niño/a con el personaje protagónico: Pez - Gran implicación del niño/a con el personaje antagonista: Otto	Recepción de los niños/as a los lenguajes artísticos de la obra de teatro de títeres: Títere, música, gags, coreografía, canciones, personajes -En las canciones los cuerpos de los espectadores niños/as se mueven al ritmo de la canción -Gran implicación del niño/a con el personaje protagónico: Pez - Gran implicación del niño/a con el personaje antagonista: Otto	Recepción de los niños/as a los lenguajes artísticos de la obra de teatro de títeres: Títere, música, gags, coreografía, canciones, personajes -En las canciones los cuerpos de los espectadores niños/as se mueven al ritmo de la canción -Gran implicación del niño/a con el personaje protagónico: Pez - Gran implicación del niño/a con el personaje antagonista: Otto

Tabla 4 Categorías de análisis en el proceso de recepción de la obra Sueños de Agua

Fuente: elaboración propia

En este orden de ideas, se observa la necesidad de abordar, otros elementos que transitan durante el hecho artístico. En la Fiesta por ejemplo, como se había mencionado anteriormente, abarca toda la experiencia estética, y será éste el lugar que acogerá otros conceptos y momentos que emergen desde antes de la presentación de la obra de teatro de títeres. El juego como el momento donde se produce el encuentro con el otro, no sólo se presenta al artista que juega, se relaciona e interactúa con los espectadores niños/as, sino también, a partir del proceso de creación, es decir, aquellos elementos o dispositivos artísticos, que están pensados antes del estreno de la obra y los cuales se transforman con cada presentación, con cada encuentro y que se suscita entre la obra de teatro de títeres y el público de niños/as. En este mismo sentido, el símbolo, abarcará sólo tres de los campos más representativos en las percepciones del espectador niño/a y que implican su participación activa frente a la obra de teatro de títeres.

De esta manera, después de analizar la información recogida a través de la observación etnográfica-artística como diario de campo y registro de videos, en el proceso de recepción de recepción estética de los espectadores niños/as, se observa la emergencia de algunas categorías que pueden resumirse en el siguiente gráfico:

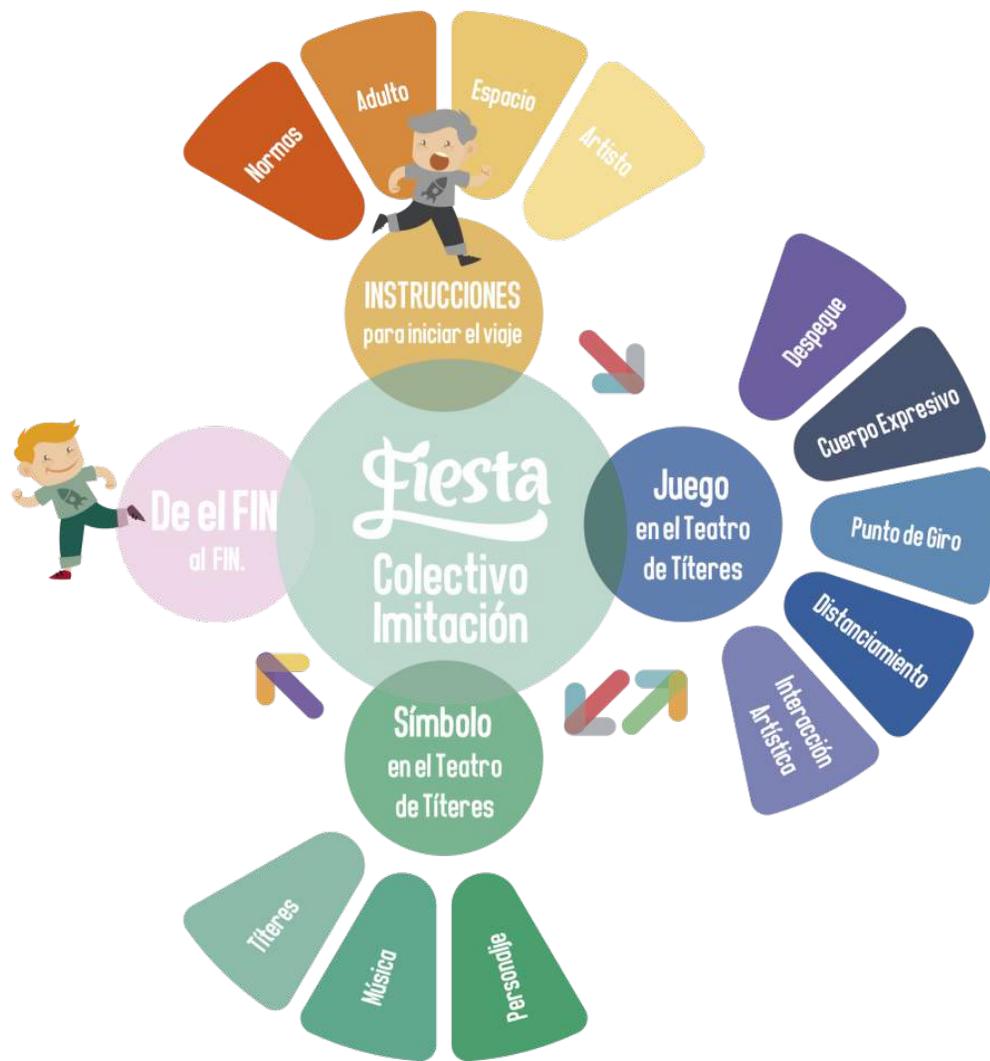


Gráfico 1 Subcategorías en el proceso de recepción estética de los espectadores niños/as

Fuente: elaboración propia

Las subcategorías como el despegue, los puntos de giro, la interacción del artista, el distanciamiento, el pathos, el títere, la música, el personaje, se asumen como dispositivos artísticos es decir, “conjunto de elementos y estrategias de activación o provocación que han sido concebidos dentro de la experiencia artística”<sup>16</sup> (IDARTES, 2015). Las categorías de lo colectivo, la imitación el orden y comportamiento surgen de forma espontánea y particular de acuerdo a las condiciones de cada presentación. Y los momentos o tiempos de la fiesta están evidenciados en el preámbulo y el final.

Todos estos elementos serán de algún modo, los encargados de accionar el cuerpo y lo léxico del espectador niño/a, durante su experiencia con la obra del teatro de títeres. Por tanto, el análisis del espectador niño/a dentro de la experiencia estética en la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, se realiza teniendo en cuenta a partir del principio fundamental de las artes en la primera infancia, del proyecto Tejedores de Vida: “las artes como experiencias artísticas y los niños como sujetos activos en las experiencias artísticas” (IDARTES, 2015, pág. 62).

Es así como el cuerpo del infante constituye la referencia y punto importante para la observación de este análisis, sus gestos, sus movimientos, sus voces y sonidos, son la forma expresiva, el lenguaje de comunicación que conecta sus emociones y la experiencia. ¿Cómo vive la obra de teatro de títeres el niño/a espectador? De esta forma, también se observará que otros aspectos, inciden en sus comportamientos, emociones y reacciones. O que condicionan y contribuyen a que la participación activa del espectador niño/a y co-constructor de la obra de teatro de títeres.

En los siguientes registros observaremos entonces secuencias extraídas de los vídeos, que permiten hacer un acercamiento más claro con respecto de cada categoría y categorías emergentes así:

---

<sup>16</sup>En la representación de una obra de títeres, son varios los elementos que la componen: la imagen, el movimiento, el teatro, la literatura, la danza, el teatro, las luces, lo sonoro y musical. No obstante para la presente investigación, sólo se tienen cuenta los elementos más relevantes, teniendo en cuenta el contexto y las condiciones en que se desarrollaron los datos.

## 6.1. Obra: “la fiesta en el teatro de títeres”

Por lo que he observado, en general, para los niños ir al teatro es participar de una fiesta. En la infancia los ritos son muy importantes. En el teatro, la ceremonia comienza en la puerta. (Mehl, 2010, pág. 23) .



Imagen 13 Sueños de agua 2015

Fuente: propia

Como el niño/a espectador no acude voluntariamente a una función de títeres, sino que está acción es mediada por un adulto, es muy probable que su ritual de celebración lo realice desde la casa. Es probable también que haga preguntas a sus padres: ¿a qué lugar iremos?, ¿cómo debo ir vestido?, ¿qué van a presentar?, ¿cuánto va a durar?, ¿en qué lugar queda? El niño/a espectador llega al igual que el adulto con una idea preconcebida de lo que va a experimentar, aún más, fantasea con lo que va a ver en el teatro.

Por otra parte, en los espacios no convencionales tales como jardines infantiles, bibliotecas, comedores, el espectador niño/a comienza esta ilusión cuando ve su espacio cotidiano transformado, lleno de elementos y de personas extrañas que nunca había visto. Se

llena de expectativa al ver que el docente a cargo los ubica en forma especial, que delimita el espacio entre ellos, el público y el escenario, y les pide ciertas normas de comportamiento.

La concepción de fiesta, parte del principio fundamental de la congregación que propone Gadamer es decir, la asistencia al espacio (teatro, auditorio, salón, etc.) donde se presenta la obra y donde el espectador niño/a hace presencia, no sólo como un observador, sino como un activador, un participante que acude a ese lugar para estar en presencia activa a la celebración. Durante esta congregación se evidencian los siguientes elementos:

### **6.1.1. Acto I. instrucciones para iniciar el viaje**

#### ***6.1.1.1. Escena 1. El Espacio.***



Imagen 14 Presentación Colegio Magdalena Ortega, espacio: Biblioteca del Colegio



Imagen 15 Presentación Jardín Santa Sofia, espacio: Comedor del Jardín



Imagen 16 Presentación Colegio Manuela Beltrán, espacio: Salón de clases

Ese día los niños/as llegaron a su jardín, dispuestos a encontrarse de nuevo con su espacio, sus compañeros, su profesora y sus actividades diarias. Pero algo diferente sucedió: todos fueron llevados en una fila y conducidos por su profesora a un salón de clase/ la biblioteca /comedor. Allá se encontraron con los otros niños de otros niveles, toda la comunidad se congregó en un solo lugar. Las profesoras fueron ordenando a cada grupo de niños en las colchonetas, piso y sillas. El espacio estaba transformado y había una pequeña línea imaginaria que dividía el espacio para el encuentro. En una parte estaban dispuestas en orden unas sillas y unas colchonetas. Y en el otro espacio, frente a las sillas, había unos elementos (escenografía) que jamás habían visto en el jardín. Al igual que unas personas que tampoco habían visto nunca, con unos raros vestidos (artistas).

Los niños/as miraban asombrados lo que estaba ocurriendo. Sabían que algo diferente iba a pasar. Los ojos de los niños/as llenos de curiosidad miraban cada detalle del espacio, cada movimiento de aquellos extraños que estaban frente a ellos. Cada una de las profesoras dirigió su curso y tomando de la mano a cada niño/a le asignaba un lugar para sentarse y le pedía que se quedara ahí quieto, en silencio y mirando hacia al frente, seguían unas reglas, un ritual. Poco a poco se fue organizando todo el grupo de niños/as, el público.

Aquel público, mostraba confianza con el espacio, era su jardín, su escuela, sentían que nada malo les iba a ocurrir. Tenían cerca a las personas adultas que siempre los acompañaban: sus cuidadores – profesoras- , y esto les transmitía seguridad y confianza. Además, no estaban solos, estaban acompañados por sus pares.

En el jardín Santa Sofía, mientras los niños/as esperaban, sentados y dispuestos en sus lugares asignados, una de las profesoras empezó a gritar: ¡títeres, títeres!. Algunos se asombraron

por los gritos de la profesora, otros –los de mayor edad- se reían y la siguieron el coro: ¡títeres, títeres! Al parecer, la docente conocía la tradicional arenga, para pedir a los artistas y a los títeres que comience la función.

Por otra parte en el colegio Magdalena Ortega, la situación fue diferente, una de las actrices no pudo llegar a tiempo a la función. Las espectadoras niñas/as ya estaban dispuestas a ver la función, pero al pasar del tiempo y al ver que no empezaba el espectáculo, comenzaron a hablar entre ellas, a levantarse de sus puestos asignados, a jugar. Mientras sus profesoras a cargo les llamaban la atención, con órdenes y amenazas de castigos.

Así, mientras se daba la espera, una actriz del equipo artístico, se presentó ante el público y comenzó a desarrollar diferentes juegos corporales, que permitiera el manejo de grupo, el control de la disciplina y permitir que el público no se distrajera, sino que pudiera tener en ese tiempo una disposición, estuvieran los espectadores niños/as preparados para comenzar el espectáculo, el momento más esperado de la fiesta.

#### **6.1.1.2. Escena 2. El Adulto:**



**Imagen 17** Público Jardín Santa Sofía, presentación *Sueños del Agua* 2014

**Fuente:** archivo propio

Ya se ha mencionado anteriormente, que el espectador niño/a nunca acude al espectáculo de teatro de títeres solo, el niño/a no sale de su casa informando a sus padres que van a presenciar una obra de teatro o que salen al cine. Esta actividad siempre está mediada por un adulto, ya sea el docente, el padre de familia o acudiente. El niño/a, debe estar al cuidado y acompañamiento de un adulto responsable, según los derechos de los niños/as y las políticas públicas que lo protegen. Este acompañamiento y protección del adulto, le genera además seguridad al infante.

Cuando el espectador niño/a acude a una sala de teatro con sus padres, en la mayoría de las ocasiones se sientan en sillas conjuntas. El padre, madre o familiar siempre permanece a su lado, pues al contrario de un espacio convencional se encuentran con un lugar cerrado, oscuro, con sillas alineadas, un escenario vacío o con un telón cerrado, a la expectativa de que algo va a ocurrir. La gente que lo acompaña es extraña: niños/as y padres, no conocidos. Las sillas en la mayoría de los casos son para adultos, sus piernas quedan por arriba del suelo y en muchas ocasiones deben moverse o arrodillarse para poder observar lo que ocurre en el escenario.

Para el caso de esta investigación, la obra se realiza en una sala no convencional, y el adulto es responsable de un grupo de niños/as. La institución, coordinación y docentes están informadas con anterioridad sobre la actividad y presentación de la obra de teatro de títeres. Las profesoras en la mayoría de los casos, conocen las reglas para presenciar un espectáculo, saben por su experiencia, que el espacio se divide en dos partes: uno el lugar de la representación y dos, la ubicación del público. Su condición de adultos, les permite presenciar el espectáculo con la más grande confianza, conocen muy bien los códigos, donde tienen previo conocimiento que aquellos objetos raros son parte de la escenografía y utilería y, aquellas personas extrañas y desconocidas, no son más que artistas titiriteros, que además tienen en alguna parte escondidos unos pequeños muñecos que después los pondrán a mover y hablar.

Las docentes están muy seguras, que lo que van a presenciar con sus estudiantes, es parte de un juego teatral y ficcional. Esa seguridad generalmente es transmitida a los espectadores niños/as, quienes con la más ingenua confianza, se dejan conducir al lugar, ubicar en sus sillas y obedecen a todo lo que ellas –sus profesoras- les dicen o no hacer.

El espectador adulto es un referente importante para cualquier espectáculo, es decir si la obra agrada al adulto, muy probablemente el niño/a sienta lo mismo. Cuando se trata del padre de familia, el espectador niño/a tiende a imitar las reacciones de su acompañante, si el adulto ríe o

disfruta del espectáculo, el espectador niño/a también lo hace, es decir, hay una reacción mimética, una empatía con el adulto.

Ahora bien, con respecto a espacios no convencionales, específicamente en los jardines y escuelas, el espectador niño/a no sólo imita las reacciones y emociones de su profesora, sino que se deja contagiar por las emociones de sus pares. Por eso las percepciones del espectador niño/a en el teatro de títeres se manifiestan de modo colectivo, así, si un niño/a grita, ríe o llora posiblemente desencadene otros gritos, risas o llantos en el resto del público. De esta manera, el adulto profesor y el conjunto “público”, influyen en las formas de percepción y expresión de las emociones del espectador niño/a.



**Imagen 18**El Adulto Espectadores niños/as Santa Sofia

En la imagen del vídeo 01, minuto 19'31'', se observa que la profesora acompaña al grupo de espectadores niños/as, se encuentra sentada en la colchoneta al igual que ellos y carga a una niña en sus piernas. En este momento de la obra, aparece un signo auditivo, que para esta investigación se ha nombrado como: Música. El tema musical se llama: “ahí están”. La melodía es alegre, dinámica, donde los títeres y las actrices bailan a través de una coreografía. Evoca un ambiente tranquilo, donde Reina Agua, títere con largos cabellos de plástico, vuela por el aire y acaricia los rostros de los niños/as de adelante, mientras los otros personajes títeres y actrices bailan por el escenario. La escenografía se transforma. La docente empieza a mover su cuerpo,

luego toma las manos de la niña que tiene cargada en sus piernas y mueve sus brazos al ritmo de la canción. Los otros niños/as la observan y algunos de ellos también mueven su cuerpo, tararean la canción o siguen el coro. Otra docente aplaude para acompañar la canción, algunos espectadores niños/as también siguen e imitan los aplausos. Los espectadores niños/as permanecen acompañados de sus docentes durante todo el espectáculo y al igual que la obra que se presenta en sala de teatro, el comportamiento del adulto es una referencia en la percepción del espectador niño/a.

No obstante, el adulto – profesora- asumirá su responsabilidad de orden y control durante toda la obra de teatro de títeres, para que los espectadores niños/as permanezcan siempre y conserven su puesto, hagan silencio, no hablen ni jueguen entre ellos, sino que toda la atención esté puesta en el escenario, en una exitosa representación.



Imagen 19Adulto Explicando situación a los Espectadores niños/as Santa Sofia

Fuente: archivo propio

En el vídeo 01, minuto 34'06'', aparece el antagonista de la obra, es una actriz que lleva una máscara y vestuario de un hombre gordo y por sus facciones representa un hombre malo que viene a destruir el bosque. El personaje hace varias acciones, como por ejemplo tomar un hacha para talar a Árbol Verde – protagonista de la historia-. El personaje ríe a carcajadas, y siempre

está acompañado de música tenebrosa. Los espectadores niños/as del Jardín Santa Sofía, manifiestan miedo, sus cuerpos se contraen y tratan de distanciarse, pero sin ausentarse del espacio. Sus rostros pasan en segundos de esta emoción a la tristeza y algunos de ellos – los de menor edad- empiezan a llorar. Una de las docentes se sienta inmediatamente y acompaña a uno de los espectadores que sintió miedo. En la imagen podemos observar cómo la docente le explica al espectador niño/a al oído, para no interrumpir el espectáculo lo que está ocurriendo en la escena, le señala que lo que ocurre es ficción y que lo que ve, es una actriz con máscara, no es real sino un personaje de la historia. No obstante, el llanto se contagia hacia los otros espectadores niños/as que están cerca. Se observa entonces, que las emociones –pathos-, en especial la tristeza y miedo se manifiestan de forma colectiva y el adulto parece ser el responsable del control de este grupo de espectadores emocionados.



Imagen 20 Adulto controlando llanto en Espectadores niños/as Santa Sofía

En minuto 35'12'' el personaje antagonista Otto permanece en escena, y esta vez quiere atrapar al Pez Cochenche, (títere) que escapa por todo el escenario. La propuesta de esta escena fue planteada a través de una coreografía de persecución. Se muestra a Otto dormido, el Pez Cochenche quiere salvar al mundo y se le acerca al personaje, pero este despierta y quiere atraparlo y comérselo. Se realiza un juego de persecución de Otto al Pez Cochenche por todo el

espacio, pero no logra su objetivo. El miedo de espectadora niña por la situación de la escena se convierte en llanto. Una de las docentes a cargo, la abraza y consuela, trata de controlar la emoción, le habla sobre la obra y que nada de lo que ocurre es real. Mientras esto pasa, el llanto de la espectadora niña es contagiado al resto de los niños/as, quienes empiezan también a sollozar, llorar y gritar, buscando igualmente la protección de un adulto. La docente trata de controlar a los infantes, sabe muy bien que no sólo debe cuidar de cada niño/a, sino que tiene una responsabilidad para controlar la disciplina, el orden y la continuación exitosa de la obra de teatro de títeres.

A pesar de manifestarse en los espectadores niños/as emociones fuertes como llantos y miedo, el infante no abandona el espacio teatral, continúa cumpliendo su rol de espectador y de jugador. Y uno de sus aliados en esta experiencia es el adulto, quien le brinda confianza, y es una ficha clave en su participación, tanto como en su asistencia al espectáculo, como en la implicación y recepción de la obra de teatro de títeres.

Por lo tanto, el teatro de títeres como práctica artística, permite que las docentes desde su mirada afectuosa y respetuosa del proceso individual de cada niño/a les acompañen en el desarrollo expresivo, sensible, perceptivo y estético. Es decir, son parte fundamental en el encuentro de la experiencia estética del niño/a, no sólo como provocadoras y puente para que el niño/a presencie la obra, sino que son parte fundamental de su permanencia y encuentro sensible.

**6.1.1.3. Escena 3. Normas de Comportamiento y Estrategias del adulto para el control durante el espectáculo.**



Imagen 21 Normas, colegio Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio

Según Santagada, el espectáculo teatral es un hecho extra cotidiano, una experiencia que exige una disposición particular de los espectadores, que tiene reglas específicas de comportamiento y está ordenada en el tiempo y en el espacio. (Santagada, LA RECEPCION TEATRAL ENTRE LA EXPERIENCIA ESTETICA Y LA ACCION RITUAL, 2004) Este orden y comportamiento no sólo se da al inicio del espectáculo, sino que está presente durante toda la obra, por parte de los docentes y en algunas ocasiones por parte de los pares, en este caso, de los mismos niños/as espectadores/as.

El interés de continuar observando la obra, la necesidad de escuchar, entender, llevan a que si ocurre algún obstáculo para disfrutar la experiencia puedan superarlo.

			
Vídeo 02 00:48	Vídeo 02 01:06	Vídeo 02 00:13	Vídeo 02 00:55



Imagen 22 IED Colegio Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio

La Biblioteca del colegio fue el espacio asignado para la realización de la obra de títeres en el Colegio Magdalena Ortega. Hubo una previa adecuación del lugar, se quitaron las sillas de la biblioteca con el propósito de que las estudiantes se sentaran en el piso y así poder albergar un público más grande. Las profesoras, trasladaron en fila a cada grupo de estudiantes y asignaron a cada niña un lugar en el espacio para el público.

*Regulación del Adulto.* De esta forma se crea un condicionamiento simbólico dado por órdenes e instrucciones. Las docentes a cargo, desde la entrada a la biblioteca, informaron a cada una de las niñas asistentes, sobre las normas de comportamiento que deben cumplir para apreciar el espectáculo de teatro de títeres. Tales como:

- ¿Cómo deben sentarse? Teniendo en cuenta que no había sillas, cuál era la forma indicada de sentarse en el piso. Además de indicar que se debía permanecer en esta posición durante todo el espectáculo.
- ¿Cómo deben vestirse? En este caso, la docente se refería al buen uso del uniforme. Al parecer a la fiesta estaban convocados algunos invitados, que debían llevarse una buena imagen del conjunto de estudiantes, en este caso del Colegio Magdalena Ortega.

- ¿Cómo deben comportarse? Las profesoras al inicio de la obra y durante todo el espectáculo, indicaron a las espectadoras niñas/as hacer silencio, dirigir la mirada hacia el escenario, no hablar entre ellas en el público, no gritar, no ponerse de pie, no moverse, permanecer siempre en su sitio, aplaudir al inicio y al final de la obra, así como dar gracias a los artistas por su trabajo. Pese a todos condicionamientos que se generan en el mundo adulto, la mente del niño/a genera un proceso de emancipación con la obra, que se miden desde el juego como experiencia vivida, sin tener en cuenta todo lo que lo condiciona el mundo adulto. Es por eso, que en algunos casos, las percepciones y reacciones de los espectadores niños/as mantienen su espíritu espontáneo, dejan que su cuerpo y voz se expresen con libertad.



Imagen 23 Docente regulando el comportamiento durante la presentación artística

Fuente: archivo propio

Las docentes reproducen el ordenamiento y las normas sociales y de buen comportamiento que se ejecutan dentro del aula y las desarrollan de manera similar dentro del espectáculo. Emplean rondas que permitan el control de la disciplina, movimientos con partes del

cuerpo: aplaudir, manos arriba, cruzar los brazos, poner el dedo índice en la boca, etc., para mantener activas, despiertas y en silencio a las estudiantes.

Aunque es al inicio del espectáculo donde más se manifiestan estas actividades de parte del adulto a cargo, se observa también que este orden y control se realiza durante toda la presentación de la obra. En el minuto 8:51 se observa como una espectadora niña que juega a ponerse de pie y sentarse, es retirada por su profesora del espectáculo por no obedecer a las reglas impuestas para apreciar la obra.

Las docentes en muchas ocasiones no observan ni disfrutan del espectáculo, permanecen vigilantes al comportamiento que las estudiantes muestran en el ejercicio artístico y es una ocasión para probar si los niños/as responden al cumplimiento de las normas de conducta y las reglas para asumir su rol de espectadoras.

			
Vídeo 02    00:12	Vídeo 02    00:20	Vídeo 02    08:51	Vídeo 02    08:51



Imagen 24 Orden y control Espectadores niños/as Santa Sofia

Fuente: archivo propio

Se observa, en el minuto 18'24'' en el Jardín Santa Sofía, que a una niña le llama la atención uno de los muñecos que está en el escenario, se pone de pie y quiere alcanzarlo, por eso camina hasta el escenario. Una de las docentes la toma de la mano y vuelve a sentarla en su puesto asignado.

En este sentido, se puede afirmar que las normas de comportamiento y los llamados de atención de parte de las docentes, influyen de una u otra manera las reacciones, percepciones e interacciones de las espectadoras niñas/as frente a la obra de teatro de títeres. Pero también se traducen en un modo de aprendizaje, de un saber social para desarrollar la apreciación artística, es decir para la formación de públicos.



Imagen 25 Regulación entre pares. Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio

*Regulación entre pares.* La obra de teatro de títeres Sueños del Agua, genera unas escenas de interacción físico con el público. La cuarta escena es la llegada de la mariposa (títere) al bosque. En el vídeo 02 del colegio Magdalena Ortega min 7'47'', la actriz, pasea y anima desde el público el títere- mariposa antes de entrar al escenario. Se da el contacto físico del muñeco sobre las cabezas de las espectadoras, esto provoca en el público emoción y una disposición de juego de las espectadoras, lo cual hace que la mayoría del público abandone su puesto y grite.

Algunas de ellas piden silencio al auditorio, piden que se sienten, esa acción la hacen a través de su voz, con su cuerpo, obligando a sus compañeras a sentarse, para poder seguir disfrutando del espectáculo. Esta misma situación se presenta en varios momentos del espectáculo. Por lo tanto podemos deducir que también hay un sentido formación de público entre las manifestaciones de comportamiento y control por parte de los pares.

#### **6.1.1.4. Escena 4. El Artista:**



**Imagen 26 Artista. Jardín Santa Sofia**

En la mayoría de los casos el actor/actriz, el director, el productor, o alguien del equipo artístico realiza una presentación sobre la actividad que se va a realizar: ¿por qué se encuentran en ese lugar?, ¿por qué están sentados de esa manera?, ¿por qué la disposición del espacio?, ¿quiénes somos? ¿Qué es lo que el niño/a va a observar, a experimentar? y ¿cuál debería ser el comportamiento que el público debe tener, para que puedan apreciar el espectáculo?

En el vídeo 01, antes de iniciar la obra dirigida a los exspectores niños/as del Jardín Santa Sofia, la directora del grupo saluda al público y presenta la obra.

Discurso No.1. *Presentación.*

Directora: Buenos días niños

Público: Buenos días

Directora: ¿Cómo están?

Público: Bien

Directora: ¿Cómo?

Público: (repite) Bien

Directora: Nosotros somos el grupo Espiritrompa. ¿Saben que es la espiritrompa?

Público: Nooo

Directora: La espiritrompa es la lengua de las mariposas. Así se llama nuestro grupo, pues es una mariposa que va contando historias por todo el mundo.

Directora: Hoy queremos compartir con ustedes una obra de teatro de títeres que se llama Sueños del Agua, ¿cómo se llama? (dirigiéndose a los niños/as)

Público: (algunos responden otros se quedan callados) Sueños del Agua

Directora: Se llama Sueños del Agua

Teniendo en cuenta las edades de los niños, que para este caso en específico oscilan entre los 2 y 4 años, se hace necesario realizar esta introducción – motivación, antes de iniciar el espectáculo. En muchas ocasiones como en ésta, se tiende al conductismo, es decir, dirigir a través de la, pregunta – respuesta o repetición de frases, para familiarizar al niño con el espectáculo. Así el espectador niño/a pueda aprender el nombre de la obra o el nombre de los personajes, oraciones que tienen que ver con el tema de la obra o intereses que quiere el adulto–artista, que el niño memorice. Sería relevante indagar si estos modos de “conducir” son los mejores o no para entrar en relación con el espectador niño/a, no obstante le pertenecen a otra investigación.

Discurso 2: *Provocación*

Directora: Hoy hemos traído a unos amiguitos, que están dormiditos en los tarros, que van a estar acompañándonos.



Imagen 27 Artista. Jardín Santa Sofía

En este caso, la directora tratar de hacer una presentación de los títeres, pero no los llama así, pone un nombre a “algo” o “alguien” que va a relacionarse con el espectador niño/a. Hace señas y gestos para crear misterio, para llamar la atención del infante y causarle sorpresa. Ya se han realizado muchos estudios sobre el problema que tenemos los adultos en la forma de expresarnos y comunicarnos con los niños/as a través del “infantilismo”, es decir, hablar con diminutivos. En este caso en específico, parece la artista haber olvidado el manejo del lenguaje, y aunque este tema pertenece a otro tema de investigación, es importante mencionar la necesidad de reflexionar sobre nuestros modos de comunicación, más cuando tenemos como público objetivo los niños/as.

No obstante, se resalta que el momento de provocación, es precisamente un espacio para crear expectativa a los espectadores niños/as de lo que van a experimentar. Llamar la atención, preparar el lienzo, calentar motores, provocar al niño/a que algo maravilloso va a suceder. Todo esto provoca en el niño/a una sensación de curiosidad y asombro, necesarias para el encuentro entre el espectador y la obra de teatro de títeres.

### Discurso No. 3. *Lo técnico*

Directora: Una cosa... las personas y los actores que estamos acá (señala el escenario) no utilizamos micrófono. Para eso necesitamos ¿qué? (la actriz se lleva el dedo índice a la boca) silencio... que ustedes hagan silencio, para que puedan ver y disfrutar la obra, ¿vale? (le pregunta a los niños/as) ¿Me lo prometen? (reafirma).

Público: (algunos niños responden) Sí.

Como se observa en el discurso anterior, la directora y artista recalca también una serie de enunciados sobre los comportamientos que tiene que asumir el espectador niño/a para poder disfrutar del espectáculo. En este caso en específico, hace referencia a permanecer en silencio, a no generar ruido o bullicio que interfiera con la voz de los intérpretes y que permita el célebre desarrollo de la obra de teatro de títeres.

## **6.2. El Juego en la obra de títeres**

“Títeres, Títeres, Títeres...”<sup>17</sup>

En el teatro, siempre será el espectador niño/a algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él.

---

<sup>17</sup> Es un llamado tradicional, una arenga que se da al inicio de un espectáculo de títeres o marionetas.

## 6.2.1. Acto II



Imagen 28 El Despegue

Fuente: archivo propio

### 6.2.1.1. Escena 1. El Despegue.

El maestro Sanchis Sinisterra, en su libro sobre dramaturgia menciona que este despegue abarca los primeros minutos de la representación y busca que el espectador “despegue” de la realidad y acepte ingresar a la ficción, despertando su interés y le crea expectativas (Ferradás, 2012), por tanto, esa primera parte del espectáculo, esos primeros minutos son muy importantes en toda obra de teatro de títeres.

En la obra *Sueños del Agua*, este primer momento está construido con un juego de tres personajes (actrices) *escobitas*, barrenderas de la calle, quienes cargan y entran al escenario 3 canecas grandes de basura y otros elementos como escobas grandes, trapos, bolsas de basura. Realizan varias acciones con sus cuerpos coreográficamente y se comunican entre ellas, no con diálogos en (español), sino utilizando onomatopeyas<sup>18</sup>. Esta forma de comunicación más la

---

<sup>18</sup>La RAE define la **onomatopeya** como la imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo y también como el vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada.

creación de acciones de forma clownesca y de composición musical con los objetos de la escenografía y utilería, permiten que el espectador niño/a entre a ser parte del juego de la obra. Algunos de los espectadores niños/as entonces, entran a jugar, con los códigos que observan en la representación: identifica unos personajes, cómo están vestidos y las acciones que hacen, un lugar donde se desarrolla esa acción, los roles y status (sabe cuál de las tres escobitas es quien manda y cuál es la escobita torpe y perezosa).

Aparece un primer títere, una caneca se mueve, hay alguien dentro de ella. Pero para el espectador niño/a no es un títere. Al infante le llama la atención, le sorprende, pero su código de títere está asociado a un muñeco de trapo con ojos, nariz y boca que habla con voz chillona. El concepto de objeto animado no es títere, sin embargo el juego de ver un objeto moverse en el escenario le agrada.

En este sentido, la propuesta de este despegue en el teatro de títeres, no sólo está asociada con la aparición del títere, o de los objetos animados sino con todos los elementos y lenguajes que componen el teatro de títeres: la música, lo sonoro, el movimiento, el objeto, lo plástico, el texto.

*La Expectativa en la Obra de Teatro de Títeres.* Para la mayoría de los espectadores niños/as se crea un nivel de expectativa; saber qué va a pasar en el espacio del escenario. Los cuerpos de los espectadores niños/as están en alerta, abiertos a cualquier estímulo de movimiento, visual o sonoro. La dinámica de crear expectativa en la escena, hace que el niño/a se sienta inquieto por investigar, observar, curiosear con ese juego. Esto conlleva a que el espectador niño/a tenga reacciones con su cuerpo, tales como: cuerpo atento, ponerse de pie, abrir más sus ojos, abrir la boca, señalar, comentar, acercarse al escenario.

Los momentos de la creación de esta expectativa en muchos de los casos se da desde la construcción de la dramaturgia y en la puesta en escena. Los artistas estudian con anterioridad los dispositivos artísticos, que pueden causar estas emociones. No obstante y como parte de esta investigación se observa que no todo está dicho en el estreno de la obra, ni en segunda o a la decimoquinta presentación. La obra siempre está en continua co- construcción y uno de los protagonistas en este proceso es el espectador niño/a. Es él, quien ofrece con cada presentación el tesoro de esa expectativa; son sus cuerpos los que responden a esos estímulos que los cautiva y

crea ese nivel de expectativa, no solo al inicio de la obra, sino durante toda la celebración, la fiesta.



Imagen 29 Expectativa Espectador Niño/a Santa Sofía

Fuente: archivo propio

En la imagen del vídeo 01, los cuerpos de los espectadores niños/as permanecen en la ubicación donde la docente les asignó. Sus ojos permanecen abiertos y observando todo lo que se mueve o se presenta en la escena. Están tranquilos, a la espera de lo que vaya a ocurrir.

*Inmersión en la obra de Teatro de Títeres.* La inmersión es el momento que se crea después de la expectativa, en la que el espectador niño/a se sumerge y se convierte en un jugador más de la obra de teatro de títeres. Se manifiesta ante la necesidad de querer ver, escuchar, entender, experimentar lo que pasa en el escenario. Por eso se observa como el juego en el teatro de títeres se traslada al público, mediante una serie de códigos, de manifestaciones estéticas que componen la obra de teatro de títeres.

En video 02, el espectáculo ya ha empezado, se escucha ruido en el espacio, alguien del público hablando en voz alta. Inmediatamente hay una reacción de una de las espectadoras niñas, pidiendo silencio a sus compañeras, ella tiene interés, siente curiosidad con lo que va a ocurrir,

por eso pide que se respete su momento de recepción, para no perder detalle, estar alerta con todos sus sentidos frente al ejercicio artístico.



Imagen 30 Inmersión Espectador Niño/a Santa Sofia

Fuente: archivo propio

En el minuto 00'25'', inicio de la obra, se observa interés en los cuerpos de los espectadores niños/as que se manifiesta en las miradas que siguen un mismo foco, existe un mismo nivel de atención. Ya se ha mencionado anteriormente que son varios los elementos que componen la obra de teatro de títeres. No obstante, resulta interesante observar cómo estos focos deben tener un orden y una intención de parte de los creadores, pues los espectadores niños/as están alerta, con todos sus sentidos a recibir cualquier estímulo. Todo lo que ocurre en el escenario tiene un nivel de fascinación y de complicidad por parte del espectador niño/a.



Imagen 31 Inmersión2 Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

Son infinitas las manifestaciones corporales que los espectadores niños/as revelan en su recepción. En la imagen se observa, una de las niñas que realiza la acción de lamerse los labios o chuparse los dedos, nunca abandona su mirada fija en el escenario. Inclinar el cuerpo, entrar en medio de los compañeros o ponerse de pie, para observar mejor y no perder ni un solo detalle de lo que ocurre en el escenario, son manifestaciones características de los espectadores.

La necesidad de ver, es decir la vista, entonces se convierte en el principal sentido movilizador de emociones. Aunque actualmente, este tema es debatido por los creadores de obras artísticas para primera infancia, que busca estimular e invitar a los espectadores niños/as su encuentro con la experiencia estética, a partir de otros sentidos poco desarrollados, diferentes a lo visual.



Imagen 32 Inmersión Espectadores niños/as Santa Sofia

Fuente: archivo propio

En la imagen 30, vídeo 01, minuto 16'58, han transcurrido 16 minutos de la obra y los cuerpos de los espectadores niños/as permanecen alerta, no hay cansancio. El juego de sumergirse en la obra, hasta el punto de olvidar lo que afuera ocurre es parte de este encuentro. El espectador niño/a olvida por completo su tiempo real, la obra de teatro de títeres es su presente y lo que ocurra en él es lo que importa. Su vinculación con el juego ficticio hace que su imaginación vuele, que construya sus propios mundos, sus propias historias, la obra de teatro de títeres sólo es una provocación a esta experiencia.



Imagen 33 Interés Espectadores niños/as Santa Sofia

Fuente: archivo propio

Es el minuto 20'15'' y los rostros de estos dos espectadores niños/as se mantienen como una pintura, parece como si el tiempo no transcurriera para ellos, se mantiene el mismo gesto contemplativo. Y aunque no hay una reacción de gran movimiento corporal en ellos, se observa que este estado de atención, de silencio, de ensimismamiento contemplativo, puede entrar en el universo de la obra, la cual es tan participativa y co-constructiva en el ejercicio creativo. Esta apreciación desinteresada, no por imposición de reglas de comportamiento por parte del adulto, sino que deviene de un comportamiento espontáneo, armónico y placentero de los espectadores niños/as que muestran el acercamiento al concepto la emoción y experiencia estética.



Imagen 34 Interés y Expectativa Espectadores Santa Sofía

Fuente: archivo propio

Otro ejemplo de esta inmersión, lo observamos en el minuto 37'40': la obra está a punto de finalizar, sin embargo, los cuerpos expectantes y contemplativos permanecen alerta. Su mirada siempre está atenta a los dispositivos artísticos y cualquier movimiento que transcurra en el escenario es atractivo. Ha transcurrido gran parte de la historia, cada espectador ha creado sus propios mundos, su propia fantasía, el nivel de expectativa se mantiene. El antagonista ha llegado a su final, cae al suelo, parece estar muerto, parece que la obra ha llegado a su fin. Sin embargo, el espectador niño/a espera, permanece en su puesto (donde lo ubicó la profesora), la atención y la curiosidad se hace más fuerte, sigue actuando, cumpliendo su rol. El infante no abandona su juego su compromiso, ni siquiera cuando ha terminado la obra, ni con los aplausos, ni con la terminación de la fiesta.

### 6.2.1.2. Escena 2. El Juego Colectivo.



Imagen 35 El juego colectivo

Fuente: archivo propio

Gadamer (1991) propone el concepto de fiesta como una célebre actividad que requiere de unos rituales estéticos y esto se hace especialmente evidente en el caso de la experiencia en el teatro de títeres. No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse o dispersarse en vivencias individuales.

*Conjunto de Estudiantes- Público.* Como ya se ha mencionado anteriormente, este ritual está condicionado por el adulto, para que se pueda llevar a cabo tal celebración y asistan todos los invitados. Es por eso que teniendo el permiso de parte de cada una de los directivos de cada colegio, se pudo llevar a cabo la presentación de la obra de teatro de títeres a un grupo de niños/as de los colegios y jardines infantiles escogidos.

En este orden de ideas, diremos que la percepción de los espectadores niños/as es un tipo de experiencia estética que se accede de forma colectiva. No obstante, a ninguno de los niños/as se les consultó o tomaron la decisión voluntaria de asistir o no a la obra. Los niños/as accedieron

al encuentro por la intervención del adulto, en este caso las directivas y docentes de cada institución, que aceptaron la invitación. Y como ya se ha mencionado antes, los infantes están regidos por unas normas de control del adulto a cargo, lo que obliga al espectador niño/a casi a permanecer durante todo el espectáculo en el espacio donde se lleva a cabo y a ser parte de este conjunto, el público.

No obstante, el niño/a siempre está abierto a recibir, a experimentar y más cuando se trata de jugar. En la mayoría de los casos agradece la posibilidad de tener experiencias que incluye el arte de los títeres.

Es muy importante precisar que no se trata de generar verdades absolutas, deducir que el análisis de la experiencia estética parte de un comportamiento colectivo. Pues, no se debe olvidar que la recepción es un hecho individual, que depende de la experiencia de cada persona. Sin embargo, este estudio nos permite observar que en el caso de los espectadores niños/as en el teatro de títeres, la manifestación, respuesta y acción colectiva es de gran relevancia en la mayoría de los momentos de la obra. Los espectadores niños/as conforman entonces un colectivo: el público y se crean acciones corporales y discursos colectivos.



Imagen 36 Colectivo espectadores niños/as Santa Sofia

Fuente: archivo propio

*Un solo cuerpo.* En el vídeo 01 min 1'42'', se observa a todos los niños presentes, su mirada fija en el escenario, observando un mismo foco, dispuestos a apreciar y tener una experiencia teatral. En el escenario hay mucho movimiento, son tres actrices, con tres canecas grandes moviéndose por todos lados. No obstante el colectivo de niños/as responde a un mismo foco o estímulo, generado muchas veces por la actriz que tiene la palabra o por la acción de mayor relevancia que plantea la puesta en escena. Estas reacciones de foco, las podemos encontrar de forma muy similar en el juego de un partido de fútbol o de tenis, donde el público y su acción colectiva siguen siempre quien tiene la pelota.



Imagen 37 Colectivo2 Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

*El Rol de ser Espectador.* En el vídeo 01B minuto 8'56'', se observa al colectivo, al grupo de espectadores niños/as, que permanecen siempre en los lugares asignados. La obra de teatro de títeres tiene una duración de 48 minutos y los infantes en la mayoría de los casos conservan su lugar desde el inicio del espectáculo hasta cuando termina. Están formados en filas y permanecen al frente del escenario. En caso que por emoción o por curiosidad los niños/as salgan de su puesto, el docente - adulto, estará atento para regresarlo a su lugar. Estos códigos son dados a los

niños, lo que va generando unas reglas de juego para acceder a la experiencia estética y la formación de públicos.

La situación descrita anteriormente resulta problematizadora para muchos artistas que dirigen sus creaciones para primera infancia; ellos proponen una participación más activa e interactiva del niño/a con la obra, es decir, una propuesta artística que no prohíba o cohíba a los espectadores niños/as ninguno de sus impulsos de participación, propuestas que permitan romper con la cuarta pared. En estos casos las puestas en escena, son presentadas más como un ejercicio performático, que de códigos implantados por el teatro convencional.



Imagen 38 Colectivo3 Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

*Emociones- Efecto en Cadena.* En el vídeo 01 minuto 35'36'', se observa cómo las emociones y reacciones de los espectadores niños/as también se dan de forma colectiva. En este caso en específico, son niños de 2 a 3 años de edad. La emoción de tristeza y llanto de una niña es contagiada a su compañero de al lado y luego a otros niños. Si un niño llora los demás inmediatamente reaccionan de la misma manera. O si gritan, los demás tienen a reaccionar de la misma forma. Es así como se puede observar que en la experiencia estética de estas edades se manifiesta una reacción de empatía, es decir, la capacidad de niño/a de “escuchar”, “percibir” emocionalmente a los demás, en este caso a sus pares.

Lo anterior también aplica para el caso de contagio de alegría y asombro. Los juegos de un pez títere llama la atención de una espectadora niña, quien inmediatamente suelta un grito, reacción que es acogida por otras compañeras, quienes desencadenan en un grito colectivo. En ocasiones esta reacción se da de forma obligada, es decir, no nace de una emoción orgánica sino que es actuada por el espectador, para no quedar fuera de las reacciones colectivas. Esto es muy común en los comportamientos de los espectadores adultos.

### **6.2.1.3. Escena 3. La Imitación.**



Imagen 39 La imitación

Fuente: archivo propio

De la misma manera como un espectador niño/a rompe a llorar cuando ve o escucha a otros llorar, es muy común en las edades de 2 a 4 años, que los espectadores niños/as tengan una reacción por ejemplo de sobarse la cabeza si ve que un personaje en el escenario se golpea y se soba también la cabeza.

Lo anterior, permite comprender entonces, que en la experiencia estética del teatro de títeres, los niños/as tienden a recoger lo que ven en el escenario e imitarlo como una forma de poder llegar a comprender mejor los sentimientos ajenos, en este caso, el de los personajes de la obra con quienes juegan, actúan y hacen teatro. El niño/a posee una capacidad de imitación

natural y en su juego espontáneo hace una imitación de los diferentes personajes que ve: imita sus gestos, sus movimientos, sus discursos, desde su espacio como público, crea una especie de espejo frente al escenario.

De esta manera, en el registro audiovisual encontramos:

- Vídeo 02: uno de los personajes hace sonar un pito y como reacción otro de los personajes se lleva las manos a sus oídos, inmediatamente los espectadores niños/as realizan esta misma acción corporal y se llevan las manos a sus oídos de la misma manera como lo realiza la actriz.
- Minuto 16'14'': varios de los personajes títeres y actores bailan al ritmo de la música, los espectadores niños/as tratan de imitar el mismo baile y la coreografía.
- Minuto 2'07': el títere Árbol Verde en su interpretación de la canción “la Vida es rosa”, realiza el gesto de mandar besos al público, varias de las niñas en el público responden a este mismo gesto con sus manos. No solo dan respuesta a la acción del títere sino que tratan de imitar corporalmente la misma expresión.



Imagen 40 Imitación Espectadores niños Santa Sofía

Fuente: archivo propio

- Vídeo 01, minuto 30'01': Otto el antagonista de la historia echa basura encima de Reina Agua, una de las actrices responde con una emoción de sorpresa, niega con su cabeza el acto y realiza el gesto de llevar sus manos a la boca. Los espectadores niños/as imitan el mismo gesto llevando sus manos a la boca.



Imagen 41 Imitación 2 Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

- Minuto 38'26'': es casi el final de la historia. Suena música y es la canción final. Las actrices bailan coreográficamente la melodía. Una de las espectadoras, trata de imitar los mismos gestos que observa en el escenario, realiza los mismos gestos con sus manos.



Imagen 42 Imitación3 Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

- Minuto 23'30'': se observa otra manifestación de imitación. Hay un juego de coro de respuesta a un discurso de uno de los personajes. El Dr. Buho está explicando sobre las características de Árbol Verde, a lo que en cada intervención el resto de los personajes responden con un Ohh. Se observa entonces, como una de las espectadoras niñas imita con su gesto y voz este coro.



Imagen 43 Imitación 4 Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

Esto ocurre con la misma espectadora en el minuto 23'53'', imagen 41, donde el Pez Cochenche (títere) se enoja con la mariposa. Este personaje interrumpe una conversación alegre entre todos los animales, interrumpe la llegada de la parranda. El pez, hace un gesto y calla a la mariposa con un Shhhhh. Se observa que esta reacción de enojo del personaje pescado- títere, es imitado de igual manera por la espectadora niñas/a.

Se puede deducir entonces que, en la experiencia estética, la imitación es una parte fundamental en las reacciones y percepciones que los espectadores niños/as. Los espectadores niños/as construyen su propia obra, actúan su propia obra, a través de su juego con el espejo del teatro de títeres.

#### **6.2.1.4. Escena 4. Juego de Interacción corporal o acercamiento del artista al público.**



Imagen 44 Interacción corporal con el público

Fuente: archivo propio

Como se había mencionado en el capítulo II de esta investigación, la figura del espectador como parte integrante del proceso creativo, es uno de los fenómenos más representativos del arte

contemporáneo. La propuesta de hacer participar al público en el proceso de creación ha sido y empieza a tener una gran acogida en obras de teatro dirigidas a primera infancia. Esta interacción elimina la idea del artista sagrado, que no se puede tocar y que lo es todo. De hecho, la obra de teatro de títeres deja de ser un producto acabado y pasa a constituirse en un proceso abierto, un punto de partida para la intervención múltiple de diferentes sujetos co-creadores y entre ellos el espectador niño/a.

Uno de los dispositivos artísticos que se hacen presentes en la obra *Sueños del Agua* es la interacción del artista con el espectador, es decir, el rompimiento de la cuarta pared. Se observa en muchas ocasiones dentro de la puesta en escena a los actores dirigiéndose al público, donde se juega con los niños fuera del escenario, la animación de los títeres y los objetos en muchas ocasiones tiene un contacto físico o muy cercano, se hacen preguntas a través de rimas y melodías o también sobre lo que está ocurriendo en la escena.

Estos son algunos de los momentos donde los artistas interactúan con el espectador niño/a:

- Juego de miradas al inicio de la obra. Una de las escobitas mira a los niños/as, los hace cómplices de su acción.
- Animación de la Mariposa que pasa volando por encima de los espectadores. Come piojos de la cabeza de los espectadores niños/as
- Baile de Reina Agua. El personaje- títere, baila con sus largos cabellos de plástico y acaricia los rostros de los niños/as
- Animación del Pez que baila con los espectadores
- Entrega de instrumentos musicales realizados con material reciclado para que el público acompañe la pista musical.
- Acompañamiento de cantos, donde las actrices piden la participación en el baile, aplausos y coros de la canción.

En el vídeo 02, min 7'47'', la aparición del Personaje Mariposa- títere, se da desde el público, se anima volando y su punto de llegada es el bosque (escenario). Como este personaje aparece volando desde el público, utiliza las cabezas de los niños para descansar de su vuelo, para comerse los piojos de los niños, para hacerles cosquillas. Este juego interacción del actor con las espectadoras niñas se vuelve un momento muy importante para las espectadoras y provoca en

todas gran interés e implicación: tocan al títere- la mariposa, ponen la cabeza para que el títere pase por ellas, gritan, se ponen de pie, hasta el punto de olvidar las normas de comportamiento y códigos asignados al inicio del espectáculo por sus docentes. Las docentes tratan de controlar estos comportamientos y piden a las niñas volver a sus lugares. La obra continua, no se detiene, es decir, cuando el personaje Mariposa llega al escenario, las espectadoras niñas comprenden que la historia continua y vuelven a su rol de espectadoras pasivas - observadoras, desde su espacio siguen jugando.



Imagen 45 Imagen 46 Imagen. Interacción mariposa. Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio



Imagen 47 Interacción Artista-Niño Espectadores niños/as Santa Sofia

Fuente: archivo propio

En el vídeo 01, se observa, los rostros de felicidad de los espectadores niños por la interacción corporal del títere. La satisfacción de ser el espectador “elegido”, del contacto, de poder observar al muñeco y a la actriz tan cerca, del juego más íntimo, hace que el niño/a tenga una implicación más grande desde sus emociones y reacciones corporales, que cuando la obra se dirige al colectivo.



Imagen 48 Interacción artista-niño Espectador niño/a Santa Sofía

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, minuto 19'42'. Se observa, que el vuelo del títere en el rostro del espectador niño, crea una emoción de placer, de alegría, hace cerrar sus ojos, para sentir el aleteo de la mariposa y genera en el cuerpo del niño movimientos corporales sin abandonar su puesto. Los otros niños espectadores observan y contemplan la escena.



Imagen 49 Interacción Artista-niño Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, minuto 30'45, el antagonista Otto es quien rompe la cuarta pared, se acerca a los niños/as con una bolsa de basura y empieza a preguntar dentro del público: ¿dónde podré echar esta basura? Busca entre los cuerpos de los niños el lugar para poder dejar su bolsa. Después da un grito y dice: ¡Ah ya sé! ¡Lo botaré por aquí!, realizando un gesto de lanzar la bolsa hacia uno de los costados donde está el público y realiza la misma acción y diálogo hacia el otro lado. En este caso la reacción de los niños es de miedo y rechazo.

Se observa entonces, que la interacción del artista cuando se acerca al público y rompe la cuarta pared no siempre manifiesta alegría en el niño, sino que como podemos ver, también se pueden dar otras emociones tal como: miedo o rechazo, en este caso, debido a la relación que el espectador niño/a a entablado en el juego a través de la historia. Le gusta o no quien se acerca, responde o no dependiendo del personaje.

Las propuestas de la interacción del artista con los espectadores niños/as están abiertas a la sorpresa y a la variación receptiva, por lo que requieren de la puesta en marcha de la imaginación y relación afectiva que el espectador haya creado en su mundo con los personajes. Es muy importante tener presente que estas propuestas de interacción de parte del artista no son estructuras fijas, las cuales dependen de la intención del director o autor, donde se tiene claras las posibles respuestas creativas del espectador niño/a, sino que estas provocaciones tienen por efecto múltiples experiencias receptivas y el artista debe estar preparado para ello. Hay acciones participativas del espectador niño/a que no son las esperadas, ni las mejores para el enriquecimiento artístico de la propuesta y como consecuencia, la participación puede conducir al desastre de la obra, tal vez por la provocación en los espectadores niños/as de emociones que no puedan ser controlados.

### 6.2.1.5 Escena 5. Efecto de distanciamiento en la obra de teatro de títeres



Imagen 50 El efecto de distanciamiento

Fuente: archivo propio

El efecto de distanciamiento propuesto en el teatro de Bertold Brecht, invitaba al público a reflexionar de una manera crítica y objetiva sobre lo que estaba observando, para de esta manera evitar que el público se sumerja en un mundo ilusorio que lo conduzca a la catarsis.

Aunque Bertold Brecht y el teatro épico, dejaron una huella en la historia del teatro, para la presente investigación y análisis, es importante aclarar que este recurso utilizado no pretende tener fines políticos ni es un vehículo para movilización de masas o utilizar el teatro para concienciar al espectador y hacerle pensar sobre los problemas sociales. El fin de la utilización de este efecto de distanciamiento en la obra de teatro de títeres es revisar algunas de las características empleadas por el dramaturgo alemán, para observar cómo estos elementos son relevantes en la interacción con el espectador niño/a, puesto que movilizan las emociones y reacciones del público. Además de ofrecer elementos al niño/a, que permitan darse cuenta que los fenómenos percibidos en escena son una ficción y pueda desde su rol como espectador, reflexionar – no desde lo conceptual- sino desde su entender el mundo, que lo que está pasando en el escenario es un juego y no es real.

La obra *Sueños del Agua*, propone diferentes elementos de distanciamiento que

conllevan a los espectadores niños/as a una participación activa, donde se manifiestan a través de su juego, acciones corporales que resaltan. El solo hecho de utilizar el recurso del títere es un ejercicio de distanciamiento, el cual provoca un alejamiento de la realidad e introduce nuevos sentidos.

Hacer creer que de un tarro de basura sale una cubeta de huevos que tiene ojos, boca, salta, se mueve, habla y tiene vida, ya es un ejercicio de distanciamiento. Además, la puesta en escena de la obra de títeres Sueños del Agua, no propone a las intérpretes escondidas detrás de un teatrino o ocultas en un traje negro, sino, que se plantea una exposición del cuerpo del titiritero – animación a la vista - , que permite al objeto tener vida cuando lo anima y morir, cuando lo deja abandonado. Acciones que se realizan siempre frente al espectador niño/a.

En Vídeo 02, min 1'14'', se da la aparición del primer títere: Árbol Verde. Una de las actrices lo saca de un bote de basura. Las espectadoras se alertan al ver el muñeco, es decir un ser, con unas características físicas, diferentes al del humano. Por las edades de las espectadoras niñas, lo más seguro es exista una comprensión de lo que representa: un árbol, teniendo en cuenta, el color, las ramas, la textura. Luego el árbol es animado, canta, respira, vive. Cuando el personaje títere Árbol Verde abre por primera vez su boca, para cantar, se observa la reacción de las niñas de sorpresa y felicidad, se miran sonrientes entre ellas tal vez no tenían en su mente que este árbol hablara y cantara. Estas mismas reacciones se manifiestan en las apariciones de todos los personajes- títeres.



Imagen 51 Distanciamiento 2 Espectador niño/a Santa Sofía

Fuente: archivo propio

En Vídeo 01 min 36'10', una de las actrices se va a una esquina del foro, donde hay un vestuario y unos elementos, se viste, se pone una máscara y personifica a un hombre: Otto. Lo hace de espaldas, pero jamás escondiéndose, sólo haciendo evidente la transformación. Los espectadores niños/as observan expectantes, curiosos de la situación, las miradas no están concentradas en el personaje que habla en ese momento, sino en la persona que se está cambiando, que se está convirtiendo de un personaje a otro. Es tanta la curiosidad que los cuerpos de las niñas se voltean, cuchichean, se ponen de pie, para observar más detalladamente lo que está ocurriendo y va a ocurrir.

La idea de realizar este momento de distanciamiento, desde la creación, en la puesta en escena, fue mostrarle al espectador niño/a cómo la actriz puede personificarse y transitar por diferentes personajes, y cómo a partir del traje, una máscara y unos elementos se construye la imagen del personaje en escena. Jugar a hacer evidente lo evidente, jugar a que lo que está ocurriendo en escena no es real y sólo es vestuario y utilería. La actriz que sale personifica al antagonista juega todo el tiempo con la máscara, se la pone y quita frente a los niños/as, como forma de distanciar su cuerpo con el cuerpo del personaje. No obstante, aunque el niño/a es cómplice de esta transformación, la catarsis, la emoción de miedo y llanto se hace muy evidente sobre todo en espectadores niños/as de 2 a 3 años.



Imagen 52 Distanciamiento

Fuente: archivo propio

En vídeo 02B minuto 0'44'', la entrada abrupta de una actriz que pregunta al público: ¿saben ustedes qué era ese sonido? ¿quién dañó la fiesta, la parranda? ¿qué es ese ruido? La mayoría de los niños/as tienden a hacer conjeturas y les encanta participar de las respuestas, manifiestas con gritos, poniéndose de pie o levantando la mano, para ser escuchados. Esta clase de rupturas a través de preguntas, de rompimiento de la cuarta pared, aparecen varias veces en la obra, lo que genera una participación activa no sólo corporal sino desde el discurso desde el espectador niño/a.

### 6.2.1. Puntos de Giro



Imagen 53 Punto de giro Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio

En el capítulo II se mencionó que el punto de giro es una escena o acción que genera un ritmo diferente a la historia y le da al protagonista una acción totalmente nueva y hace que todo sea diferente para él.

En este sentido, el juego del encuentro con lo inesperado, de la sorpresa, de la extrañeza, es un dispositivo artístico muy relevante en la recepción del espectador niño/a. En la dramaturgia teatral se ha recurrido al conflicto para provocar el mismo estado de alerta (Cardona, 1993). Y en este caso en particular sobre la obra de títeres *Sueños del Agua*, también nace desde la construcción dramática y en la puesta en escena. Así, los puntos de giro de la historia son un elemento fundamental que estimulan cuerpos activos corporales en las espectadoras niñas, un cambio en sus reacciones y emociones.

En vídeo 02B minuto 10'00 por ejemplo, las espectadoras niñas se divierten con los personajes títeres que habitan en el bosque. Se ha creado una fiesta, para celebrar el romance entre Árbol Verde y Reina Agua. Los muñecos y actrices bailan y cantan en una coreografía muy alegre e invitan al público a unirse con las palmas y repitiendo la canción. Después de 1 minuto 30 la música cambia y pasa de ser alegre a una música turbia que evoca al sonido de una motosierra. Los personajes empiezan a temblar y se preguntan sobre lo que está pasando y anuncian la llegada de alguien no muy agradable. Este cambio de ritmo de la escena, el cambio

musical, ya es un detonante para que las espectadoras niñas estén alertas. Algo va a pasar. Sus cuerpos se acomodan, se excitan, se ponen en disposición. Sus ojos buscan en el escenario, la entrada de ese “otro” personaje. Las actrices juegan con esa inquietud y en el momento menos esperado una de ellas lanza un grito, de terror y señala a ese alguien que va a entrar, el antagonista. Aparece entonces el nuevo personaje que cambiará el rumbo de la historia. Los cuerpos de las espectadoras, manifiestan miedo, sus cuerpos se contraen, sus voces gritan, sus ojos se mantienen en alerta, hay un sentido de expectativa. Juegan, comprenden que en las historias no todo es color de rosa y que siempre llega el malo a impedir que la historia continúe.



Imagen 54 Expectativa en el colegio Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio

De nuevo aparece la atención y curiosidad colectiva, los cuerpos de las espectadoras están en un sólo foco.



Imagen 55 Punto de Giro Espectadores niños/as Santa Sofía

Fuente: archivo propio

Vídeo 01, minuto 25'44'': la misma escena anterior pero con niños más pequeños, en edades de 2 a 4 años. Se observa la misma reacción que en el Colegio Magdalena Ortega. Cuerpos alerta, expectantes, inquietos. No ha aparecido todavía el personaje y uno de los espectadores niños ha orinado el pantalón de su docente que lo tenía cargado. Es tan grande la emoción que el cuerpo del niño no pudo controlar esta necesidad fisiológica.

El juego a través de la sorpresa, el asombro que nos brinda el punto de giro, genera un espectador niño/a siempre activo. Por eso es importante pensarse este elemento desde la estructura dramática del teatro de títeres, no sólo para la creación de la obra en sí, sino encontrando esos puntos de posible encantamiento y movilizador de emociones del espectador ideal del que nos habla Sinisterra. De igual manera, la traducción de estos cambios en la puesta en escena y en todos los elementos artísticos que contribuyen a que den de forma desde lo visible, sensible, sonoro que provoquen espectadores más participativos.

### **6.2.1.7. Escena 7. Cuerpo expresivo del espectador niño/a**

El ejercicio de análisis y observación se enfocará en todo lo que el espectador niño/a siente o experimenta, los diferentes estados por los que transita durante la representación de la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*: alegría, tristeza, miedo, asombro, etc.

Como ya se había mencionado en el capítulo III, el cuerpo expresivo del niño es toda una composición narrativa, que mediante sus gestos, su postura, su discurso “integran cuerpo y emoción para poder manifestar un estado de ánimo, una idea o una actitud” (IDARTES, 2015, pág. 150). A través de sus interacciones corporales con cada elemento artístico de la obra, su juego individual y colectivo, su experiencia y su rol como espectador, permite analizar los comportamientos y lecturas comunicativas que co-construyen también la obra de arte, un “otro” actor frente a la escena.

Son muchas las emociones y estados del espectador niño/a, que podemos encontrar en este ejercicio etnográfico con la obra artística. No obstante, se priorizarán: el asombro, la alegría, la tristeza, el miedo y el estado de dispersión. Teniendo en cuenta que son éstas, las emociones más recurrentes que manifiesta el espectador niño/a en la obra.

*Cuerpo Alegre.* Este estado de ánimo es uno de los más relevantes durante toda la obra. Esta manifestación se hace visible a través de los gestos exteriores, en el caso en particular de la imagen, por la sonrisa, entre-cerrar los ojos y sonidos o gritos de júbilo. El espectador niño juega y responde a través de esta manifestación en su cuerpo cuando algo le agrada, lo pone feliz y lo hace sonreír.



**Imagen 56 Alegría Espectador niño/a Santa Sofía**

Fuente: archivo propio

¿Qué hace que se manifiesten estos estados en los espectadores niños?

- El espacio para la celebración y encuentro con el otro, en este caso de la obra artística, es un regalo, para el niño/a. Salir de la rutina, experimentar algo nuevo, extra-cotidiano, ya es un motivo para estar feliz.
- *Los gags creados por los intérpretes.* En vídeo 0000, min 1'59'' Una de las escobitas tiene una bolsa de basura que no puede soltar de su pie, camina y sigue pegado, no puede deshacerse de este objeto, se crea un momento cómico, de dificultad del personaje, donde el espectador niño/a manifiesta risas, alegría, ante de esta situación de humor. Además de que es una emoción que también se vuelve colectiva, es decir es contagiada.



En vídeo 01B, min 1'34'', uno de los espectadores niños/as manifiesta su alegría, jugando con su jardinera, poniéndosela en la cabeza y mirando la obra a través de ella. Aprovecha este elemento también para jugar, para divertirse, su forma de expresión es libre, no hay una cohibición en un seguir unas reglas de comportamiento para experimentar la obra, él solo juega a observar jugando desde su propio mundo. Este mismo espectador es quien también después jugará con una silla mientras observa la obra. Es así como esta emoción genera una respuesta de movimiento corporal.

- *El personaje y sus acciones.* En vídeo 01, min 4'33'' los personajes están preocupados porque no saben cómo resolver la situación, realizan varias acciones de desespero, sin embargo para el espectador niño, esto le parece divertido. Ver al “otro” en problemas, le crea satisfacción.



Imagen 57 Reacción ante el pez Chochenche

Fuente: archivo propio

Vídeo 01, min 16'59'': esta reacción la produce es el pez Chochenche, títere divertido, que es paranoico, entrometido y que siempre que dice tonterías, juega con los niños porque es un pez pequeño, con el que el niño se identifica porque siempre está jugando, gritando, cantando y bailando. Cada vez que este pez aparece hay una manifestación de alegría en el espectador niño/a.



Otro ejemplo de ello, lo podemos observar en el min 29'34, el Antagonista Otto, quiere comerse al Pez Cochenche, pero no lo logra: se golpea con los objetos que están en el escenario,

esta acción realizada por el personaje, genera en el espectador niño de 4 años una reacción de alegría, ríe y le divierte ver que el malo de la película está en problemas, que no puede lograr su objetivo. No obstante, si observamos la imagen del lado derecho, es la misma escena pero para la espectadora niña de 2 años, no le genera la misma emoción, el personaje le causa miedo. Es así como cada percepción del espectador niño/a depende de su experiencia y de la edad.

*Imitación de la emoción del personaje.*



Imagen 58 imitación de la emoción del personaje

Fuente: archivo propio

En vídeo 01 min 7'24'', los personajes están felices, corren por el escenario, contando cómo la lágrima iba recorriendo todo el mundo y buscando amigos. La expresión de alegría y felicidad de las actrices que lo interpretan, hace que el espectador niño/ también se contagie de esta emoción. Efecto de imitación de la emoción de la escena.

*Transiciones de emoción:*



Imagen 59 transiciones de emoción

Fuente: archivo propio

Son rápidas las transiciones de una emoción a la otra. En el minuto 2'29 este niño espectador había reflejado su cara de asombro, 10 segundos después podemos observar cómo pasa al estado de alegría. En este sentido, todo el transcurso de la obra se va a encontrar estos cambios abruptos también de emociones en los cuerpos de los espectadores niños/as, donde se observa cambio de alegría a tristeza, de la tristeza al miedo, del miedo al asombro, etc.

*Cuerpo asombrado.* Este estado de ánimo siempre se debe a alguna causa, es decir para que el espectador niño/a llegue a este sentimiento, debe haber algo que lo sorprende, que lo saca de lo habitual, que rompe con lo monótono, ese momento o situación inesperada por el niño/a. Cuando se saca al niño/a de lo cotidiano y se lo invita a participar de un universo donde puede manifestar su curiosidad, se lo observará tener largos momentos de intensa concentración. “Un niño construye su imaginación a partir de sus primeras sensaciones y las emociones que llegan con ellas” (Schneider, 2011, pág. 166).

Por lo tanto, se observarán los momentos de la obra en la cual el espectador niño/a tiende a sorprenderse, manifestado por unas reacciones corporales y sonoras.

## *Cuerpo asombrado por aparición del títere*



Imagen 60 cuerpo asombrado por aparición de títere

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, min 8'57'': es la primera aparición de un títere en la obra. La expresión del rostro de la niña con su boca abierta, sus ojos abiertos, expectantes, de observar algo inesperado, primero por el lugar de donde sale el títere, que es una caneca de basura, y segundo de ver un objeto con ojos, nariz, brazos y boca, que después cantará una canción. El juego de animación siempre será un elemento que desencadena en la sorpresa. El niño/a juega a que el objeto tiene vida, pero también se sorprende por todo lo que el objeto puede llegar a hacer: cantar, bailar, volar, desmembrarse. Este encuentro con lo inesperado, tiende en la mayoría de los casos a vincularse con la expresión de contemplación, la reacción del cuerpo o del gesto es más desde la observación, pero una observación participativa.



Imagen 61 cuerpo asombrado2 por aparición de títere

Fuente: archivo propio

Esta misma reacción de sorpresa entonces, se observa, cada vez que aparece un nuevo personaje títere. Ejemplo, en el minuto 13'06', aparición de Reina Agua. La actriz ha calentado motores, provocando al espectador niño/a con un pequeño barril, jugando con algo que está dentro de éste, que no sale, pero que se sabe que está ahí, hasta que aparece. Una muñeca con unos largos cabellos de plástico azul y una corona de papel, que se ríe a carcajadas porque tiene en su cuerpo un pez que le hace cosquillas. La imagen del títere siempre será nueva para el infante, el objeto animado, siempre será algo que no se esperaba, algo que sale de lo real, una nueva imagen que no existía hasta el momento en su mundo, un encuentro con lo extra-cotidiano.

### *Cuerpo asombrado por causa de efecto sonoro*



Imagen 62 cuerpo asombrado por efecto sonoro

Fuente: archivo propio

Vídeo 01, min 10'40'': es la primera salida del Pez Cochenche, pero este personaje viene acompañado de un leimotiv<sup>19</sup>. Cuando el sonido se produce, hay una reacción de asombro en la espectadora niña, quien viene observando la obra, pero que apenas escucha la música mira hacia otros lados, se sorprende de este nuevo elemento que la estimula su cuerpo, cambia su estado, y permite mantener a la espectadora activa y en espera de la entrada de este nuevo personaje.

---

<sup>19</sup>El leimotiv por lo general es una melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente a lo largo de una obra, que identifica a un personaje y hace referencia a él cada vez que suena.

*Cuerpo asombrado, se identifica con el personaje.*



Imagen 63 cuerpo asombrado por identificación de personaje

En vídeo 01, 14:12, la manifestación de asombro que tiene el espectador niño es por causa del conflicto de la historia. El pez Cochenche muy paranoico grita que todos van a morir. El niño entra en el juego de la historia, en la situación que están viviendo los personajes y por eso frunce el ceño, hay un gesto de preocupación en su rostro. Se observa que el niño sufre con lo que le sucede al personaje, en este caso, siente compasión por lo que le está ocurriendo. No obstante como se ha anotado anteriormente, cada experiencia es individual, este espectador niño tiene esta reacción, pero otros niños podrán divertirse o tener otra percepción con esta misma situación.

*Cuerpo miedoso.* Esta emoción está muy relacionada con el temor hacia algo o alguien o la sensación de sentirse en peligro o amenazado. Es así como el cuerpo del espectador niño/a es muy rico en gestos, cuando sienten que algo que está pasando en la escena está en peligro, además de sentirse solos y de necesitar afecto o protección del adulto. La forma de exteriorizar esta emoción es a través del llanto, de agrupar o cerrar el cuerpo, quedarse paralizado o gritar.

### *Catarsis*



Imagen 64 Cuerpo miedoso

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, minuto 29'04''. Aparece el antagonista Otto, entra con una música siniestra, amenaza con tumbar a Árbol Verde con un hacha. El pez Cochenche quiere salvar a los animales del bosque y se enfrenta a Otto. Éste lo persigue por el escenario para comérselo. Observamos aquí una espectadora niña quien manifiesta un gesto de mucho miedo, se siente amenazada, tanto que la emoción la conduce al llanto. No obstante, aunque la niña llora y grita, nunca se levanta de su puesto, recibe todas las emociones observando la escena, de vez en cuando mira a sus compañeros y tal vez es el llanto de otro niño del costado lo que la alienta a llorar más. Se puede interpretar que no levantarse o buscar a su profesora más cercana, es mantenerse en el juego de la ficción, pero un juego de verdad, donde permite al cuerpo involucrarse sinceramente con lo que está ocurriendo en la obra, pero con la certeza que nada puede ocurrirme.

### *Protejo mi cuerpo*



Imagen 65 protejo mi cuerpo

Fuente: archivo propio

En el minuto 36'08'', se observa en el espectador niño con gesto de miedo, sus ojos se entrecierran y sus manos van por acción de reflejo a su cabeza, como si tratara de protegerse, esto debido a una acción que el antagonista está realizando con un objeto (hacha), que trata de tumbar a *Árbol Verde*. El niño duda de que todo sea ficción en el escenario y su cuerpo reacciona de forma orgánica a la acción que ocurre en la escena, cree que puede haber posibilidad que también salga afectado físicamente.

*Cuerpo triste.* Esta emoción está reflejada por un gesto decaído, mirada perdida y llanto acompañado de gritos. En la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, en especial, se da como transito después de la emoción del miedo. Es decir, primero aparece la emoción de miedo, de peligro sobre algo o alguien en la escena, ya sea a través de la imagen, o un sonido, o un discurso, y poco a poco se da la transformación en tristeza, que se refleja con el llanto.

*Catarsis - tránsito*



Imagen 66 catarsis tránsito

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, minuto 29'18'', la espectadora niña que se observa en la imagen 66 pasa de la emoción de miedo a la tristeza, al punto de llorar y acompañar su llanto con grito. Reacción que nace de la acción del personaje Antagonista que persigue al Pez para comérselo.



Imagen 67 catarsis tránsito2

Fuente: archivo propio

Así mismo, en vídeo 01, minuto 34'58'', se observa cómo un niño siente miedo también por la aparición del Antagonista, en este caso la actriz se transforma de Otto, frente a los niños, se cambia y se pone la máscara frente al público. No obstante varios de los espectadores niños/as se asustan, no les gusta este personaje, pues es quien viene a dañar la armonía de la obra y quien se opone a que se cumplan los objetivos de los protagonistas. El niño entonces, ve la representación del Antagonista y se pone a llorar. Lo interesante en este momento es que el llanto del niño provoca el llanto en el resto del público.

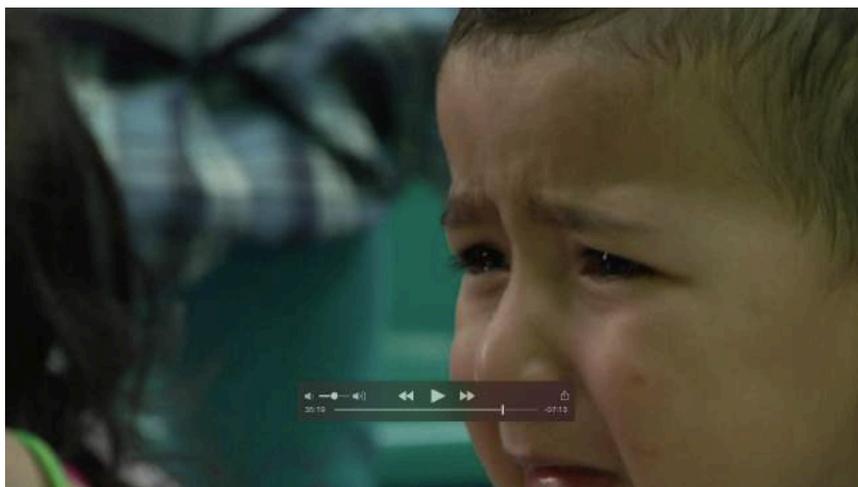


Imagen 68 catarsis tránsito 3

Fuente: archivo propio

En el vídeo 01 minuto 35'19', se observa al espectador niño con una emoción de tristeza, que ha sido contagiada porque escuchó segundos antes llorar a varios de sus compañeros. Lloro, pero no despegó su mirada del escenario y de lo que está ocurriendo.

*Estado de indiferencia.* Este estado de indiferencia es el estado neutro, no está dentro de las anteriores emociones: alegría, asombro, miedo o tristeza o cualquier otro. Es un cuerpo libre, en el sentido que no está asociado u obligado a cumplir el rol de espectador. Se permite tener la libertad de no seguir pautas, reglas o normas asignados por los adultos, de igual manera códigos entablados en el encuentro con la experiencia estética. Simplemente se dejan ser ellos, más espontáneos y orgánicos que cualquiera de las anteriores emociones, están y participan de la

fiesta porque hacen parte de la congregación, pero no por una decisión voluntaria, sino obedece a al cuidado del adulto, pero lo que ocurra en escena no les interesa.



Imagen 69 dispersión en la obra

Fuente: archivo propio

### *Dispersión en la obra.*

En vídeo 01B, minuto 21'28'', la escena presenta un diálogo casi de 4 minutos, donde los personajes discuten sobre la importancia del Agua para el mundo y cómo la existencia de los árboles también son importantes para toda la naturaleza. La situación manifiesta demasiados diálogos de los personajes, hay poca acción y movimiento. Se observa entonces que la reacción de los espectadores niños/as tiende a dispersarse. No hay atención de algunos niños/as, evaden su mirada hacia el escenario, unos relajan su cuerpo como lo vemos en la imagen, otros se ponen de pie o se mueven de sus sillas y empiezan a hablar entre ellos, deja de importarles la obra.



Imagen 70 dispersión en la obra 2

Fuente: archivo propio

Asimismo, en el minuto 22'38'', una de las espectadoras niñas se pone de pie y mueve su silla, se sienta, vuelve a ponerse de pie y vuelve a mover su silla. Tiene una reacción de dispersión, poco interés con la obra.

### 6.3. Acto III: El símbolo

#### 6.3.1. Escena 1. El títere. Animación del Objeto

*El encuentro con la fantasía.*

Ya se ha mencionado anteriormente, que para el nacimiento de este elemento dramático, es necesaria la relación entre: el objeto, el intérprete o animador y el espectador. Pero antes de que nazca esta experiencia, es necesario la creación del objeto, es decir la construcción del títere o elección del objeto al que se le dará vida. La propuesta de la obra *Sueños del Agua*, tiene una temática ambiental, es por eso que para la construcción de los títeres se pensó en la utilización de material reciclable, como propuesta que fortaleciera la imagen poética. Así, cada uno de los personajes títeres hacen su aparición desde las canecas de la basura (escenografía de la obra). De esta manera, todo el tiempo se crea el juego con el espectador niño/a de que hay algo en la caneca, que no es basura y que está vivo.



Como se había mencionado, se observa en el vídeo 0000, minuto 4'46', esta clara reacción de una de las niñas espectadoras, cuando sale el primer títere, en este caso en específico *Árbol Verde*. El títere en esta primera aparición, es sólo imagen, una escultura, todavía no hay animación, pero genera un gesto de sorpresa en el rostro de la niña. Un pequeño instante donde nace el asombro, la fascinación por el encuentro del espectador niño/a con un ser extraño

diferente o nunca antes visto en su realidad. La imaginación del infante vuela, porque su condición lo lleva a jugar con todo lo que ve, y escucha. Y se hace más intensa cuando el títere cobra vida, cuando respira, mira, camina, se mueve, habla, vive. La espectadora niña, sabe que hay alguien humano que lo mueve desde atrás, pero juega a creer que está vivo, se sorprende, se hace cómplice, es decir actúa sinceramente.

En el segundo capítulo, se hacía referencia a las preguntas que planteaba Bertha Finkel con respecto lo titiritero del niño: ¿Qué es lo que hace que el niño intime con el títere tanto más que con el actor en el teatro? Y ¿Por qué es tanto más fácil lograr la emoción del niño con el títere que la del niño con el actor? (Finkel, 1984, pág. 23). La respuesta a estas preguntas tiene que ver con lo simbólico del títere, primero por la lucha constante del títere por estar vivo. De esta manera el público participa de la transformación de *elementos de basura en sujetos* (cubeta de huevos que cobra vida y se convierte en un sapo, pedazo de espuma con tapas de gaseosa que asimilan escamas de un pescado, ojos hechos de bombillas en desuso y cartón para crear un búho, botellas plásticas que se convierten en ramas del árbol; radiografías que vuelan a través de las alas de una mariposa, etc.) esto ya crea una tensión dramática desde el inicio y provoca en el niño/a emociones, se identifica con su sentido de supervivencia. Segundo por la relación estrecha que tiene el niño/a con el muñeco, su complicidad y el reflejo de su mundo ideal que se manifiesta mediante el juego de creer en otros mundos posibles, muy similares al suyo. De esta manera el niño crea lazos de afecto con el títere; siente y sufre lo que le ocurre, como si fuera alguien cercano.

### **6.3.2. Escena 2. Lo sonoro y musical**

“La música ha sido tradicionalmente definida como el arte de los sonidos, como el lenguaje de los sonidos, como una combinación artística de los sonidos (...) se le atribuye a la música el poder de influir potencialmente en el ánimo de los oyentes” (Trastoy & Lima, 2014)

En páginas anteriores se mencionaba que el teatro de títeres reúne varias disciplinas artísticas, entre ellas, la literatura, la imagen plástica, el teatro, el movimiento, las luces, la danza y también la música. Para fines de esta presente investigación, observamos que lo sonoro y musical tiene una incidencia muy grande en la recepción de los espectadores niños/as, debido a que ésta permite evocar imágenes y emociones frente a su experiencia. Lo musical y sonoro construyen también atmósferas que contribuyen a los objetivos de la obra, es por ello que en el teatro de títeres, este lenguaje puede generar confianza y seguridad, pero también cuerpos expectantes, extrañados o transmitir miedo.

La música será entonces activador de acciones corporales así como de emisión de sonidos y voces de los espectadores niños/as.

*¿De dónde viene? Buscando el sonido.*



Imagen 71 Buscando el sonido

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, minuto 4'20'', se escucha la primera pista musical de la obra que acompaña el viaje del cuento de la gota de agua. Se observa a uno de los niños espectadores ponerse en alerta, su cuerpo curioso mira por diferentes partes del espacio, de dónde puede provenir el sonido. Espera un momento y mira al escenario para saber si algo va a pasar. Los códigos

sonoros y musicales parecen estar a la orden de los objetivos de la obra, crear la expectativa de que algo importante está ocurriendo, o va a ocurrir, alerta a los espectadores y a mantener su atención.



Imagen 72 Buscando el sonido2

Fuente: archivo propio

Igualmente ocurre en el minuto 9'37'', en donde suena música de “enamoramiento”, la cual acompaña una acción de sorpresa, de crear un momento de tensión, sobre el acontecimiento de los personajes. Los cuerpos de algunos de los niños voltean a mirar de dónde proviene el sonido. En efecto, las cabinas de sonido están puestas en los costados del escenario, por ello, la mirada de los niños/as se dirige desde esos lados, no obstante, al ver que desde ahí nada pasa, su cuerpo se alerta para observar qué va a ocurrir en la escena que tienen frente a ellos.

### *Cuerpo bailarín y cantante*



Imagen 73 Cuerpo bailarín y cantante

Fuente: archivo propio

En vídeo 01 minuto 20'31'', suena la canción de *Ahí están*. Los actores realizan una coreografía con la música y los títeres. Es un vaivén de un lado al otro, que corresponde al ritmo de la canción. Se observa entonces un pequeño movimiento de las espectadoras niñas, tratando de imitar el vaivén, llevando el compás de la música. De igual manera, hay pequeños movimientos en sus bocas, tratando de seguir la letra de la canción, la cual tiene preguntas, y respuestas, juego con rimas y frases repetitivas.

Canción: ¿Los ven? (la intérprete muestra el escenario, mientras los muñecos se esconden)

Respuesta: Sí (la canción propone esta respuesta) No obstante, el niño/a al no ver los muñecos, responden a la canción. No.

Se mantienen alertas, sus miradas siguen siempre lo que ocurre en el escenario.



Imagen 74 Cuerpo bailarín y cantante

Fuente: archivo propio

En minuto 40'10', se observa a espectadora niña que sigue la música aplaudiendo. La niña de 2 años asocia lo que escucha, música armónica y alegre, con su gesto a través de sus manos: el aplauso. Acompaña y su cuerpo es parte del juego de interacción generado con la música.

*Cuerpo atento.* Es tan relevante este lenguaje que sirve también para recuperar la atención, en caso de que los espectadores niños/as se dispersen. Un ejemplo de ello, se observa en la escena que contiene muchos diálogos de los personajes y se observan a los niños distraídos, pero al escuchar una pista musical con canto: “La fiesta” (pista musical de celebración, donde todos los personajes en escena bailan, aplauden y cantan), se observa la reacción de los cuerpos, que se ponen en alerta, vuelven a ocupar su postura y lugares en el espacio, y sus cuerpos manifiestan pequeños vaivenes tratando de llevar el ritmo de la canción.



Imagen 75 cuerpo atento

Fuente: archivo propio

En minuto 39'43'', la obra ya lleva casi 40 minutos, y los espectadores niños/as siguen conservando sus lugares que le fueron asignados desde el inicio de la obra. Suena la última canción, que al inicio es creada por elementos cotidianos y de reciclaje. Sonidos que después se convierten en la introducción de una pista musical. Se observa cómo el grupo de espectadores permanecen atentos, activos, su mirada fija en los objetos que producen estos sonidos acústicos.

### 6.3.3. Escena 3. El personaje

*Relación del espectador niño/a con el Protagonista*



Imagen 76 relación del espectador niño/a con el protagonista

Fuente: archivo propio

En vídeo 01, minuto 16'19'', es la primera aparición de uno de los personajes principales de la historia: el Pez Cochenche (títere).<sup>20</sup> Físicamente Cochenche es un pez pequeño, de color naranja fluorescente, ojos y dientes grandes, con voz chillona. Es paranoico, miedoso y ama profundamente a Reina Agua. Se la pasa jugando, le busca siempre pelea a Sapo. Tiene un ritmo rápido, es ágil, se cree de mayor edad y valiente. Aunque son muchas las relaciones que se suscitan entre el espectador niño/a y los diferentes personajes de la obra, para este análisis nos centraremos específicamente en la relación con el personaje que representa este títere. El hecho de que sea juguetón, consentido por Reina Agua, permite que este personaje cree una relación afectiva desde el inicio de la obra, con el espectador niño/a, ya que el infante se sentirá identificado con sus acciones, con sus discursos y con sus juegos.

De esta manera, cuando se crea el conflicto de la historia, es decir, en este caso, cuando el Pez Cochenche enferma por la contaminación del río y está a punto de morir, se ven reflejadas las emociones de tristeza del espectador niño/a ante esta situación, “el espectador, al tratarse de una identificación con el actor mediante la ilusión, vive lo que padece el actor pero sabiendo que no es real (...)” (Roldán, 2010, p. 77). El espectador niño/a sabe que lo que está viendo no es real, pero dentro de su experiencia crea vínculos a través del juego, crea afectos con los personajes y se identifica con ellos.

Entonces, desde la primera aparición del pez Cochenche, los espectadores niños/as se divierten con sus juegos y travesuras. Se observa en todos los niños una atracción grande por este personaje, lo siguen con sus miradas para todos lados y tal vez por su condición de ser la representación del pequeño (niño) de la familia en la historia, el infante crea esta lazo de afecto, de amistad con este personaje.

---

<sup>20</sup>Personaje creado a partir de técnica de títere de boca, construido con espuma y forrado con tapas aplastadas de gaseosa que simulan escamas. Tiene los ojos grandes, creados con bombillas en desuso y sus aletas están construidas con restos de sombrilla reciclada también. Es un pez de poca edad, similar a un niño, paranoico y que permanece siempre al cuidado de Reina Agua.

### *Relación del espectador niño/a con el antagonista*



Imagen 77 Relación del espectador niño/a con el antagonista

Fuente: archivo propio

En el vídeo 01, minuto 28'12'', se da la entrada al antagonista de la historia: Otto. La llegada de este villano genera en los espectadores niños/as sorpresa, miedo, expectativa, asombro, lo que hace que sus cuerpos estén vivos, los ojos siempre alertas por lo que vaya a ocurrir. Todo iba de maravilla en la historia, hasta que llega este personaje a interponerse a la felicidad de los protagonistas, a dañar y destruir el planeta. Se observa entonces que este personaje, crea una tensión muy grande y provoca en el infante emociones de miedo y asombro, lo que permite que el niño/a esté presente y lo siga con su atención donde quiera que vaya.



Imagen 78 Relación del espectador niño/a con el antagonista 2

Fuente: archivo propio

En minuto 30'26'' se observa que el foco de los espectadores niños/as siempre están con este personaje, nunca se desconectan de él, hasta se podría decir que la relación es más estrecha que hasta con el mismo protagonista. Aunque es el villano de la historia, tiene un poder increíble en las emociones de los niños/as. Algunos de los niños, en edades de 2 a 3 años, les crea un pánico tan grande que su gesto es de terror y angustia mientras está presente. Hasta llegar al llanto por la misma emoción de miedo. Otros, al contrario, en edades de 4 años, se divierten con él, hasta se crean afectos y el niño/a se hace su cómplice, si Otto les pregunta algo, los espectadores niños/as le responden y ayudan inmediatamente, pero también se burlan de sus desgracias. En la escena final, donde está a punto de morir por falta de agua y por haber destruido su hábitat, los niños/as le recriminan sus malos actos, le recuerdan las malas acciones que cometió, pero jamás lo ayudan. El infante comprende la representación de este personaje en la historia, pero crea una relación estrecha con él. Es uno de los elementos que más interacciones y reacciones suscita en el espectador niño/a.



Imagen 79 Relación del espectador niño/a con el antagonista 3

Fuente: archivo propio

Minuto 37'09'': se observa en el espectador niño, un gesto de tristeza y preocupación por lo que le está ocurriendo al personaje. Lo mira fijamente, y tal vez sienta compasión por su dolor.

#### **6.4. Acto IV. Del fin al fin**

##### *El Aplauso*

Así como tenemos un inicio o preámbulo de la obra de teatro de títeres, también tenemos un final, es decir la terminación del espectáculo, o cierre de la obra. En el caso particular de Sueños del Agua, la obra tiene un final a través de una canción, la cual tiene una letra que reúne una síntesis de la historia, y que es cantada junto a una coreografía entre las actrices y los muñecos. Así la propuesta da como finalización de la obra, con la finalización de la canción, las actrices construyen una imagen de quietud o imagen estática. Las profesoras inician con el aplauso, comprenden el código, la obra ha terminado. Los niños/as observan la acción de sus acompañantes adultas y las siguen, es decir, también aplauden.

El aplauso es un acto que puede ser obligado o catártico, pretendidamente comprometido o aparentemente necesario, pero que no resulta ser más que la forma de sacarse de

encima, sacudiéndose las manos, lo que cada espectador pudiera llevarse consigo en silencio. El aplauso ocuparía así —por decirlo de algún modo— un rol semejante al de la cámara digital en los viajes turísticos. Un mecanismo de sustitución de lo vivido (Víctor Molina, S.f)

El gesto de aplaudir dentro del código teatral, es una forma de agradecer lo que se ha ofrecido, es así como este código en la obra de teatro de títeres, es transmitido y comunicado a los espectadores niños/as por los adultos, uno de los tantos momentos que contribuyen a la formación de públicos.

*La Despedida – El después del fin*

*“Al finalizar el espectáculo,  
un niño de aproximadamente cinco años,  
se acerca a mí,  
y mirando y señalando al títere Árbol Verde,  
pregunta:  
¿Cuándo se le cayeron las ramas, le dolió?”*

*(Ximena Argoti, Diario de Campo 15 de Julio del 2014. Argentina)*



Imagen 80 Del fin al Fin. Colegio Magdalena Ortega

Fuente: archivo propio

Parece normal que, en el teatro para adultos, después de terminada la función de una obra y los aplausos, las personas salgan del teatro, dando así por terminado el espectáculo. Caso contrario, ocurre en las funciones realizadas para público de niños y niñas. Se observa en la presente investigación, cómo para los espectadores niños/as, la función después del aplauso, no finaliza. Los infantes, entran al escenario, rompen por completo la cuarta pared, entran a observar e indagar absolutamente todo: observan el vestuario de las actrices, los materiales en los que está hecha la escenografía, la utilería y en especial, quieren tocar y animar los títeres.



Imagen 81 Del fin al fin. Colegio Magdalena Ortega 2

Fuente: archivo propio

El juego entonces, no ha terminado para el niño/a, tiene gracias a la experiencia vivida una comprensión de la historia y juega a ser cada uno de los personajes. En el caso de los títeres, quieren animarlos, moverlos observaron que se movían, tratan de imitar esta actuación. De igual manera imitan las voces, y algunos de los niños/as recrean nuevamente parte de las escenas. También hacen muchas preguntas a las actrices, al técnico, y los espectadores más grandes hasta piden autógrafo. Los espectadores niños/as no se quedan con sus dudas, con su curiosidad de tocar, de sentir, quieren estar inmersos, no se conforman con solo ver, aprovechan este espacio para utilizar todo su cuerpo, sus sensaciones y cerrar esta maravillosa experiencia.

Los niños/as más pequeños, en edades entre los 2 y 3 años, observan todavía desde sus butacas, con gesto de extrañamiento a las actrices. Miran con desconfianza la máscara del antagonista en el piso del escenario, observan y mantienen fija su mirada en cada uno de los títeres que ahora yacen inmóviles encima de los barriles. Son pocos los que se acercan al escenario, a no ser que obliguen al adulto (padre o docente) a investigar sobre algo que le interesa.

Las docentes, piden a los niños/as que se retiren, y por más que los espectadores niños/as quisieran quedarse, deben despedirse, y salir del espacio. Algunos salen corriendo, saltando, repitiendo parte de las canciones, hablando entre ellos sobre los momentos que más les gustaron, y de vez en cuando echan una miradita de nuevo al escenario, para volverse a despedir.

## CATEGORIZACIÓN SEGÚN EXPERIENCIA ESTÉTICA

*“La importancia del cuerpo,  
como el lugar de la subjetividad:  
el cuerpo como el lugar donde el niño y  
la niña se enuncian y pronuncian.  
(IDARTES, 2015)*

Teniendo en cuenta el análisis realizado anteriormente donde se relacionan las categorías de Fiesta, Juego y Símbolo y sus respectivas categorías emergentes, estudiadas a partir de la experiencia estética de los espectadores niños/as y la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, se presenta a continuación la clasificación de los espectadores niños/as, que corresponde a las características más relevantes de cada grupo de niños, a través de sus reacciones corporales, los gestos, emociones y manifestaciones de su comportamiento y rol como espectadores y sujetos activos durante el ejercicio artístico. Es importante tener en cuenta que el hecho teatral desde su creación prevé con anterioridad lo que está dispuesto a ofrecer al público, no obstante, el espectador niño/a será el testigo de este acontecimiento “en vivo”, por lo tanto cada encuentro, cada público, cada espectador y experiencia será irrepetible.

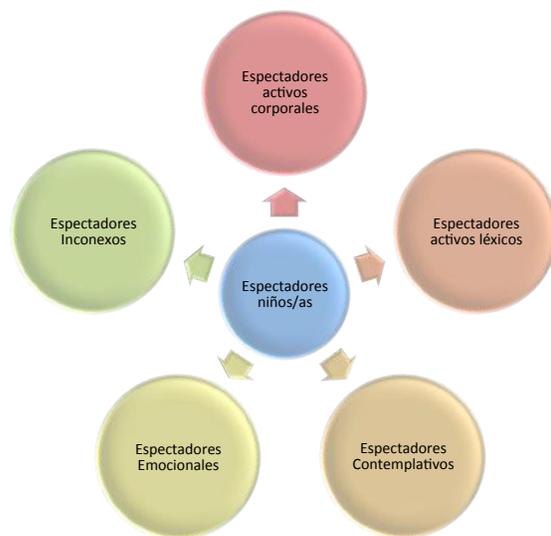


Gráfico 2 Categorización de la experiencia estética

Fuente: elaboración propia

*Espectadores niños/as activos corporales.*



Imagen 82 espectador niño activo

Fuente: archivo propio

En minuto 39:26 un espectador niño se levanta de su silla, señala y discute con las actrices. Reclama a través de la palabra, dice: No.

En la experiencia estética del teatro de títeres, los niños/as espectadores hablan a través de su cuerpo, en el cual manifiestan sus sentimientos y emociones. El cuerpo entonces será el lugar donde el niño y la niña tienen la posibilidad de enunciación. En este sentido, se lee al niño/a a través de lo que manifiesta con su cuerpo, sus movimientos, gestos, expresiones, miradas y su interés frente a la obra de arte, es decir la comunicación a través de su corporalidad, para la construcción de un espectador activo.

De esta forma, el acto teatral, no sólo se conforma del lenguaje corporal que solo hace referencia al cuerpo del actor, sino también a las respuestas corporales que se manifiestan desde el otro lado del escenario, en los cuerpos de los receptores. El espacio escénico entonces se transforma, siempre existirá la posibilidad de rompimiento de la cuarta pared, no solo del artista intérprete, sino también del espectador, quien en su recepción activa y emancipadora, no le importará las normas o reglas “clásicas” del espectador en el teatro, sino que su juego le permite la libertad de no solo ser solo un observador, sino también un actor –otro, frente a la obra de teatro de títeres.

Es por eso que resulta fundamental que los artistas que tienen como público objetivo los niños y niñas, estén atentos a escuchar y observar al otro lado del escenario para hacer posible el encuentro con el otro, desde lo sensible, desde esa comunicación muchas veces no verbal, lo que el niño quiere comunicar mediante su cuerpo, sus movimientos y acciones; donde los gestos, las miradas no solo comunican sino que acompañan y son parte de los gestos de la obra teatral.

Algunas de las acciones corporales de este espectador:

- Abandonar la silla, para dirigirse a algún personaje u objeto en el escenario
- Discutir con los personajes, ya sea señalando, poniéndose de pie, o manifestando su opinión en voz alta
- Moverse y danzar al ritmo de la música
- Imitar las acciones y comportamientos de los personajes o de los actores
- Imitar las acciones y comportamientos de sus pares
- Tararear las canciones
- Subirse en la silla, jugar con la silla mientras observa el espectáculo
- Abandonar su silla, e ir junto con su adulto protector

*Espectadores Niños/as Activos Léxicos.* El niño/a manifiesta estas emociones a través de sus discursos o diálogos, donde tiene la posibilidad de discutir, gritar y polemizar en el mismo espacio y tiempo donde experimenta la obra. Al igual que en el teatro, las manifestaciones a través de la palabra de los personajes es una acción hablada, así también el infante decide participar desde su propio espacio: el público. Tomar la palabra para dar su punto de vista de lo que está ocurriendo en la escena, permitir que su voz exprese sus emociones o pensamientos es parte de este grupo de actores- espectadores.

Ya se ha mencionado en el análisis lo relevante del concepto del colectivo en las percepciones del espectador niño/a, el cual influye de gran manera en el juego e interacción del infante, no obstante el discurso o la emisión de palabras que se desprende no tiende a realizarse en grupo, sino individual.

En algunos de los casos estas reacciones léxicas pueden ser conducida por el artista, pero en otros casos nace espontáneamente, gracias al espíritu natural del niño/a. Estos diálogos tienen las siguientes características:

- Discursos, con entonaciones que manifiestan las emociones del espectador niño/a
- Respuestas a preguntas dirigidas por el artista
- Respuestas a diálogos o textos de algún personaje
- Repeticiones y cantos
- Imitaciones de diálogos de los personajes
- Imitaciones de discursos o palabras de los pares
- Onomatopeyas espontáneas

En este sentido, la obra de teatro de títeres no tendría una dramaturgia definida, es decir un texto acabado, sino que existe una estructura de una dramática, pero se transforma y es única en cada representación, en cada encuentro con el público de niños y niñas y en las participaciones activas del espectador activo léxico.

Los artistas o intérpretes cuando tienen como público objetivo a esta clase de espectadores deben ser versátiles, atentos, creativos y estar dispuestos a jugar con estos diálogos, como en la

técnica de improvisación, donde el actor debe actuar las situaciones inesperadas y solucionarlas en escena, escuchando, percibiendo y construyendo con el otro (en este caso el espectador niño/a), dando la posibilidad de la participación activa y espontánea del niño, sin ignorarla, ni olvidar que el juego es entre dos.

### *Espectadores Niños/as Contemplativos.*

*Un término castellano relacionado con theoría, es el sustantivo «teatro», lugar donde se contempla una representación dramática. Así, pues, estos términos significan la acción y el resultado de mirar algo con atención y admiración, por ejemplo, un espectáculo interesante. De este modo, el significado original del término «contemplar» encierra un triple contenido:*

*a) se trata de mirar, pero de un mirar con atención, con interés, que involucra la dimensión afectiva de la persona; b) dicho interés procede del valor o calidad que posee la realidad contemplada; c) este mirar comporta una presencia o inmediatez de dicha realidad (Belda, s.f.).*



Imagen 83 espectadores niños contemplativos

Fuente: archivo propio

El espectador niño/a contemplativo manifiesta un proceso de ensimismamiento, de quietud, en el que la armonía, el éxtasis y el silencio se muestran como primordiales para lograr la emoción estética. En este sentido, se observan los cuerpos presentes y sumergidos en la fiesta, partícipes del juego, espectadores activos de la obra de teatro de títeres. Uno de ellos inmóvil, observando todo lo que pasa en el escenario, la niña de igual manera observa también fijamente, pero en su rostro se ve un gesto muy característico de los espectadores niños contemplativos, la boca abierta.

Es tan relevante este gesto contemplativo, que lo hace atractivo, la quietud, el cuerpo inmóvil, como si no transcurriera el tiempo, como si estuviera suspendido y la mirada del niño/a fija en el escenario, que olvida por completo donde se encuentra o la posición en la que está sentado. Se deja seducir por lo que ocurre en la historia, entra en el juego de la fantasía y la imaginación. En su contemplación, el espectador niño/a logra tanta conexión con la obra, que entra a dialogar activamente con todos los lenguajes artísticos y provocan su ensimismamiento y una poderosa concentración.

Consiste en un tiempo sin afanes, sin preocupaciones por lo que viene. Un tiempo presente y creativo. Entramos sin haberlo previsto en la temporalidad de la infancia, que como dice Alfredo Hoyuelos, no se rige por el reloj, sino por el asombro y el suceso del momento (IDARTES, 2015, pág. 71)

Como ya se ha mencionado, la actualidad de lo bello plantea propuestas que permiten intervenir al público, que actúe en y sobre la propuesta artística; un público que interactúe en los procesos tanto de producción (creación) como de recepción de la obra. En muchos casos se busca la transformación de lo contemplativo, de romper el silencio estático y entrara la co-creación de la obra de arte. No obstante, de acuerdo con lo mencionado en líneas anteriores, el espectador niño/a contemplativo, se considera relevante dentro de las categorías de la experiencia estética en el teatro de títeres, pues no es una manifestación voluntaria del sujeto niño/a, sino que responde a

la experiencia natural de un grupo de espectadores, cuyos cuerpos revelan su implicación con la obra, el juego desde su atención y presencia activa ante la obra de teatro de títeres.



Imagen 84 espectadores contemplativos

Fuente: archivo propio

En vídeo 0000, min 11'20'', se observa el gesto del espectador con la boca abierta, característica de los espectadores contemplativos, que parece ser el resultado de mirar algo interesante, que le causa al niño atención y admiración.

En este sentido, el término contemplación no quiere decir pasividad, contemplación quiere decir actividad, acción. El espectador niño/a contemplativo de la obra de teatro de títeres es un ser activo que interpreta y se implica con la creación. No es posible, que el títere y el teatro de títeres exista si no hay otro sujeto al frente recibiendo sensiblemente la obra, jugando con ella. La conformación de estas estructuras es resultado de una actividad. Entre la obra de teatro de títeres y el espectador contemplador se genera un nuevo fenómeno que es la experiencia estética, experiencia que pertenece al mundo cultural. Y ésta experiencia pasa al mundo de la cultura en la medida en que es percibido, por eso co-construye la obra de arte.

*“El Títere es un medio de transferencia precioso  
que facilita la expresión de los sentimientos inconscientes del niño.  
Es de alguna manera el cuerpo material  
en el que el niño proyecta su alma.”(Terapia con títeres, s.f.)*

Uno de los objetivos del teatro de títeres al igual que el arte teatral con actores es evocar, emocionar y conmover a los espectadores. O como diría Patrice Pavis en su diccionario sobre el término Pathos “cualidad de la obra teatral que suscita la emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador” (Pavis, 2015, pág. 331). Las emociones del espectador, entonces serán el resultado, el punto de encuentro entre la experiencia estética del espectador niño/a y la obra de arte.

En la presente investigación, se pudo observar cómo estas emociones de los espectadores niños/as están determinadas por muchos factores, tales como el lugar o espacio donde se realiza el espectáculo, el acompañamiento de un adulto (padres de familia, profesores o cuidadores), y en específico: la edad del infante. Por eso se observa que dependiendo de las edades algunos espectadores niños/as pueden llegar a emociones de alegría intensa, como para otros, en la misma situación pueden entrar en estados de tristeza y llanto profundo.

Estos últimos pueden llegar acercarse a un estado parecido al de la catarsis, como lo describe Aristóteles en *La Poética*, la purga de las pasiones (esencialmente piedad y terror), que se producen en el espectador que se identifica con el héroe trágico. Con la diferencia que la obra en sí, en este caso *Sueños del Agua*, no tiene como objetivo igual que la tragedia griega, suscitar al espectador a tales emociones. No obstante para el encuentro de los niños/as de edades entre los 2 y 3 años, se observa un estado de afectación del espectador niño/a con el protagonista de la obra, donde sufre y se compadece por él hasta el punto de llegar a identificarse con la desgracia de su historia.

Esta identificación está vinculada a la creación de los códigos imaginarios y a la producción de la ilusión escénica. En la obra *Sueños del Agua*, el protagonista que es un títere, el Pez Cochenche, quien ha entablado lazos de afecto desde el inicio de la obra, y cuando está en

peligro, el espectador niño/a siente este mismo peligro, sufre por él, se identifica con él, y consiguen una descarga de estas emociones por las vías normales, como el llanto.

El psicoanálisis lo interpreta como el placer obtenido de las emociones propias ante el espectáculo de las emociones del otro, y el placer de volver a sentir una parte del propio yo reprimido que toma la forma tranquilizadora del yo del otro (Pavis, 2015, p. 64).

La manifestación de estos cuerpos emocionales en la obra de teatro de títeres, se lee desde sus miradas, sus movimientos, sus gestos, sus voces, su comportamiento y experiencia frente al espectáculo. Es así como podemos observar las siguientes características de estos espectadores:

- Emociones de alegría y risa intensa por contagio
- Emociones de alegría y risa intensa por algún elemento artístico (historia, personaje, acción, imagen, música, etc)
- Emociones de tristeza, llanto y grito por contagio
- Emociones de tristeza, llanto y grito por contagio por algún elemento artístico (historia, personaje, imagen, música, etc)
- Emociones de terror o miedo, llanto y grito por contagio
- Emociones de terror o miedo y grito por contagio por algún elemento artístico (historia, personaje, imagen, música, etc)

En este sentido, así como existen en escena las emociones del actor, también existen en la experiencia estética, las emociones del espectador niño/a, formas de reacción e interacción a la obra de arte, encuentros desde el gesto, lo emocional y sensible con el otro, formas de comunicación con el cuerpo que co-construyen la obra de teatro de títeres.

“Todo juego es antes que nada, una actividad libre”

(Huizinga, 1972)

Una de las cualidades del espectador niño/a es que no acude a la experiencia estética por voluntad propia, sino que el acto de presencia del infante está sujeta por una acción del adulto, el cual hace de puente, para que el niño pueda acceder al encuentro con la obra de teatro de títeres. Un segundo aspecto, tiene referencia al espacio y en este caso en específico es el ámbito escolar, el cual fue elegido para la realización de este estudio. Los espectadores niños/as fueron escogidos para de un grupo de estudiantes del jardín Santa Sofía, Colegio Magdalena Ortega y Colegio Manuela Beltrán y quienes estuvieron al cuidado de sus docentes titulares.

En este sentido, aunque es evidente la motivación y alegría de la mayoría de los niños/as en la asistencia a un evento artístico, salir de la rutina, encontrarse y tener una experiencia con el teatro de títeres, no todos los asistentes a este encuentro, manifiestan esta misma emoción. Entrar a analizar los motivos de este desinterés, que muchas veces tiene una implicación desde lo cultural y social del arte, de la falta de formación de públicos, de falta de iniciativas y provocaciones del estado, la familia y escuela para que el niño/a pueda acceder a su derecho del disfrute del arte, son algunas de las infinitas causas, pero que pertenecen a otra investigación.

Aunque cada juego tiene sus reglas propias, para este caso en particular el teatro de títeres, es necesario el otro, frente al escenario para crear la experiencia, existen también en este encuentro los espectadores inconexos, que aunque son muy pocos los niños/as que manifiestan esta reacción frente a la obra, resulta relevante darles un lugar en esta categorización, porque aunque no exteriorizan un comportamiento activo en la experiencia estética, son cuerpos que están presentes, en el espacio de encuentro – no por iniciativa propia-, son parte de la fiesta y de la celebración, así no tengan conexión o quieran ser parte del juego estético.

Huizinga en su estudio sobre el juego nos habla sobre el concepto del “aguafiestas” , nombre dado al jugador que infringe las reglas de juego o se sustrae de ellas. “Arrebató al juego la ilusión, literalmente “no entra en juego” expresión muy significativa. Por eso tiene que ser expulsado porque amenaza la existencia del equipo (Huizinga, 1972, pág. 24).

En el caso del niño/a que hace parte del espacio de celebración pero que no quiere jugar – y está en todo su derecho- no podría ser expulsado de la fiesta, pues su condición de niño/a le permite quedarse en el lugar de la representación, así no participe.

Pero también puede ocurrir, dice Huizinga, que “estos aguafiestas compongan por su parte un nuevo equipo con nuevas reglas de juego. Precisamente el proscrito, el revolucionario, el miembro de sociedad secreta, el hereje, suelen ser extraordinariamente activos para la formación de grupos y lo hacen, casi siempre con un algo grado de elemento lúdico” (Huizinga, 1972, p. 25)

En este caso se hablaría de niños/as que no acceden a la participación del juego escénico, más por un comportamiento rebelde y en contra de las reglas no impuestas por los códigos teatrales, sino tal vez por normas y reglas asignadas por la escuela. Sin embargo, este análisis no aplicaría para niños en edades tan pequeñas como las que se analiza en esta investigación y que más bien las causas de su desinterés se debe más a la falta de estímulos y provocaciones alrededor de su acercamiento al arte de parte de los adultos que lo rodean.

Las características de estos espectadores son:

- Aislarse del colectivo – público
- Acciones independientes de lo que ocurre en la escena
- Miradas fuera del foco del escenario o de los elementos artísticos
- No hay manifestación de respuesta ante la obra o estímulos artísticos.

## CONCLUSIONES

### Un alto en el camino

La presente investigación tuvo como objetivo, realizar un análisis de la experiencia estética del espectador niño/a y la obra de teatro de títeres *Sueños del Agua*, que permitiera caracterizar las diversas percepciones de los infantes. Tomando como punto de partida, la perspectiva teórica de G. Gadamer a través de las categorías Juego, Símbolo y Fiesta, las cuales configuran la experiencia estética y donde – para este caso- el espectador niño/a, sería el único referente a estudiar. Dada la riqueza de la temática y teniendo en cuenta las características y naturaleza del sujeto en estudio, se consideró necesario, expandir las categorías a otros entes y referentes que inciden en la experiencia estética del espectador niño/a:

- a) *Evolución del concepto de infancia*. En el siglo XX, las concepciones sobre la infancia se fueron transformando a partir del surgimiento de la protección a los niños y niñas como problema de interés público, además del “Decálogo de los derechos del niño” planteado por la ONU, el cual se ve reflejado como un propósito de todas las naciones. Es así como la concepción que se tenía de niño como “menor” cambia, para asumirlo como “sujeto de derechos”, por lo cual su rol como ciudadano pasa de “beneficiario” a “sujeto social” con posibilidad de participar e incidir sobre su presente y futuro.

En este sentido, se comprenderá el enunciado anterior, como una de las causas del porqué el concepto del espectador niño/a casi nunca aparece en la historia y teorías del arte. aunque todavía hoy sigue siendo un tema desconocido y poco indagado en los estudios de la estética, la presente investigación, aporta elementos conceptuales y reflexiones académicas para situar al espectador niño/a en los discursos estéticos y reconocer su lugar como sujeto activo dentro de las manifestaciones culturales y artísticas; cuerpos vivos que se dan a conocer, que se expresan y son parte fundamental en la co-construcción de la obra de arte.

- b) *La participación.* Asumida la participación desde la perspectiva de la política y la cultura, se reconoce al niño/a como sujetos de derechos, pero no sólo derechos a la protección y cuidado, sino que esta participación infantil tiene que ver con generar espacios para que los niños sean escuchados, a partir de sus propios lenguajes: códigos orales, corporales, gestuales, visibles no solo en el intercambio lingüístico con ellos y ellas, sino a través de su vivencia en el juego y el arte.

De esta manera, la presente investigación resalta la práctica del teatro de títeres, como un espacio que aporta a las políticas públicas para la infancia, que permite al niño/a jugar, soñar, evocar, fantasear, emocionarse, y en el cual podrá ejercer su derecho de participación, no sólo como espectador al que el arte le entrega algo, sino como ese otro jugador, que siente, se sorprende, opina y acciona frente a la obra de arte.

- c) *El adulto.* La aproximación que se hace a los niños y niñas es a partir de la consideración de que son sujetos de derechos y por lo tanto se reconoce la infancia como un momento diferente en la vida, en el que se requiere acompañamiento, protección, afecto, estímulo y la labor educativa de los adultos, el interés superior del niño debe tener preeminencia en las decisiones del Estado y de la sociedad, tal como lo dice la Constitución Política Nacional en su Artículo 44. En este sentido, el presente estudio evidencia, la necesidad fundamental de reconocer al adulto como un posibilitador y eje transversal tanto para la asistencia, el cuidado y acompañamiento del infante durante el espectáculo. Así, el adulto, padre de familia, artista, docente, cumplen una función importante, no solo en la mediación durante el espectáculo, sino también una influencia relevante en las emociones del espectador niño/a, como también en guías ante los códigos y normas en la formación de públicos.
- d) *El artista.* La reflexión de esta investigación, se deriva frente al artista como esta persona o grupo de personas que se dedican a la creación de obras de títeres dirigidas a la infancia, las cuales deben pensarse en su compromiso social y ético frente a su responsabilidad

como conductores de experiencias artísticas y sensibles ante el niño/a. Los artistas deben trabajar y tener como fin, construir experiencias que permitan potenciar su creatividad, explorar sus modos expresivos y creativos, sus emociones y sentimientos, sus puntos de vista y generar espacios para fortalecer su imaginación, fantasía y otros mundos posibles. El artista entonces tendrá una responsabilidad no sólo desde la escena, sino también antes de ella, es decir, en la indagación y relación del arte en la infancia, en la construcción de la obra, en la indagación de temáticas y modos de hacer. Es fundamental el aporte que se realiza desde esta investigación, la cual constituye un ejercicio reflexivo para la cualificación de los procesos creativos y un constante desarrollo, teniendo en cuenta el público objetivo y las necesidades que se derivan de las edades y modos de vivir la experiencia estética de los espectadores niños/as.

Este estudio, genera también reflexiones, en cuanto a la escena, donde resulta fundamental que los artistas estén atentos a escuchar y observar permanentemente a los niños y las niñas para hacer posible el encuentro con el otro desde lo sensible, desde esa comunicación corporal, donde los gestos, las miradas y los diferentes movimientos, que no solo comunican, sino que acompañan y son parte fundamental en la co-construcción de la obra de teatro de títeres. No se puede olvidar que hay otros seres vivos que sienten, se debe dejar a un lado el artista como un “todo”, para poder encontrarse y construirse con el otro: el niño/a.

## **Hacia una comprensión de las teorías de Gadamer**

Entender la propuesta teórica de G. Gadamer sobre Juego, Símbolo y Fiesta como categorías fundamentales para comprender la experiencia estética de la obra de arte, parece ser uno de los hallazgos más importantes de esta investigación, teniendo en cuenta que si se traslada específicamente a la obra de teatro de títeres, se amolda de una manera significativa. No obstante, al contrastar la teoría y conceptos analizados por el filósofo con la actividad empírica, del trabajo situado en el campo de teatro de títeres, se entiende el juego, símbolo y fiesta en un momento

holístico. Se observa que dentro de la experiencia estética, las categorías no se dan en forma separada, sino que aparece un componente que abarca todo el desarrollo de la práctica artística y dentro de ésta, se articulan las otras dos junto con las categorías emergentes.

Es así como la Fiesta pasa a entenderse como este todo, que abarcaría no sólo el desarrollo del espectáculo, sino lo que ocurre antes y después de él. La fiesta que cumple también con unas especificaciones a través de la celebración y el juego, donde nadie es aislado.

### **Hacia una construcción de la experiencia estética en el teatro de títeres**

De esta misma forma ocurre con las otras categorías de esta perspectiva teórica: juego y símbolo. Las cuales son asumidas y trasladadas al ejercicio del teatro de títeres. Entonces es a partir de la experiencia y análisis de los datos, donde empiezan a emerger unas nuevas categorías, que construyen y amplían la propuesta teórica desarrollada por Gadamer. Es así como esta indagación permite que se construya un planteamiento de cómo observar nuestras prácticas artísticas, enfocadas al público de niños y niñas.

La categoría de Juego por ejemplo, fue asignada, como el momento donde ocurre la obra, es decir, el espacio desarrollado desde el inicio de la función hasta la finalización teatral. Ese encuentro con el otro, el jugar con el otro, donde intervienen las diversas propuestas tanto de las estrategias del jugador que está en el escenario, como de las manifestaciones emocionales, corporales y orales del jugador que dan respuesta a éstas desde el público. Sin olvidar que la experiencia también viene acompañada de los *Símbolos*, que como lo manifiesta esta investigación, son muchos cuando se trata del arte escénico, por eso se acogen primordialmente los tres símbolos más relevantes, como dispositivos artísticos, que provocan y estimulan la construcción de un espectador activo y participativo.

Esta propuesta entonces, brinda la posibilidad de análisis de las percepciones del espectador niño/a tanto al grupo Espiritrompa en la creación de sus futuras creaciones, como

también se convierte en un aporte al sector de títeres o estrategia a seguir para otras agrupaciones de teatro de títeres que tienen como público objetivo los niños y niñas. En este sentido, el análisis realizado a partir del ejercicio empírico se podría enfocar en:

ESTADOS	CAUSAS
1. Estado de Tensión que conduce a un espectador niño/a activo, alerta, participativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Aparición del títere</li> <li>b) La dramaturgia (el despegue, los puntos de giro, interacción o rompimiento de la cuarta pared, distanciamiento)</li> <li>c) La música, canciones, sonidos</li> <li>d) Salida de personajes – creación de afectos</li> </ul>
2. Estados de Dispersión	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Textos largos, dramaturgia</li> <li>b) interacciones muy largas o mal manejadas por el intérprete</li> <li>c) Tiempo de la obra</li> <li>d) Lugar donde se desarrolla la obra</li> <li>e) Relación con el adulto</li> <li>f) Cumplimiento de normas y comportamiento</li> </ul>
3. Estados emocionales	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) música</li> <li>b) títere</li> <li>c) diálogos y preguntas de los personajes</li> <li>d) diálogos y preguntas de los actores</li> <li>e) la historia – dramaturgia</li> </ul>

Tabla 5 Análisis ejercicio empírico del teatro de títeres

De igual manera este proyecto de investigación, genera una categorización de las percepciones de los espectadores niños/as y a partir de ellos, también se puede realizar una búsqueda de cómo contribuir desde la creación a realzar cada uno de estas categorías y cuáles otras podrían existir.

CATEGORIA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL TEATRO DE TÍTERES	MOTIVACIONES DE LA OBRA
Espectador Activo corporalmente	
Espectador Activo Léxicos	
Espectador Activo Contemplativo	
Espectador Activo Emocionales	
Espectador Activo Inconexos	

Tabla 6<sup>21</sup> Categorías que pueden servir para posteriores investigaciones

El análisis realizado en esta investigación, también permitirá tener en cuenta la necesidad de encontrar, en la construcción y puesta en escena de la obra, los “focos”, entendidos como los momentos y acciones en los que el espectador niño/a sigue la escena, los cuales deben corresponder a los propósitos de la obra y del artista. Analizar si se están cumpliendo, si hay que buscar otras estrategias, otros lenguajes que contribuyan a encontrar esos focos, o si es necesario que desaparezcan.

En este mismo sentido, es relevante reflexionar sobre los modos de recepción con respecto a las edades y su correspondencia con las etapas de desarrollo del niño/a. Teniendo en cuenta que a partir de la presente investigación se observó la gran diferencia de las manifestaciones corporales, léxicas, emocionales, contemplativas e iconexos, de acuerdo con las características de las edades de los niños/as. Por ejemplo, para los niños de 2 a 3 años algunos dispositivos artísticos generaban reacciones diferentes que para niños de 4 a 5 años. Observar la práctica, propuesta de esta investigación, entonces permitirá que el artista indague y reflexione sobre cuáles serían las edades propias para su público objetivo o cuáles elementos serían necesario re-evaluarlos en el ejercicio creativo, dependiendo las edades a las que esté dirigido.

No se trata aquí, de hacer una receta de cómo se deben realizar la producción de obras teatro de títeres para niños/as, tampoco tiene como objetivo hacer un estudio de mercado, sino

---

<sup>21</sup>Esta distribución que se propone puede servir de insumo para posteriores ejercicios de investigación, retomando o ampliando los elementos de análisis que constituyen el presente documento.

abrir una posibilidad de indagación, de reflexión para acercarse más a las necesidades y contexto de los niños/as.

## **El arte de acción y su influencia en la construcción de un espectador- activo y participativo**

Otro elemento relevante que propone esta investigación es permitir a las obras de teatro de títeres, encontrar de nuevo al espectador activo, sujeto vivo y sensible, con el que el artista juega, dialoga y co-construye la obra. El niño/a por su naturaleza espontánea de reacción, debe permitírsele expresar desde sus modos de comunicación: corporal, oral, gestual, emocional. El artista entonces deberá buscar provocaciones artísticas que vayan más allá de la implicación de lo visual, indagar su que-hacer, compuesto de provocaciones que permitan estimular en el niño desde lo auditivo, táctil, olfativo y hasta gustativo. No se debe bloquear, ni cohibir, ni obstaculizar sus modos de expresión frente a la obra. Y aunque la obra debe cumplir con su propósito de ser representada, no se puede olvidar que los niños/as generarán y aportarán siempre diálogos desde lo corporal y oral. Es decir, se debe entender la práctica artística del teatro de títeres, a partir del encuentro con el otro, no de la obra de arte como un todo, que solo se da en el escenario, un espacio que permita el reconocimiento de los niños/as como sujetos activos, propositivos, únicos, pensantes y sensibles.

## **Posicionamiento del teatro de títeres como un Arte Mayor**

Esta investigación permite posicionar la práctica artística del teatro de títeres como un Arte Mayor, frente a las otras artes en nuestro país. Actualmente Colombia cuenta con diversas escuelas de formación artística y programas académicos en prestigiosas y reconocidas universidades de Bogotá, así como en otras ciudades del país. No obstante, en lo que se refiere al Teatro de Títeres, como una especialidad dentro de las manifestaciones de las artes escénicas y/o como profesión artística, parece todavía estar lejos la idea donde la cultura, la sociedad y hasta

los mismos artistas dedicados a este oficio, siguen considerando el ejercicio de los títeres, desde una mirada más empírica, que académica.

Por ello, resulta relevante mencionar, el aporte de la presente investigación, que también pretende rescatar una de las expresiones más antiguas de nuestra cultura como lo es el teatro de títeres, dentro del ámbito investigativo, así como su relación que ha tenido a través de la historia en su función política y social, sus aportes y la relación con otras disciplinas tales como la pedagogía, la psicología, la antropología y en este caso en específico su aporte en los estudios artísticos, en tanto campo emergente que busca generar conocimiento desde lo sensible . Así el indagar sobre la práctica del teatro de títeres construye un sentido epistemológico, donde la reflexión sobre el hacer produce conocimiento y aporta herramientas conceptuales y teóricas que ayudan a validarla dentro de los escenarios de producción intelectual de las artes.

En este sentido, cabe anotar que la presente investigación aporta al reconocimiento de esta práctica artística en diferentes escenarios y participaciones tanto a nivel local, nacional e internacional, a través de ponencias, presentaciones y conferencias, que se han realizado durante estos últimos años<sup>22</sup>; encuentros que han tenido como tema y problematización la vinculación del arte de los títeres y la infancia.

---

<sup>22</sup> 1. XII Encuentro de Teatro para niños y niñas, en Santa Fe y Entre Ríos, Argentina, del 13 al 19 de Julio 2014. Con la obra: “Sueños del Agua”

2. Participación en el II Coloquio de Diplomado en Interpretación en el Teatro de Títeres 2014, con la ponencia “Interpretación, Percepción e Interacción en el teatro de títeres, Actor – títerero e intérprete, Público Activo y co-constructor de la obra artística”. Octubre 2014.

3. Tercer Coloquio El Títere y las Artes Escénicas, 2015, en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana en Xalapa, México, con la ponencia “Animar objetos: construir sujetos sensibles, un estudio sobre la percepción del espectador-niño/a en el teatro de títeres”. abril de 2015.

4. Participación en III Encuentro de Socialización de Experiencias de Investigación Facultad de Ciencias y Educación, en la Universidad Distrital. Septiembre 2015, con la ponencia “NATURALEZAS FANTÁSTICAS: ANIMAR OBJETOS, CONSTRUIR SUJETOS SENSIBLES”, Un estudio de las percepciones del espectador – niño en el Teatro de Títeres”. Abril 2015

Para terminar y volver a empezar, la proyección de esta investigación se convierte en un pilar fundamental para continuar la labor pedagógica, docente y artística, así como insumo para las estudiantes de la electiva de Títeres como estrategia pedagógica, desarrollada en programa de licenciatura en Pedagogía Infantil de la Facultad de Ciencias y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En este mismo sentido, el posicionamiento epistemológico encontrado en esta investigación, guía los intereses hacia la consolidación de espacios académicos, de urgente diseño e implementación en la educación superior, que puedan incluir y fortalecer procesos en diversas disciplinas por medio del teatro de títeres.



- Fandiño Graciela y otros. (2012). *Lineamiento Pedagógico y Curricular para la Educación Inicial en el Distrito*. Bogotá: Secretaria Distrital de Integración Social.
- Fandiño, G. (2012). *Lineamiento Pedagógico y Curricular para la Educación Inicial en el Distrito*. Bogotá: Secretaria Distrital de Integración Social.
- Ferradás, C. (2012). *La construcción del Espectador en el Teatro breve de José Sanchis Sinisterra*. BILBAO: ARTESBLAI SL.
- Ferradás, C. (2012). *La construcción del Espectador en el Teatro breve de José Sanchis Sinisterra*. BILBAO: ARTESBLAI SL.
- Finkel, B. (1984). *El títere y lo titiritesco en la vida del niño*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del Teatro*. Madrid.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La Actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- García, S. (1989). *Teoría y Práctica del Teatro . Segunda Edición*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- Gonon, A. (2007). *Ethnographie du spectateur*. París, Francia: Universite de Bourgogne.
- Grotowski, J. (1965). *Hacia un teatro Pobre. Odra No9* .
- Grotowsky, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo xxi editores.
- Handke, P. (1982). *Insultos al público*. Madrid: Alianza Editorial.
- Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Ibarra, I. (2012). *Acerca de la experiencia estética en las artes escénicas. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal* .
- IDARTES. (2015). *Tejedores de Vida, Arte para Primera Infancia*. Bogotá: Buenos y Creativos.
- Isaza, M. I. (2012). *Prácticas Estético - Artísticas expandidas hacia la Experiencia Participativa del Espectador*. Pereira.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires: Staff Editorial.

- Melo, L., & Montaña, A. (2009). *¿Qué hacer para encantar al público? 4ta Jornada de Títeres de Bogotá* .
- Mercedes del Carmen Ríos, O. L. (2010). *Lineamientos Pedagógicos Para la Educación Inicial en el Distrito*. Bogotá: Secretaria de Educación Distrital.
- Montero, P. C. (s.f.). Cassier y Gadamer: El arte como símbolo. *Universidad del Zulia* .
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de Teatro*. España.
- Pavis, P. (2015). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: PAIDÓS.
- Ríos, M. d. (2010). *Lineamientos Pedagógicos Para la Educación Inicial en el Distrito*. Bogotá: Secretaria de Educación Distrital.
- Roldán, C. (2010). El Actor y el Espectador. De Freud a Lacan. *Revista Affectio Societatis* , 7 (13).
- Rossmery, A. (2012). *Materia, Forma y Movimiento, La estética del teatro de títeres en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Rubén, O. (2013). *Literatura.Arte.Pensamiento*. Recuperado el 2015, de Registromx : <http://registromx.net/ws/?p=2736>
- Santagada, M. A. (2004). La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual. Québec: Facultad de Lettres Université Laval.
- Santagada, M. A. (2004). *La Recepción Teatral entre la Experiencia Estética y la Acción Ritual*. Québec.
- Santagada, M. A. (2004). *La Recepción Teatral entre la Experiencia Estética y la Acción Ritual*. Québec.
- Sarlé, P., Ivaldi, E., & Hernández, L. (2014). *Arte, educación y primera infancia: sentidos y experiencias*. Madrid: Metas Educativas.
- Schneider, W. (2011). *Teatro para los primeros años*. México: Arte y Escena Ediciones.
- Segura, J. J. (1990). Algunas consideraciones sobre el teatro de títeres y los medios audiovisuales . *kobie (Serie Bellas Artes)* .
- Sinisterra, J. S. (2011). Por una dramaturgia de la recepción. *Investigación Teatral y Puesta en Escena* .
- Tejerina, i. (1994). *Dramatización y Teatro Infantil - Dimensiones Psicopedagógicas y Expresivas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Trastoy, B., & Lima, P. Z. (2014). *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Velásquez, C., & Duque, L. (2009). Siga. Si hay títeres para niños. A mil el Kilo! *4ta Jornadas de Títeres de Bogotá*.

Víctor Molina, A. H. (S.f). *Querido Público El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. . San Francisco.

Vigotsky, L. (1997). *La imaginación y arte en la infancia*. México: Fontamara.

Ormeño, C. (30 de abril de 2010). Poética del teatro de títeres: presentación y representación [mensaje en un Blog]. Creatividad, títeres y educación. Recuperado de: <http://crearparalaeducacion.blogspot.com.co/2010/04/poetica-del-teatro-de-titeres.html>

Piaget, J. (1978). La equilibración de las estructuras cognitivas. Problema central del desarrollo. Madrid: Siglo XXI.

Cruz, G. (4 de julio de 2010). Bertolt Brecht y el teatro... Mensaje en un blog]. La Pasión Cultural. Recuperado de: [http://lapasioncultural.blogspot.com.co/2010\\_07\\_04\\_archive.html](http://lapasioncultural.blogspot.com.co/2010_07_04_archive.html)

Carre, B. (14 de enero de 2014). Herz Frank: Ten Minutes Older (1978) [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.blindcarre.com/es/2014/01/14/herz-frank-ten-minutes-older-1978/>

#### Referencia imágenes

Unión Internacional de la Marioneta (2002, septiembre). Viva el Títere. Póster presentado para el 1er encuentro UNIMA-Colombia.

Lema, C. (2011). Comedia Sin Título y El Público (foto). Teatro Júlio Mario Santo Domingo.