

Otros títulos de Ediciones  
Normalismo Extraordinario

28. Fátima Ixchel Juárez Madrigal  
*La empatía y la paz a través  
del esfuerzo positivo en el efecto  
Pigmalión*  
(tesis)

29. Varios autores  
*Sinergias pedagógicas de la ENUFI*  
(ensayo)

30. María Guadalupe  
Cardiel Cháidez  
Erika Anay Rodríguez Valle  
*La comunidad de aprendizaje en el  
normalismo: una propuesta*  
(propuesta didáctica)

31. Cynthia Zamora Pedraza  
Santos Casimiro Castro  
Víctor Mendoza Vigil  
coordinadores  
*Amar/Ando/Saberes (Antología  
de la nueva poética y narrativa de  
la Escuela Normal de Estudios  
Superiores del Magisterio Potosino)*  
(antología literaria)

32. Víctor Ambrosio  
Espinoza Chávez  
coordinador  
*Ámbitos clave en la formación inicial  
docente: experiencias y retos*  
(ensayo)

Este libro es un vínculo entre lo lúdico, el arte teatral, la enseñanza y el pensamiento filosófico en los niños, lo cual implica una ruptura epistemológica en tanto propuesta didáctica. Nos lleva por un recorrido vital de la historia del arte de los payasos y de los títeres para enfrentarnos a varias interrogantes, entre ellas la de cuestionarnos cuántos somos verdaderos profesionales de la educación. Esta obra propone el vínculo entre el arte y la enseñanza a través de una dialéctica en la cual todos los educadores nos podemos colocar. Se concluye con una propuesta pedagógica consolidada en la obra de teatro infantil *El vuelo mágico de Pepe*.



**EDUCACIÓN**  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA



**DGESUM**  
DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN  
SUPERIOR PARA EL MAGISTERIO

Consejo  
Nacional  
de Autoridades de  
Educación Normal  
**CONAEN**

GOBIERNO DEL  
ESTADO DE MÉXICO



Alma del Consuelo Espinosa Zárate

33  
La filosofía puesta en escena:  
una experiencia pedagógica

PROPUESTA DIDÁCTICA

## Alma del Consuelo Espinosa Zárate

33

### La filosofía puesta en escena: una experiencia pedagógica



Fotografía: Alejandro García Oaxaca



Alma del Consuelo Espinosa Zárate es docente de la Escuela Normal de Educación Física “Gral. Ignacio M. Beteta”, licenciada en literatura dramática y teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en ciencias de la educación por el Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México (ISCEEM). Ha participado en diversas publicaciones y es coautora del libro *Lecciones sobre epistemología y educación*.

Ediciones Normalismo Extraordinario

Imagen de portada: *La revelación del conocimiento*  
Autor: Israel Arzaluz Sánchez





La filosofía puesta en escena:  
una experiencia pedagógica



Alma del Consuelo Espinosa Zárate

La filosofía puesta en escena:  
una experiencia pedagógica

Ediciones Normalismo Extraordinario

*La filosofía puesta en escena: una experiencia pedagógica*

Primera edición, 2020

D. R. © 2020 Alma del Consuelo Espinosa Zárate

D. R. © 2020 Ediciones Normalismo Extraordinario

ISBN volumen: 978-607-8776-21-4

ISBN obra completa: 978-607-9064-23-5

Impreso y hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de la autora.



**EDUCACIÓN**  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA



**DGESUM**  
DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN  
SUPERIOR PARA EL MAGISTERIO

 Consejo  
Nacional  
de Autoridades de  
Educación Normal  
**CONAEN**

  
GOBIERNO DEL  
ESTADO DE MÉXICO



Andrés Manuel López Obrador  
Presidente de México

Esteban Moctezuma Barragán  
Secretario de Educación Pública

Francisco Luciano Concheiro Bórquez  
Subsecretario de Educación Superior

Mario Alfonso Chávez Campos  
Director General de Educación Superior para el Magisterio

Édgar Omar Avilés Martínez  
Director de Profesionalización Docente

Alfredo Del Mazo Maza  
Gobernador Constitucional del Estado de México

Gerardo Monroy Serrano  
Secretario de Educación

Maribel Góngora Espinosa  
Subsecretaria de Educación Superior y Normal

Edgar Alfonso Orozco Mendoza  
Director General de Educación Normal

Mary Carmen Gómez Albarrán  
Directora de Fortalecimiento Profesional

Marco Antonio Trujillo Martínez  
En suplencia del Subdirector de Escuelas Normales

Josafat Vargas Alonso  
Encargado del Despacho de la Dirección de la Escuela Normal  
de Educación Física “Gral. Ignacio M. Beteta”





# ÍNDICE

Prólogo	15
Introducción	23
Filosofía en la infancia	29
Juego y Teatro	36
La filosofía del payaso a través de su historia	43
La dignificación del payaso como profesión	52
Filosofando con los títeres: Un vínculo entre juego y educación	61
El títere y su impacto para filosofar con el público infantil	68
En busca de un público reflexivo	75
El público infantil: Una experiencia filosófica	78
Una propuesta didáctica a través del teatro	83
Teatro para niños: experiencia y formación	86
El vuelo mágico de Pepe: Creación de una obra dramática	87
El vuelo mágico de Pepe: Contenido didáctico	90
La puesta en escena	91
Producción	91
Maquillaje	93
Vestuario	94
Escenografía y utilería	94
Música	96
Construcción de títeres	97
Para no concluir	101
<i>El vuelo mágico de Pepe.</i>	
<i>“El pequeño aprendiz de filósofo”</i> (obra dramática)	105



*Escribir es pensar en ustedes...*

*Con: por tu amor incondicional*

*Rafa: porque sigues siendo mi Ángel pedagógico*

*Ale: por caminar siempre a mi lado*

*Sofía y Alexandra: porque son mis pequeñas filósofas*

*¡Con todo mi amor!*





*Máscara teatral*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## PRÓLOGO\*

Siempre se ha dicho que escribir un libro equivale como a procrear un hijo; ahora, yo mismo, no sé si escribo un prólogo para mi nieto. Crear la palabra que diga de la obra de teatro es todo un reto, pero, sobre todo, una aventura muy atrevida; es como querer vivir la locura y perdernos, otra vez, en el laberinto.

Vincular lo lúdico con el arte teatral y la enseñanza implica una ruptura epistemológica, pero también superar los bloqueos históricos y, sobre todo, la voluntad de sabernos coimplicados: es querer participar con “Alicia en el país de las maravillas” para saber que llegaremos al propio país de “Nunca jamás”.

Y, sin embargo, se mueve: hay que trazar un camino, hay que dar el primer paso; Alma Espinosa Zárate lo hace recorriendo una parte, por demás vital de la historia del arte, a través de la propia historia de los payasos y de los títeres. ¡Vaya sorpresa!

Saber que el payaso, junto con su historia, transita por China, Grecia y Roma; de las culturas milenarias al medioevo, hasta llegar a los siglos XVIII y XIX de nuestra modernidad.

---

\*Este libro es el resultado de varios años de estudio, investigación y desarrollo. Cabe señalar que el prólogo que aquí se presenta, fue una aportación de un gran maestro que ya no está con nosotros pero que dejó su legado en cada frase. Por ello, se ha decidido dejar inalterable.



Conocer cómo nace el *clown* inglés y cómo hasta nuestros días podemos distinguir al Payaso Blanco Clásico, del Payaso Pierrot. Llegar al Payaso Blanco Cómico, hasta leer la historia del Payaso Tramp o Vagabundo y conocer al Payaso Personaje es fascinante, tiene su encanto.

Pero más admiración causa el vínculo que la autora hace con el juego, con ese sentido lúdico que es al juego como el actor es al teatro.

El vínculo se expone como un resplandor que avisa de otras posibilidades en el campo educativo, en donde los profesores nos enfrentamos al reconocimiento de que "...el teatro es un fenómeno cultural íntimamente relacionado con lo lúdico y el payaso".

Éste, el payaso, es pues, un actor que sabe de lo lúdico, está en el teatro y tiene la conciencia de que puede convertirse en un actor educativo, por ello, bien puede participar en esta nuestra tarea de transformar al sujeto, de emanciparlo a través de un buen gusto y un mayor deseo de reunir el aprendizaje con el goce.

Se trata pues, en este trabajo, de acceder a la dignificación de la profesión de ser payaso, de reconocer a los que son verdaderos actores y denunciar a los impostores, a los que denigran la profesión.

Si hacemos con la lectura de este libro la analogía entre payasos y profesores, entonces me pregunto ¿cuántos somos verdaderos profesionales de la educación y cuántos sólo hacemos la clásica simulación? En otras palabras: ¿cuántos profesores somos buenos payasos y cuántos sólo somos payasos impostores?

Surge así, otra historia: la de los títeres, en donde se nos propone otra relación, que nos presenta un triángulo fundamental: títere-juego-educación.

Una larga historia con tantos vericuetos, o más que la de los payasos, con muchas luces y obscuridades, pero siempre conquistando ese espacio que la autora certifica con contundentes palabras: “El títere debe manifestar su naturaleza, no se trata de imitar al teatro, al cine o a la televisión, no es que sea mejor o peor, sencillamente es distinto”. Con lo anterior, el teatro de títeres ha cumplido con tres principales funciones dentro de la sociedad: divertir, criticar y educar.

Y luego la lectura nos lleva por la trascendencia del títere que junto con el payaso se declaran personajes de gran aceptación por el público infantil, además de la gran tarea que estos dos [...] tienen: enseñar jugando, es decir, hacer de esa labor un arte creativo y divertido que de manera implícita transmita conocimientos y despierte conciencias”.

De esta forma, así como toda acción educativa se debe manifestar frente al otro, así la obra de un actor sólo estará completa cuando se presente ante el público.

Éste es trabajado como elemento importante dentro de un espectáculo, la autora asegura que “El actor debe conquistar a su público”. Afirmación por más contundente cuando señala al mismo público como necesario para el espectáculo teatral y de ahí con los reyes de la sensibilidad: el público infantil, lo cual narra, aquí, como una experiencia inolvidable.

La buenaventura de encontrarnos con los niños, como público, se dice en este trabajo, nos convoca a la libertad, nos hacen adquirir la capacidad de jugar con la vida, de recrear la imaginación, nos participan de sus juegos mismos y nos sitúan en el punto medio entre la fantasía y la realidad.

En esta obra se nos convida de todo un recreo y, a la vez, se nos invita a reflexionar al llamado de autores como Huizinga que nos asevera: “para jugar de verdad, el hombre, mientras juega, tiene que convertirse en niño”.

En esta misma frase se crea el compromiso de que el niño sea considerado y, por consiguiente, tratado como un individuo pensante, creativo y audaz.

A la pregunta de ¿por qué no hacer arte enseñando? Esta obra, en palabras de su autora, nos advierte que el arte y la enseñanza no se separan, forman una dialéctica en donde ella misma y todos los educadores nos podemos colocar.

Después de todo esto, nos encontramos en el libro, con toda una propuesta pedagógica: hablar del teatro para niños como parte de la experiencia y sustento de la formación de quien escribe esta obra, para vincular la teoría con la práctica y luego presentarnos su obra de teatro infantil: El vuelo mágico de Pepe.

Por supuesto que no he de cometer la imprudencia de describir esta obra de teatro infantil y quitarles el placer de la lectura, pues, como se sabe, la misma lectura implica una experiencia que conlleva formación.

Aquí, ambas se presentan con saberes del teatro, saberes apropiados al quehacer educativo, los cuales son: la puesta en escena, con su producción, su caracterización en el maquillaje, la creación del vestuario, así como las circunstancias que acompañan a la escenografía y utilería.

Finalmente, se hace mención al indispensable auxilio de la música y al creativo diseño de los títeres, en fin, como dice la autora “para no concluir”, ofrezco la posibilidad de que nosotros educadores nos acerquemos al teatro y ahí juguemos a lo que más nos ha gustado en esta vida: enseñar aprendiendo.

Ángel Rafael Espinosa y Montes †  
(Por el teatro de la vida)





*Introducción*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## INTRODUCCIÓN

El arte se configura como un elemento estratégico para la formación y desarrollo de los individuos. Es por ello que el arte teatral debe ser una actividad realizada con conciencia y conocimiento; pues, la educación no sólo se encuentra resguardada en las aulas escolares.

En ese sentido, este trabajo pretende vincular el concepto de lo lúdico con el arte teatral, la enseñanza y el desarrollo del pensamiento filosófico; es decir, utilizar a la pedagogía dentro del teatro, con el fin de crear espectáculos en donde además de divertir, enseñemos.

Creo en la importancia de estos cuatro elementos, ya que a menudo se les da un único atributo. Por ejemplo: al juego como actividad para niños; actividad poco seria e importante. Al teatro como arte que sólo tiene el fin de divertir. A la educación como elemento valioso básicamente en el salón de clases y a la filosofía como actividad sólo para eruditos.

Desde esa perspectiva, este libro se presenta como una propuesta didáctica en donde se plantea la posibilidad de resignificar el sentido artístico, filosófico y educativo de profesiones que en apariencia son disímiles como la del payaso, la del titiritero y la del maestro.

Por lo tanto, la finalidad de este texto se centra en tres momentos:

El primero es un recorrido teórico en donde se plantean algunos argumentos que dan cuenta del valor y trascendencia de la filosofía como forma de vida en el desarrollo de los niños y de nuestra propia sociedad.



De igual forma, se hace un recorrido a través de la historia teatral del mundo de los payasos y los títeres. Recorrido que se encamina a establecer el vínculo que existe entre la pedagogía en su relación enseñanza-aprendizaje, el teatro como el arte por medio del cual se pueden realizar espectáculos que nos permitan transmitir conocimientos, la filosofía como forma de cuestionar y reflexionar; y en ese sentido, abordar al juego como vínculo de todas estas categorías.

El segundo momento se encamina a rescatar y darle sentido a esa parte teórica. Por lo tanto, el texto está encaminado a reflexionar sobre esa ida y vuelta entre la teoría y las vivencias y/o experiencias que se van construyendo como docente y como hacedora de teatro infantil.

El tercer momento es precisamente la culminación de ese proceso entre la teoría y la práctica; lo cual se cristaliza con la creación de una obra dramática. De ahí que la obra teatral se constituye como una posibilidad pedagógica en donde la diversión sigue siendo lo importante en tanto exista esa relación entre educación, filosofía y teatro. Por lo tanto, El vuelo mágico de Pepe. “El pequeño aprendiz de filósofo”, es una obra que se escribió pensando en los niños; pero no por eso excluyente, ya que muchos adultos también la disfrutarán.

Así, entonces, a través del juego teatral que se establece con la obra en cuestión, es posible favorecer el desarrollo de habilidades, la sensorialidad, la creatividad e imaginación, la expresión de sentimientos, la reflexión y el sentido crítico; así como la adquisición de conocimientos.

Este trabajo es entonces, una propuesta didáctica y a la vez; una invitación para leer, ver y/o hacer teatro; porque el teatro además de todo, también nos humaniza.





*Filosofía en la infancia*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## FILOSOFÍA EN LA INFANCIA

La labor docente siempre ha jugado un rol fundamental en el desarrollo social de toda nación, en consecuencia, nuestro quehacer profesional nos lleva a conocer, reflexionar y comprender directamente los procesos sociales, políticos y culturales que se dan en el entorno en el que vivimos y en el que nos desempeñamos profesionalmente, ya que al dedicarnos a una actividad directamente afectada, la educación, debemos asumirnos como participantes activos de esas transformaciones; por lo tanto, el mundo cambiante del siglo XXI, nos precisa tomar acciones que incidan positivamente en la formación de nuestros estudiantes.

En esa medida, las sociedades de hoy requieren seres humanos que se adapten con facilidad a las nuevas condiciones, pero no basta con ello; también es fundamental formar seres humanos sensibles, críticos, pensantes, reflexivos ante el mundo y las condiciones que les han tocado vivir y así, construir los argumentos para poder transformar su realidad.

Bajo este nuevo paradigma de vida, la educación tiene que estar sustentada sobre estructuras más humanistas que posibiliten el diálogo, el respeto y la comprensión de los demás.

Ante estos paradigmas, la filosofía se presenta como una gran oportunidad para explorar otras posibilidades formativas, pedagógicas y didácticas. Y aunque la filosofía tiene sus orígenes desde tiempos antiguos, las ideas filosóficas surgen y se desarrollan dentro de una época en donde se gesta un marco de creencias y posturas cercanas a ésta.

Todo ello tomando en cuenta que se da un cambio de época cuando existe una transformación, social, política, económica, ideológica y en consecuencia, cultural.

“En este sentido podemos decir que toda filosofía es hija de su época” (Villoro, 1994, p. 39). Y, por ende, pone en tela de juicio el quehacer y actuar humano. En consecuencia, la filosofía es reflexiva en tanto nos lleva a preguntar el por qué y para qué de las cosas, además de ser una fuerte cuestionadora de su entorno.

Partiendo de estas ideas, la primera propuesta que se plantea aquí es la siguiente: formar y desarrollar, desde la primera infancia, el pensamiento filosófico, dado que es justamente en esta etapa; cuando el ser humano está más dispuesto a indagar, a cuestionar, a imaginar y a jugar.

Otro punto que fortalece el planteamiento en cuestión es la capacidad de asombro, de creatividad de curiosidad y de investigación que con mayor frecuencia y de forma más natural se da en los infantes, haciendo vital que el pensamiento filosófico se comience a trabajar y gestionar a temprana edad, pues seguramente en el futuro, esos niños serán adolescentes, jóvenes y adultos empáticos y comprometidos con los problemas y necesidades sociales, con el medio ambiente y con la humanidad misma; es decir, es muy probable que sean mejores ciudadanos y en consecuencia; apuesten por el bienestar común, logrando con ello; crear una cadena en donde la sinergia los lleve a ser mejores profesionistas, mejores padres, mejores amigos, mejores vecinos, en resumen; mejores seres humanos.

Desde esta perspectiva, la intensión es construir puentes en donde los niños acudan al encuentro con su yo filosófico; de tal forma que los salones de clase y la escuela misma, sean espacios propicios para la filosofía. Pero ¿por qué se insiste tanto en esta cuestión? ¿Qué trascendencia tiene el desarrollo del pensamiento filosófico en los infantes? ¿Para qué niños filósofos? ¿Cómo lograrlo?

Las posibilidades y beneficios que se pueden obtener a través de la práctica filosófica son infinitas, y todas ellas van encaminadas hacia la búsqueda de horizontes que nos acerquen al buen vivir; siendo esto uno de los objetivos primordiales de la vida; de ahí su importancia.

Los niños que desarrollan este tipo de pensamiento son personas autónomas que han aprendido a pensar sus propios juicios y argumentos de forma consciente y razonada; explorando nuevas posibilidades, lo cual, sin duda, generará experiencias que les ayudarán a lo largo de su vida a decidir adecuadamente, eligiendo entre sus distintas posibilidades y tomando en cuenta las consecuencias de las determinaciones seleccionadas, tanto positivas como negativas.

Lo anterior nos lleva a imaginar una sociedad que enfrenta las dificultades y los retos a través del diálogo y la reflexión. Por otra parte, la filosofía como forma de vida y como práctica cotidiana de la escuela, contribuye al desarrollo de procesos y habilidades del pensamiento, los cuales más allá de ayudarnos a desplegar capacidades académicas, contribuyen a vivir una vida más saludable y exitosa, si tomamos en cuenta que la vida no se reduce a los momentos de escuela. A lo largo de toda nuestra existencia hay que hacer elecciones y si éstas se llevan a cabo de forma pensada, nuestro desarrollo como



seres humanos y de convivencia con los Otros, será más sencilla y placentera.

De esta manera, si asumimos a la filosofía como una práctica reflexiva que parte del cuestionamiento, entonces los procesos y habilidades del pensamiento se van desplegando de forma natural ya que para formular preguntas y buscar respuestas es necesario aprender a observar, a comparar, a establecer relaciones, a clasificar y ordenar; a analizar, a sintetizar, a evaluar, a deducir y organizar para entonces conocer y poder planificar sobre las posibles respuestas o soluciones encontradas y construidas.

Aunado a ello, formar y desarrollar la habilidad filosófica en los niños también incide en su inteligencia emocional ya que al ser infantes analíticos y reflexivos es posible que con mayor facilidad se puedan poner en el lugar de los Otros, de tal manera que logren “Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar” (Gadamer, 2001, p. 43). Y con ello, dar apertura al vínculo humano que se gesta cuando se deja hablar al Otro para comprenderlo e interpretarlo; es decir, reconocerlo, darle validez a su existencia, ponerse en su lugar.

Ante tales argumentos, por ejemplo; cuando los niños observan una actitud, una acción o una escena en donde participan Otros, y son capaces de analizarla y reflexionarla, valorando sus consecuencias, entonces, ellos saben qué puede pasar si actúan de igual forma, lo cual les posibilita autoanalizarse a través de los demás y decidir sobre sí mismos, sobre su propio actuar; pero ahora, como un acto pensado, reflexionado, como un acto consciente.

Tras estos argumentos sobre el por qué y para qué filosofía para niños, es momento de plantear la segunda propuesta que por supuesto deriva de la primera y da respuesta a la pregunta de ¿cómo lograrlo?

Pues bien, desde sus orígenes y a lo largo de todas las épocas, la filosofía ha dado muestras de su multidimensionalidad y ha tenido diversos romances con otras áreas, sin embargo, de entre todos ellos, no podemos olvidar por la historia y huella que han dejado, el vínculo entre arte y filosofía.

El arte como forma sublime de expresión del ser humano, es una práctica que refleja también a la sociedad de su época, “El arte es la autoconciencia de la humanidad” (Heller, 2002, p. 339). ya que a través de él podemos vernos y ver a los Otros, pero de forma más consciente; lo que da pauta para comprenderlos en tanto yo me comprenda.

Así pues, arte y filosofía comparten inquietudes, afectos y costumbres. Quizá por ello se da la magnífica mancuerna que desde antiguas épocas y hasta la fecha han formado.

Por lo tanto, la segunda propuesta es la siguiente: Desarrollar el pensamiento filosófico en los niños a través del teatro.

Uno de los ejemplos más evidentes y conocidos sobre este vínculo se dio antes de nuestra era con Platón, el cual filosofaba a través de sus diálogos. ¿Y no es acaso el diálogo, elemento indispensable del arte dramático? Aún más, si analizamos la forma en que muchos de ellos se desarrollan, podemos observar un tono ligero, no muy lejano al de los diálogos burlescos.

Y así como este ejemplo, podemos encontrar muchos más en donde la filosofía se ha valido del arte para manifestarse,

para hacerse presente en la memoria del ser humano. No es gratuito que tanto la filosofía como el arte sean polémicos o causen polémica, pues ambos, nacen, se nutren y se transforman de la realidad; de la experiencia de la vida misma.

Dicha experiencia modifica el entorno de aquellos sujetos que la viven ya sea como creadores o simplemente como observadores. Cuando dicho proceso se da, sólo entonces se convierte en una experiencia estética, y al hablar de estética inevitablemente reaparece ese vínculo entre arte y filosofía.

Porque “el arte es más que representación bella de una cosa: es representación de ideas estéticas, esto es, de algo que está más allá de todo concepto” (Gadamer, 2001, p. 86). Así entonces, una vivencia estética está inmersa en la experiencia de toda una realidad o de todo un infinito.

Es pues el teatro, la propuesta que se plantea, ya que este arte tiene particularidades que lo hacen especial a tal grado que se puede decir que es la hermenéutica de la existencia humana; se nos presenta como un reflejo de la humanidad, nos invita a reflexionar, a comprender e interpretar la vida misma.

Si esto lo trasladamos a los niños, el teatro es el espacio idóneo para que reflexionen sobre el hacer de los personajes. Los lleva a cuestionarse ¿cómo es el personaje? ¿por qué hace lo que hace? ¿por qué no lo hace? Es decir, a través de las historias y de los personajes los niños son capaces de construir preguntas y generar respuestas personales, pero también en colectivo cuando en la misma obra teatral hay interacción entre actores y público o cuando al final de la representación se establece el diálogo entre los asistentes (amigos, compañeros, familiares, maestros, etc.)

Es en el teatro y en ninguna otra parte, en donde el hombre se reconoce a sí mismo, con justo orgullo, y donde reconoce también con legítima satisfacción, la omnipotencia de su espíritu; por cuanto es allí donde no sólo imita al Creador, sino donde se transforma en creador él mismo (Evreinoff, citado en: Mendoza, 1964, p.39).

Ya se había señalado que el pensamiento filosófico ayuda al desarrollo de procesos y habilidades, pues bien, el teatro es un excelente espacio que se puede convertir en estrategia para potenciar y cultivar la capacidad de escucha, de observación, la capacidad de asombro, de imaginar y de recrear épocas, lugares, espacios, personajes, historias; en pocas palabras, el teatro tiene la condición y particularidad de develar el alma humana. El teatro nos conmueve, nos mueve a algo.

Aunado a ello, el arte teatral nos facilita observar un asunto desde diversas perspectivas, colocándonos en el lugar de los personajes, es decir; en el lugar de los Otros. “La obra teatral se construye para ser mirada y para que actores y espectadores se miren a sí mismos [...] el teatro se convierte en un punto de vista que modifica la percepción sobre la realidad” (Adame, 2005, 494).

Dadas todas esas posibilidades que ofrece la filosofía y el teatro es que se convierten en la premisa; en la propuesta para acercarnos a los niños de forma didáctica y lúdica.

## **Juego y teatro**

Resulta importante dedicar un espacio para señalar la trascendencia que tiene el desarrollo de las propuestas planteadas a partir del juego, tomando en cuenta que el juego está estrechamente ligado con la pedagogía y con el teatro. Así entonces, la idea es recobrar el sentido lúdico dentro de estas dos disciplinas y vincularlas al desarrollo del pensamiento filosófico; por ello, es importante conocer los elementos y las características generales inherentes al juego y a su esencia: lo lúdico.

El juego es una de las actividades más viejas que ha realizado la humanidad; sin embargo, hoy en día esa capacidad de jugar pasa inadvertida. La importancia que se le da es escasa, por lo que esta actividad es relegada de los adultos y confinada a los niños, argumentando que es poco seria y poco productiva.

Existen diversas teorías para explicar la naturaleza del juego.

Casi todas lo interpretan como un mero fenómeno biológico, fisiológico o psicológico. Algunas de estas teorías buscan las razones o las causas que determinan esta actividad. Otras tantas sólo buscan su finalidad.

No obstante, para los fines de este trabajo el juego es abordado como una actividad que cumple una función social; una función creadora.

A través del juego se puede despertar la imaginación no sólo de los niños, también de los adultos, y con ello aportar elementos a la magia del teatro.

El juego nos lleva a pensar en un público activo, que analice, proponga y exprese sus opiniones, a partir de un espectáculo teatral que no sólo lo permita; sino que además lo promueva.

El teatro puede utilizarse como juego pedagógico. Por medio de éste, se representan acontecimientos que pudieran parecer de la vida corriente; sin embargo, no es así, ya que sintetiza la vida del ser humano para presentar sólo aquellos momentos trascendentales en donde ocurre un acontecimiento sobresaliente o extraordinario. Además, dicha representación se desarrolla bajo ciertas reglas y en un tiempo y espacio determinados; aunque éste se improvise o se adapte para el espectáculo, el cual, siempre va dirigido a un público. Por lo tanto, el teatro es un medio importante para comunicar y socializar ideas.

Lo lúdico es inherente al juego porque a la hora de jugar se da “un momento privilegiado en el que el jugador experimenta el placer, la emoción, la sorpresa y la gratuidad, sin riesgo; un momento que permite vivir una creatividad incesante” (Laferrrière, 1997, p. 166).

En ese sentido; planear, escribir, realizar y presentar espectáculos infantiles resulta un juego con sentido lúdico; por lo que es susceptible de emocionar, de alegrar y de producir placer. Esto permite desarrollar nuevas ideas y seguir creando constantemente; es decir, ir siempre en la búsqueda de espectáculos que se conviertan en una actividad lúdica para todos los involucrados (teatros-espectadores).

Ese vínculo entre filosofía y teatro tiene que estar anclado al juego como propuesta estética.

En consecuencia, el juego es una actividad lúdica; es decir, produce placer, alegría, emoción, excitación. Digamos que lo lúdico es al juego como el actor es al teatro.

Cuando un juego deja de ser lúdico, entonces se convierte en una actividad aburrida y tal vez poco grata.

El juego también es dialéctico; genera libertad y normatividad ya que “todo juego tiene reglas. De ese modo, esa acción libre se impondrá a sí misma exactamente aquello que el juego parece contradecir” (Duvignaud, 1982, p. 41). Por lo tanto, muchas actividades humanas brotan del juego, de ahí que lo lúdico siempre ha surgido para dar respuesta a situaciones y/o movimientos sociales y culturales.

Es así que, a lo largo de la humanidad, el juego ha sido elemento importante para el surgimiento y evolución de otras tantas actividades del hombre; actividades que conforman las diversas culturas.

El juego es un fenómeno inherente a toda forma cultural. El teatro se origina y desarrolla dentro del juego y como juego.

Históricamente, el juego siempre ha caminado de la mano del teatro, su evolución ha sido la siguiente:

Los albores del teatro los podemos encontrar dentro de los mitos y rituales que organizaba el hombre primitivo.

Posteriormente, en Grecia, el teatro se desarrolla como juego, dentro de las ceremonias que celebraban en honor de sus dioses. Eran juegos sagrados. Así, se desarrolla la tragedia y la comedia, los géneros teatrales más antiguos.

Dentro de estas representaciones teatrales, encontramos diversos elementos lúdicos como el uso de máscaras con las cuales jugaban a cambiar de edad, sexo, emociones y personajes, motivo por el cual, en aquellos tiempos, el actor era llamado hipócrita, que significa fingir lo que no es, escudándose en la máscara.

Como parte de las fiestas dionisiacas, se organizaban concursos teatrales, hecho que inserta nuevamente al teatro dentro del juego; pero esta vez al de la competición.

Dentro de la tragedia, los actores jugaban a ser dioses, semi-dioses, reyes o héroes. En la comedia, jugaban y siguen jugando con los vicios de la gente.

Así entonces, el teatro es un fenómeno cultural íntimamente relacionado con lo lúdico. Es una expresión artística en donde se juega con todo: con lo visto, con lo acontecido, con el hombre, con la vida, con su papel, con las acciones que realiza su personaje ya que “el teatro está hecho para ser representado. Lo lúdico constituye el elemento motor esencial de toda representación” (Laferrière, 1997, p. 70).

Los primeros en jugar son los actores y actrices, ya que necesariamente tienen que involucrarse en crear una verdad ficticia debido a que “Cuando el individuo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio, penetra en una dimensión fabricada que lo ubica en la representación” (Weiz, 1993, p. 21). De esta forma, será fácil lograr que el público también sea partícipe de esa falsa realidad y se deje tocar por el juego dramático. Es entonces cuando lo lúdico se hace presente dentro del espectáculo.

Esta es la gran función social del arte. Por un momento artistas y público salieron del mundo real y vivieron en el mundo mágico de la fantasía. Han vivido, gozado, y sufrido con los personajes ficticios de la escena [...] El teatro [...] es, sin duda, una forma típica del arte como actividad lúdica (Fingermann, 1970, p. 125).



Con base a lo expuesto en el recorrido de este apartado, puedo decir que el teatro es algo más o algo menos que la realidad, sabemos que es un juego y nos produce placer.

Esto comenzará a tener mayor sentido cuando se le vincule con acontecimientos y/o figuras reales; personajes del teatro que juegan y filosofan a través de su arte; es por ello que no podía dejar fuera la historia de uno de los personajes que mayor relación tienen con el juego y que, por lo tanto, motivan este trabajo: El payaso.



*Filosofía del payaso*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## LA FILOSOFÍA DEL PAYASO A TRAVÉS DE SU HISTORIA

Aunque filosofar es un acontecimiento serio, sin duda sorprenderá cómo es que este hecho lo podemos encontrar en un personaje sin igual, el payaso.

A pesar de que es muy conocido y solicitado el arte del payaso, poco se sabe de su historia; inclusive es desconocida para algunos que realizan este oficio.

Es importante tener presente su historia, porque ésta servirá para recordar siempre su fin primario, (divertir y educar) que es también uno de los fines, una de las propuestas; divertir, producir placer, explotar la parte lúdica de cada individuo, hacer del teatro, un recurso eficaz para transmitir ideas y conocimientos, y por supuesto, para despertar al filósofo que cada niño lleva dentro. Tal vez volviendo a sus orígenes y partiendo de esa historia, podremos en algún momento recobrar sus actividades iniciales, evolucionar y seguir creando.

Desde épocas muy remotas encontramos manifestaciones culturales íntimamente relacionadas con lo cómico, con aquello que provoca la risa y el placer.

Los registros más antiguos que se tienen sobre el personaje del payaso se encuentran en las antiguas culturas clásicas.

Basándome en la aproximación histórica de Álvarez y Serrano (citados en: Ceballos, 1999), se sabe que en la antigua China existieron unos actores cómicos que formaban parte de la corte de los emperadores. Estos personajes hacían las funciones del bufón medieval.

Con el tiempo estos actores formaron parte de la tradición, por lo que su presencia se extendió por todas las cortes orientales y, así, este personaje llamado Lybyet o P'rang, según la región de que se tratase, se convirtió en elemento importante de diversas representaciones teatrales.

Tiempo después, esta tradición se extendió hasta Occidente en donde los primeros registros que aparecen en esa región son en Grecia y Roma. En Grecia, nos referimos a las representaciones cómicas que se hacían de las obras presentadas poco antes, pero en forma de tragedia. Los personajes de la comedia eran los graciosos o cómicos que con sus actuaciones absurdas hacían reír. Jugaban con la tragedia y el dolor de los personajes usando “una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula” (Aristóteles, 1989, p. 137).

También se tiene conocimiento de que había un personaje llamado Faulós que aludía al dios de la fertilidad. Dicho personaje era torpe y perdedor, pero a fin de cuentas era didáctico, ya que instruía a los adultos en lo que no se debía hacer.

Aquí vemos fuertemente el vínculo entre el arte y la pedagogía, ya que este personaje, este artista didáctico, debido a la función social que desempeñaba (divertir y educar), se convierte en un *sujeto pedagógico* (Espinosa, citado en: Carrizales, 1998). Que es aquel individuo que se apodera de las virtudes del arte y la pedagogía para reflexionar, analizar y conocer más sobre la realidad del hombre. Y es justamente aquí donde el pensamiento filosófico se va desarrollando y surge de manera casi natural.

A través de Faulós podemos ver claramente que:

La posibilidad de interacción está entonces imbricada en la posibilidad misma de considerar tanto a la pedagogía como al arte en la interrelación, en el amasiato, del campo de los saberes. En esta misma posibilidad se gesta, como producción de estos saberes, la imaginación creativa que es parte sustantiva de este encuentro (Espinosa, citado en: Carrizales, 1998, p. 80).

Así, jugando, jugando; imitando, imaginando y creando, Faulós se convirtió en un artista aleccionador.

Continuando con la crónica, los datos que se tienen sobre el payaso en Roma son más amplios; inclusive se sabe de nombres específicos de payasos importantes como Cicirro y Filemón. Al respecto se difundieron las siguientes anécdotas:

se conoce la existencia del payaso Cicirro, quien portaba una máscara de cabeza de gallo, movía los brazos como si se tratase de alas y cacareaba como gallina [...] Filemón, [...] por haberse negado a representar un sacrificio cristiano, fue mandado ejecutar (Ceballos, 1999, 503).

Los dos referentes históricos que aparecen en El libro de oro de los payasos, coinciden en señalar que es en Roma donde se genera el ámbito circense; y con ello, el desarrollo de nuevas actividades lúdicas. Surge primero la presentación de competencias atléticas o de carros tirados por caballos. Después se presentan los danzarines, los acróbatas, la lucha entre animales, los gladiadores y, obviamente, los payasos.

El teatro romano también está relacionado con los festejos a sus dioses. Con base a lo referido por Álvarez y Serrano (citados en: Ceballos, 1999), se sabe de un dios menor llamado Momo. Era el dios de la risa y de él se derivaban dos personajes grotescos que eran algo así como duendecillos traviesos que jugaban bromas a los hombres.

La historia del payaso continúa en la Edad Media, en donde encontramos básicamente dos personajes lúdicos: El bufón y el juglar.

El bufón era el actor encargado de divertir al rey. Hacía actos de malabarismo, acrobacia, cantaba, bailaba, contaba historias o decía versos en forma graciosa.

Se les encuentra en palacios de los altos barones, en los castillos feudales, al lado de los abades y de los obispos y, sobre todo, en la corte de príncipes y reyes [...] El bufón saltaba como un mono, danzaba de modo grotesco, tocaba la vihuela o el rabel, la trompa o la cornamusa, recitaba versos o canciones, daba aguda y rápida contestación a quien le dirigía la palabra, y siempre tenía dispuesto un chiste, un cuento o historieta, o un acertijo o enigma para que lo descifrara el auditorio (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1980, p. 1325).

Se sabe también de la existencia de bufonas, lo cual es un antecedente muy valioso ya que desde entonces la mujer también es hacedora de este arte.

Mientras el bufón permanecía dentro del palacio; afuera se encontraban los actores populares llamados juglares; los cuales eran artistas viajeros encargados de cumplir una fuerte función social: divertir al pueblo además de instruirlo.

Estos actores cómicos utilizaban diversos recursos como la música, la palabra y sus habilidades físicas; tal como se observa en la siguiente cita:

Afortunadamente están los fonámbulos, los saltimbanquis, los equilibristas de la cuerda, los juglares como se les llamaba, pues este término juglar se aplicaba a todas esas cosas a la vez, así como a la música o a la poesía y a la danza [...] Nada más libre que estos juglares: recorren los mercados y las fiestas populares, hacen colecta en las ferias, se mezclan en los peregrinajes. Los saltimbanquis son, gente de viaje, nómadas por placer y por necesidad (Lever, citado en: Máscara, 1993, p. 18).

Estas dos figuras tuvieron gran importancia en el desarrollo de los pueblos. Por un lado, el bufón fue considerado como el sabio anciano que conserva todo el saber mitológico y toda la tradición poética. Por otra parte, el juglar es comparado con los viejos oradores culturales que conservan la historia y las tradiciones; eran los voceros oficiales. Por lo tanto, por medio de actividades lúdicas, se convierten en formadores de cultura.

El medioevo dio paso a un nuevo período: El Renacimiento. Al respecto; existen diversas semblanzas históricas. Para este trabajo, retomo aquellas que nos hablan sobre la *Commedia dell'Arte* ya que este movimiento teatral es el que está íntimamente relacionado con la historia del payaso.



Durante el siglo XVI surge la *Commedia dell'Arte*, en donde se gestan personajes cómicos muy importantes hasta la fecha como: Arlecchino, que, al evolucionar, inclusive en el vestuario, es lo que ahora conocemos como Arlequín. “Arlecchino se inició como un sirviente tonto cubierto de adornos. Posteriormente, se convirtió en un personaje elegante, y aún más tarde los parches de su traje asumieron la forma decorativa de cortes en diamante que llevan nuestros arlequines de hoy” (Macgowan y Melnitz, 1987, p. 83). Pedrolino pasó a ser el Pierrot y Pulcinella el actual Polichinela.

Después, estos personajes de la *Commedia dell'Arte* se convirtieron en saltimbanquis, y en poco tiempo pasaron a ser los antecesores más cercanos al payaso moderno.

Estos herederos de la *Commedia dell'Arte*, realizaban espectáculos públicos viajando de plaza en plaza por toda Italia. Jugaban con todos los recursos posibles como la mímica, la pantomima, las acrobacias, el malabarismo, la música, el baile, la palabra y el lenguaje. Se auxiliaban de todo su ser.

Ya para el siglo XVIII estos personajes cómicos se trasladaron a los teatros en donde tenían a su cargo pequeños espacios para distraer al público, mientras los técnicos y tramoyistas preparaban lo necesario para los siguientes actos.

El vestuario de estos personajes era igual al de la época de la *Commedia dell'Arte*; por lo que el Arlequín y otros siguieron apareciendo.

Por aquella época, surge el padre de los payasos modernos; Giuseppe Grimaldi, el cual era famoso por sus canciones cómicas, sus bailes y sus acrobacias. Es él quien establece de manera oficial al payaso de cara blanca. De ese modo:

no fue el ámbito de la carpa y la pista donde surgió el padre de los payasos modernos, Giuseppe Grimaldi, sino en el teatro al institucionalizar la figura del payaso cara blanca y haciéndose famoso por sus canciones cómicas [...] también era bailarín y acróbata. Desde entonces payaso se convirtió en la palabra mágica que más evocaba la imagen del circo, a pesar de que entonces el payaso no ocupara sino una pequeña parte del espectáculo (Ceballos, 1999, p. 507).

Empezaron a surgir payasos de varias nacionalidades, sin embargo, fue la proliferación del payaso inglés lo que sentó las bases para que el payaso fuera llamado *clown*. Dado lo anterior,

hasta entonces en Francia no era muy común el término de payaso, aún, cuando habían llegado a este país algunos clowns ingleses para trabajar en pantomimas navideñas y mimodramas ecuestres. Y fue a partir de aquellas representaciones cuando se les comenzó a llamar *claune* (Ceballos, 1999, p. 11).

El circo moderno también surgió entre el siglo XVIII y el siglo XIX. Su fin principal no era el de presentar a los payasos. Había mayor interés por presentar actos ecuestres, acróbatas, malabaristas, lucha libre y números con animales amaestrados. Nuevamente el *clown* sufrió lo que sus antepasados: sus actos servían de relleno.

En sus inicios, el circo era presentado en espacios ya establecidos. En el siglo XIX se crea el circo itinerante con su carpa que actualmente conocemos.

La constancia y el talento de muchos payasos hicieron que poco a poco comenzaran a ganar terreno dentro del circo. Hoy en día, no podríamos imaginárnoslo sin ellos.

Son aquellos antiguos payasos los que establecen las bases, dando clara muestra de que su profesión es un arte en donde encontramos las constantes de este trabajo (filosofía, teatro, juego, educación).

En cuanto a la historia del payaso mexicano, se conocen códices, murales y estatuillas pertenecientes a la época prehispánica, en donde podemos advertir la presencia de personajes que realizaban actos cómicos y acrobáticos. Sin embargo, es hasta la época de la Colonia, a finales del siglo XVIII, cuando aparece en México la primera compañía circense. Y hasta la mitad del siglo siguiente se consolida el primer circo de origen mexicano en donde los payasos bailaban, cantaban y hacían versos.

Uno de los payasos más famosos de esa época fue José Soledad Aycardo. Gracias a su talento logró su permanencia aún por encima de otros también grandes artistas, tanto extranjeros como nacionales. Al respecto, se sabe que:

Don Soledad Aycardo fue hombre multifacético y de muchas cualidades artísticas, lo mismo fungía como maromero que como titiritero o payaso. Gozaba de una gran reputación en toda la ciudad y era apreciado tanto por la alta sociedad como por el pueblo [...] Por las noches dirigía y tomaba parte en comedias y sainetes, las que alternaba con representaciones de títeres, estupendamente manipulados (Iglesias y Murray, citados en: Máscara, 1999, p. 96).

Era un artista muy completo por lo que desempeñaba muy bien su oficio de payaso. Sabía jugar con todos los recursos a

su alcance y sus actuaciones llevaban al público a reflexionar sobre algunos acontecimientos de la época; es decir, promovía el pensamiento filosófico.

Con el paso de los años surgieron nuevos circos. Unos llegados del extranjero como los circos Giuseppe Chiarini (1867) y la troupe Bell (1889). Y algunos más nacionales como el Atayde Hermanos, el Suárez, el Metropolitano, el Fénix y otros más. Todos ellos hacen su aparición a finales del siglo XIX. Ricardo Bell, hijo del fundador de dicho circo, fue uno de los artistas que, gracias a su trabajo, marcó los nuevos rumbos del payaso mexicano.

Como podemos ver, a lo largo de la historia, cada uno de los payasos ha tenido un mismo fin: divertir, hacer reír y transmitir ideas sobre la sociedad que les rodea; es decir, son artistas que cumplen una función social desde un sentido pedagógico y filosófico pues cuestionan y fomentan la reflexión, por lo tanto, se convierten en actores didácticos que por medio de actividades lúdicas juegan con los vicios de la sociedad.

Actualmente se ha clasificado al payaso en diversos tipos, por lo que sólo como dato referiré que quien es un verdadero profesional de este arte, sabe distinguir las características entre un Payaso Blanco Clásico, Un Pierrot, un Payaso Blanco Cómico, un Augusto, un Payaso Tramp o Vagabundo o un Payaso Personaje.

Hasta aquí termino este recorrido por la historia del payaso. Hago hincapié en la idea de vincular al juego con los sueños, lo imaginario, la vida y la creatividad ya que son los elementos que han hecho de esta profesión un arte. De ahí que, bien vale la pena dignificar al payaso.

## La dignificación del payaso como profesión

Tras el recorrido histórico, ahora es momento de hablar del sentido, del ser, de lo que significa el payaso, pues con tristeza se observa la propagación y el surgimiento de muchos “seudopayasos”, improvisados que apuestan todo a una cara pintada, una bola roja por nariz, un traje colorido, zapatos descomunales y peluca graciosa que contrasta con el atuendo.

Sin embargo, no son esos elementos los que transforman a un ser humano en un auténtico payaso. Si les quitáramos a esos improvisados sus herramientas externas, por sí solos, serían incapaces de caricaturizar una actitud, un estado de ánimo, un personaje humano o animal, un objeto... Perderían gracia y credibilidad.

También es factible referir que cada vez con mayor frecuencia, existen menos espacios y tiempo dedicado por el público para asistir a la gran casa del payaso, el circo. Hecho también lamentable, ya que un evento popular tan viejo y con tanta tradición, en pocos años quedará en el olvido.

Especialistas en el tema, advierten sobre la crisis del circo y, por lo tanto, de sus artistas, incluyendo a los payasos. Cabe señalar que ya son muchos años de esfuerzo para sacar a flote este ancestral espectáculo:

La situación es tan dramática que hay más gente de circo mexicana triunfando en el extranjero que en cualquier otra disciplina cultural, científica o deportiva. Si quisiéramos armar una función del más alto nivel con artistas mexicanos habría que traerlos del extranjero, pagándoles en dólares, porque afuera sí se les reconoce [...] Ha habido un descuido enorme por parte

de las autoridades, de los mismos empresarios y del público, de manera que hay suertes que están en peligro de extinción en nuestro país (Vargas, 20 de agosto de 2000, p. 2a).

Esta cita nos habla de una crisis de más de 20 años que se ha ido agudizando a causa de las diversas problemáticas que ha enfrentado nuestro país, por ejemplo; con la pandemia del COVID-19 se “agravó la ya frágil situación de los trabajadores y artistas circenses en México. En 2015, esta industria sufrió un duro golpe tras la aprobación de una ley que prohibió la presencia de animales en espectáculos” (Infobae, 2020, s/p.).

En virtud de lo anterior, el circo sobrevive como por una necesidad, como si “fuera el último lugar de la sorpresa real. Que cada vez importa menos” (Ravelo, 2000, pp. 28-29).

Debido a ese descuido que se ha tenido por el circo, los payasos se han trasladado en busca del público; lo cual nos recuerda a los antiguos saltimbanquis. Ahora, generalmente los encontramos amenizando festejos, ya sea en casas, escuelas, tiendas departamentales o de plaza en plaza por toda la ciudad.

Dentro del arte del payaso encontramos los dos extremos opuestos. Por un lado, están aquellos que son auténticos payasos; quizá los actores más profesionales y más completos.

Los que siempre están en ese proceso de búsqueda; los que proporcionan deleite al público y hacen de su trabajo también una actividad placentera. Juegan con las habilidades e inclusive torpezas de su cuerpo y voz. Lamentablemente como ellos hay pocos. Al otro extremo, encontramos a los impostores.

Aquellos que, debido a sus actos carentes de talento y gracia, denigran la profesión, convirtiéndola en una actividad

de todos. Porque no cualquiera, ni todos pueden desempeñar la profesión del payaso; así como analógicamente no todos pueden ser docentes.

Los payasos impostores nos presentan *sketches* en donde el verdadero actor es el público, mientras el payaso pasa a ser un simple moderador o presentador. El público, además de realizar el trabajo que al payaso le correspondería, se ve insultado, burlado, ridiculizado y defraudado.

Si bien es cierto que hay poca información sobre la historia del payaso, así como textos dramáticos que refuercen su trabajo, también es cierto que, por lo general, pocos se esfuerzan por hacer una labor creadora. Por lo que, los que se deciden a actuar, no salen de los típicos *sketches* que venden en las tiendas de bromas, y que todo mundo conocemos; como sus saludos con palabras dulces o tiernas.

Algunos más, dejan todo el peso de su actuación a las figuras que con globos pueden realizar, motivo por el cual se sienten todos unos artistas. Otros organizan jueguitos durante toda su actuación, empeñándose casi siempre en lograr la división entre niños y niñas para ponerlos a competir, provocando en ellos, violencia y discriminación de género.

Como vemos, las actuaciones que muchos de los payasos presentan, nada tienen que ver con la verdadera encomienda del payaso; hacer reír, divertirnos e incluso llevarnos a la reflexión y al análisis. Sin dejar de lado el cúmulo de ideas y conocimientos que nos pueden transmitir, ya que “El payaso en un espectáculo encarna y revela actitudes, además de que transmite ideas de la sociedad en la que vive, caricaturizando los defectos, errores y miserias de los hombres” (Ceballos, 1999, p. 513), censurando y haciendo escarnio sobre los actos ilegales, deshonestos, viles e inhumanos que realiza el

hombre; y con ello, obligando al público a ser un espectador activo que observa, organiza lo que ve y lo interpreta. Los payasos son algo así como la conciencia de todos. Son los que advierten los errores de los hombres. Cumplen la función del bufón en *El rey Lear* de Shakespeare.

La dignificación del payaso radica en darle el valor, la importancia y el respeto que les corresponde por parte de los hacedores de este arte, ya que como en cualquier otra profesión, se requiere de un aprendizaje previo y mucha práctica.

Algunos conocedores de esta disciplina afirman que es una de las profesiones más difíciles, maravillosas y completas; afirmación a la que obviamente me uno. Ya que, para ser payaso, se necesita antes que nada de la pasión por ello, del conocimiento, de la formación, del buen humor, del entrenamiento y de la experiencia que vas adquiriendo al contacto con el público; ya que, en muchas ocasiones, son ellos, los que te indican el camino a seguir.

Cuando hablo de buen humor también hablo de seriedad, pues ésta es necesaria para realizar con éxito cada una de las acciones dentro del espectáculo. La preparación previa debe realizarse con plena seriedad y compromiso; por lo que un payaso tiene que ejercitarse y acumular infinidad de conocimientos que guardará en su memoria y que utilizará en el momento preciso, según su experiencia y habilidad. Convirtiendo la labor del payaso en oficio construido con rigor y disciplina.

Seguramente, alguna vez hemos escuchado la frase “tiene oficio de...”, esta expresión se usa con el fin de definir a la persona que por realizar bien su trabajo y a fuerza de



empeño, se convierte en un maestro del oficio. Lo mismo ocurrió con el arte del bufón, el cual se consideró uno de los oficios más difíciles y, por lo tanto, desde el siglo XV, aparece elevado a cargo oficial. Existen referencias que indican que fue “Geoffroy bufón de Felipe V el largo, rey de Francia y Navarra” (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1980, p. 1327), el primer bufón en recibir dicha condecoración. También se puede citar a la *Commedia dell’Arte*, ya que este nombre le fue dado con el fin de explicar que “no había nada de aficionado ni en los actores ni en la obra que representaban. Así como en la actualidad, la frase ‘el oficio’ se aplica a la gente que conoce y practica el arte especial de la actuación” (Macgowan y Melnitz, 1987, p. 79).

Por lo tanto, un buen payaso, es aquel que siempre está renovando, innovando para crear espectáculos que se adapten a su entorno y a su época, espectáculos siempre actuales, propositivos.

Así como un docente siempre debe estar aprendiendo para adaptarse a las necesidades de su contexto y de los estudiantes con los que trabaja, generación tras generación.

Es curioso y relevante pensar cómo; tanto el verdadero payaso, como un profesional de la docencia, se apoyan en el dominio de su ser: su lengua, su expresión verbal, su capacidad de improvisación, su voz como recurso infinito, indispensable para transmitir sus ideas, sus conocimientos, para guiar al público/alumno hacia los horizontes de la comprensión, la interpretación y la construcción de ideas.

El payaso, por su parte, imita diferentes sonidos de instrumentos musicales, animales o personas. La expresión corporal, que incluye gestos faciales, corporales y manuales;

con los cuales crear diferentes máscaras y formas graciosas del cuerpo. Mientras el maestro, hace uso de múltiples recursos además de su voz y su cuerpo para captar la atención e infundir el deseo curioso de querer saber.

Otro elemento importante e íntimamente relacionado con la capacidad de filosofar, de educar y de jugar, es el títere; por lo tanto, también resulta esencial conocer su crónica y trayectoria.





*Filosofando con los títeres*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## FILOSOFANDO CON LOS TÍTERES: UN VÍNCULO ENTRE JUEGO Y EDUCACIÓN

Cuando hablamos sobre un espectáculo teatral, decimos que los elementos indispensables para llevar a cabo tal fin son: el actor y el público. Por lo tanto, si me refiero al teatro de títeres, diré que los únicos elementos verdaderamente importantes son: el títere, el titiritero y el espectador.

La intervención de estos tres elementos nos proporciona una vía, una pista epistemológica en la relación de los títeres con la filosofía, el juego y la educación. Por tal motivo, conocer la historia del títere, nos permitirá encontrar más evidencias entre el vínculo de éstos (títere-juego-educación y pensamiento filosófico).

Al hablar de títeres, estoy aludiendo a un sinnúmero de muñecos que, animados por el titiritero, representan un personaje para el público.

A lo largo de la historia han existido muchas variedades de muñecos-títeres. Varios autores coinciden en que el nombre o nombres que se les dan a estos muñecos son de origen francés. Por ejemplo, fantoche (palabra francesa que a su vez se deriva del italiano *fantoccio*) que significa muñeco, títere o *Marionette* que significa títere o muñeco animado.

En diversas culturas antiguas se han encontrado vestigios que hacen pensar que desde entonces han existido los títeres.

Algunos investigadores afirman que Egipto es la cuna más antigua de los títeres. Otros señalan que su aparición pudo ser simultánea en diversas partes como India, China y Egipto. Sin embargo, ambas tendencias coinciden en que tiempo después hacen su aparición en Grecia y Roma.

Parece ser que nuevamente en Grecia, las fiestas dionisiacas son el lugar en donde se generan eventos teatrales; en este caso los espectáculos con títeres. “En los templos de Baco [...] los muñecos de barro cocido actuaban igualmente en los espectáculos religiosos. El nombre griego de esos muñecos era -Neuropastas-” (Beloff, 1945, p. 5). También existieron espectáculos profanos en donde los títeres atraían multitudes. “Xenofonte dio las descripciones de un espectáculo de marionetas en una fiesta profana en Siracusa” (Beloff, 1945, p. 7).

El títere griego pasa a la tradición romana en donde surge un personaje importante. Un muñeco articulado que tenía por nombre Macus. Este personaje pudo ser el antecesor de los polichinelas.

En todo Oriente también se tienen referencias que advierten la utilización de muñecos para representar leyendas o historias religiosas. Por ejemplo, en Japón,

Los espectáculos escogen sus temas en las antiguas leyendas japonesas, sus héroes son los nobles guerreros Samurai. Los cantos que acompañan este espectáculo se llaman Joruri. El más célebre dramaturgo japonés que escribía para estos teatros se llamaba Chikamatsu Monzaemon (Beloff, 1945, p. 121).

En el caso de América también hay elementos importantes que nos llevan a pensar que en las culturas prehispánicas también existieron muñecos dentro de sus rituales, con el fin de representar a sus divinidades.

En México hay referencia de estos muñecos dentro de las culturas maya, totonaca, teotihuacana, tlaxcalteca, cholulteca y mexicana.

Hay un documento escrito por Sahagún y que Ángel María Garibay dio a conocer en 1947; dicho documento describe a “un saltimbanqui que, parado en el patio de los reyes, hace salir de su morral a unos niñitos muy bien ataviados, a quienes hace cantar y bailar según como lo determina su corazón, y por ello le daban gratificaciones” (Jara, citado en: Máscara, 1999, p. 89).

Dentro de estas culturas antiguas, las formas de los títeres y materiales dependieron de sus tradiciones. Los materiales básicamente fueron el hueso, el barro, la piel y la madera.

Hay referencias en donde se señala que durante la Edad Media existieron unos muñecos que representaban los vicios y virtudes de la gente, por lo que tenían un carácter moralizante. Generalmente las funciones de títeres se realizaban en los atrios o dentro de las iglesias.

Como ya vimos, con la llegada del Renacimiento, siglo XVI, surge la *Commedia dell'Arte*, y con ella unos personajes cómicos que se han hecho clásicos. Dichos personajes también fueron retomados por el teatro de títeres. Nos referimos al Arlequín, Pantalón, Polichinela y Pierrot. Poco después, los títeres pasaron por momentos difíciles, ya que la ópera cómica desplazó al títere; sin embargo, en poco tiempo recobraron su esplendor.

Se cree que el muñeco guiñol (*guignol*) surgió en Francia a finales del siglo XVIII, y que su nombre procede de la expresión - *C'es guignolant* - que significa ¡qué gracioso es esto! “El guiñol de Lyon nació como un muñeco creado por el obrero textil, Laurent Mourguet, quien se convertiría en uno de los máximos manipuladores y animadores de muñecos de todos los tiempos” (Iglesias y Murray, citado en: Máscara, 1999, p. 95).



El títere siguió evolucionando de acuerdo con los contextos sociales y necesidades de cada región. Habitualmente, las compañías de títeres eran ambulantes, y el común denominador en todas ellas a lo largo de la historia, estaba centrado en los temas que representaban su folclore, costumbres, tradiciones y acontecimientos históricos en donde señalaban los abusos y arbitrariedades de que era objeto la población; lo que funcionaba como estímulo para que el público analizara y reflexionara sobre las situaciones planteadas. Desde una perspectiva didáctica, los títeres eran utilizados para enseñar las diversas religiones. Todos estos contenidos eran transmitidos de manera divertida, logrando con ello, poner en práctica el aprendizaje lúdico. Es importante señalar que, por lo general, las representaciones con títeres no eran para niños como tal vez lo hubiéramos creído.

La historia del títere en México no es muy diferente, los fines para los cuales se representaban estos espectáculos eran los mismos, mostrar acontecimientos históricos, protestas por abusos y arbitrariedades de que era objeto el pueblo, la enseñanza de la religión, representar el folclore, tradiciones y costumbres de las diversas regiones nacionales, entre otros; sólo que adaptados a las condiciones y cultura del país.

Dado que la historia del títere durante la época prehispánica ya fue abordada, el siguiente periodo al que se hace alusión es al correspondiente a la época colonial.

Con referencia a este período, se sabe que Hernán Cortés trajo a la Nueva España algunos titiriteros de Europa. En virtud de ello, se puede suponer que la tradición de los muñecos también sufrió un mestizaje. Por ejemplo, perduraron los espectáculos en donde la danza era un elemento importante,

sin embargo, además de algunos instrumentos prehispánicos, los muñecos también bailaban “al compás del cilindro o de la guitarra” (Beloff, 1945, p. 30). De las ceremonias prehispánicas pasaron a la representación de obras con elementos católicos.

Seguramente, el títere también fue un elemento importante para la evangelización. Su utilización debió haber sido parecida al uso que se le daba al títere durante el Medioevo europeo. Desde esa época ya se veía a los titiriteros ambulantes que viajaban de pueblo en pueblo cargando su teatro y sus muñecos.

Al iniciar el siglo XIX, los títeres eran desplazados por el teatro de actores. Los titiriteros que continuaron, a través de sus espectáculos, se encargaban de hacer públicas las críticas al gobierno. Estos artistas dominaban a la perfección la sátira y la ironía; por lo que la política fue un tema importante en sus representaciones. Sin embargo, éste fue el motivo por el cual siempre eran castigados, sancionados, multados o relegados a trabajar en condiciones muy difíciles. Los titiriteros eran objeto de muchas restricciones.

Con el paso de los años la situación del teatro de títeres no mejoró, aun cuando el movimiento de Independencia había terminado. Los espectáculos de títeres sólo tenían cabida en los llamados teatrillos de barrio. A lo largo de esos años, el titiritero y sus muñecos pasaron por muchas peripecias; aun así, tuvieron un papel importantísimo dentro del ámbito político y social.

Con el fin de mejorar su situación, los titiriteros se allegaban de diversos recursos para atraer al público.

En los carteles de la segunda mitad del siglo XIX, entre los espectáculos de circo, las pantomimas, pequeñas comedias y melodramas populares se incluían las representaciones de los títeres, adornados con versos, haciendo resaltar los méritos de los actores y halagando al público para atraerlo a estos espectáculos (Beloff, 1945, p. 30).

Fue hasta el siglo XIX cuando el teatro de títeres dejó de ser tan perseguido. Se crearon entonces diversos foros con el fin de albergar a estos espectáculos. Las compañías existentes para esos entonces eran muchas; por lo que aún con la construcción de nuevos teatros, los espacios no eran suficientes, así que la tradición del teatro ambulante no se abandonó.

Dentro de las compañías más importantes está la de Rosete Aranda, fundada en 1835 y que hasta la fecha, sigue trabajando con el mismo nombre, aunque con diferente dueño. La de Juan Cuervo y Santos Morales, la compañía de Pompeyo Arrovaye, la compañía extranjera Omarini, etc.

Con tristeza, los títeres reciben al complejo siglo XX, que, con sus grandes avances y desarrollo en la industrialización, el maquinismo y la modernidad; el hombre, por algunos años, se olvidó de los títeres, estigmatizándolos sólo para la diversión de los niños, sin que por ello este arte sea menos valioso. “La industrialización transformó al artesano en obrero de fábrica, [...] en todas partes el héroe popular dejó de interesar al público, cuando ya no correspondía a las costumbres de su época” (Beloff, 1945, p. 48).

Además del desinterés del público por el teatro de títeres, la calidad de las representaciones bajó. Los animadores de

muñecos se pusieron al servicio de la comercialización y la mercadotecnia, “dejaron de inspirarse en las leyendas y cuentos populares para adoptar las imitaciones de los espectáculos de [...] moda” (Beloff, 1945, p. 48). Utilizaron al títere como un medio eficaz de publicidad. Los cambios tecnológicos llevaron a los muñecos hasta el cine y la televisión.

Afortunadamente, el títere no muere y en poco tiempo resurge con gran brío. En todo el mundo se forman grupos, sindicatos y demás asociaciones, con el fin de crear nuevas formas de presentar a los títeres y a sus obras, es decir, surgieron nuevas técnicas, se innovó en cuanto a materiales y formas de manejo.

De esa forma, los títeres conquistaron el territorio perdido. Actualmente, en diversas partes del mundo, existen espectáculos para adultos. Por ejemplo, en Japón, Bali, Java, Suiza, Polonia, Rusia y en algunos lugares más.

En México, los títeres también pasaron por esa crisis de principios de siglo XX. A partir de esto, se han intentado diversos programas con el fin de que el títere recobre su importancia socializadora; así como la creación de muñecos y representaciones innovadoras que cautiven a las nuevas generaciones y al público que se ha ido en busca de otras diversiones.

Estos intentos básicamente han sido dirigidos al público infantil, por lo que desde 1929 se han creado algunos grupos y teatros especializados en el arte del títere.

Es importante señalar que el teatro mexicano de títeres con todo y sus carencias y tropiezos ha cumplido diversas funciones sociales: divierte, educa y promueve la reflexión.

Elementos que quiero seguir rescatando porque ésta ha sido su principal misión. Por lo tanto, la historia del títere me guía para forjar mi camino como hacedora de un teatro infantil en donde se transite de una pedagogía del arte teatral a la filosofía puesta en escena; de tal forma que se vislumbre al títere como un elemento significativo dentro de un espectáculo para niños y niñas.

### **El títere y su impacto para filosofar con el público infantil**

Una vez hecho el recorrido histórico del payaso y del títere, así como haber establecido el significado de ser payaso; acudo, del mismo modo, a exponer cómo el títere tiene una trascendencia vital dentro del trabajo teatral con y para niños. Por lo que es importante destacar que entre estos dos (payaso - títere) hay un vínculo categórico e irrefutable: la gran aceptación por el público infantil y, por lo tanto, su importancia dentro de dichos espectáculos. Así como la gran tarea que estos dos personajes tienen: enseñar jugando, es decir; hacer de esa labor un arte creativo y divertido, que de manera implícita transmita conocimientos y despierte conciencias.

El trabajo con títeres resulta sumamente enriquecedor, su mundo encierra misterio, magia y fantasía. A través de los muñecos es posible presentar varios personajes casi simultáneamente, sin que el espectador se salga de contexto pues queda atrapado en el juego de saber que son reales sin serlo.

El muñeco es como una esponja que absorbe el alma de otros; el alma que el titiritero le quiera imprimir. Es por ello

que, como espectadores, nos convence de su existencia, de su vida. Despierta expectación, atracción, fascinación y hasta afición. Elementos importantes para que se dé la magia del teatro.

Los muñecos y su historia mueven en el espectador su interés en alto grado; es decir, su atracción, lo cual los conducirá a un segundo momento en donde se logra que el público se involucre en el juego teatral, creyendo que es verdad lo que ocurre en escena, pues se le ha seducido, fascinado, sorprendido, de tal forma, que se genera en ellas y ellos interés.

A lo largo del *show* esperan ser cautivados con nuevas cosas. Se vuelven expectantes, esperan con curiosidad y atención. Sensaciones que poco a poco los entusiasmarán, de tal manera que, buscarán asistir con mayor frecuencia a dichos espectáculos hasta convertirlos en aficionados. Transformando al espectador en un auxiliar activo que modifica la emoción en acción.

En consecuencia, un muñeco tiene la posibilidad de ser creíble, porque fue diseñado especialmente para un papel específico, aunque lo que representa sea irreal; por lo que se convierte en un personaje. No interpreta, es.

Cuando el público lo ve, no dice: ¡mira! un títere haciéndola de ratón, zanahoria o gigante, ya que efectivamente es un ratón, o una zanahoria o un gigante.

Bajo tales argumentos, es posible señalar que nuestra capacidad creadora puede desarrollarse al máximo, explorando un sinnúmero de posibilidades que los muñecos nos ofrecen, gracias a su condición de personaje alegórico.

Con ellos podemos lograr cosas que inclusive un actor no podría realizar.

En el teatro de títeres, la imaginación del creador puede llevarse casi en su totalidad a la realidad, y hacer de las cosas más maravillosas, increíbles o fantásticas, algo tangible y real, en tanto que existe y el espectador lo puede ver.

Podríamos decir que la unión entre títere y titiritero, crea un super actor que lo puede todo, salta, rueda y cae; vuela sin alas, camina sobre el aire, sale sin cabeza y es la cabeza misma quien sigue hablando.

La utilidad del títere dentro de la educación didáctica es evidente, ya que, en innumerables ocasiones, su importancia dentro de muchas instituciones radica en la labor educativa como apoyo a diversas áreas; unas muy obvias, como hábitos de higiene o estudio; ecología, historia, etc. Pero inclusive cuando esta función no parece ser tan visible, encontramos la transmisión de costumbres y tradiciones de nuestras diversas comunidades o pueblos.

Por lo tanto, el teatro de títeres despierta en la gente su capacidad sensorial, creativa, social y de expresión.

Al trabajar con títeres, nos enfrentamos a una opción muy enriquecedora que hay que aprovechar, ya que “es una de las artes escénicas más vírgenes para la creación y la innovación, con relación a las otras artes escénicas se ha hecho poco, hay mucho por hacer y las posibilidades, tanto técnicas como creativas, son infinitas” (Cueto, citado en: Máscara, 1999, p. 172).

Hasta ahora sólo se ha contemplado una parte del juego teatral, sin embargo, el espectáculo existe en tanto es mirado por los otros; es decir, el público. En ese sentido, cabe recuperar algunas ideas que nos posibiliten comprender su importancia.







*En busca de un público reflexivo*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## EN BUSCA DE UN PÚBLICO REFLEXIVO

Este apartado tiene la misión de hacer explícita la relación del actor con el público, de manera que el espectáculo cumpla su cometido. No obstante, tiene una doble intención ya que se advierte una correlación entre actor – maestro y público – alumnos. De tal forma que la lectura nos lleve a ir construyendo e imaginando esa relación simbiótica que existe entre ambos dúos.

Así entonces, la obra de un actor estará completa sólo cuando la presente ante el público; esa será su necesidad final. Sin espectador no hay teatro y en esa medida, sin estudiantes no hay docentes, esto es lo que da sentido a la labor del actor y del maestro, esa es la dialéctica de ambos.

El objetivo de uno y otro, actor y maestro; es comunicar, y la comunicación se da entre dos. Dentro del teatro esos dos elementos son el actor y el público. En educación son maestro y alumno.

Desde esa perspectiva es importante señalar que en adelante, esa analogía será manifiesta y constante a lo largo de este trabajo; por lo que queda patente la invitación a los lectores a jugar con esa relación, de tal forma que si hablamos de público, podamos establecer ese vínculo con los estudiantes (alumnos) y de igual forma cuando se hable del actor, pensemos en el docente y en consecuencia, el espectáculo pueda ser concebido con el más alto sentido de profesionalismo, como la clase o cátedra.

Bajo tales argumentos, si la comunicación no se lleva a cabo, entonces la presentación del espectáculo carecerá de

sentido, ya que el contenido de la obra es uno de los elementos más importantes pues permite que se dé el circuito de la comunicación y en consecuencia no se encontrará receptor alguno; lo que ocasionará que el juego teatral perezca, quedando en evidencia la inevitable presencia del auditorio y de su sensibilidad, tanto; como el docente necesita de la asistencia y atención de los estudiantes.

Actores y maestros deben conquistar a su público, deben convencerlo. A veces resulta difícil, ya que entran al espectáculo o van a la clase, inmersos en un sinnúmero de problemas o situaciones que afectan su vida personal; es decir, están influenciados por diversos factores, tanto internos y/o externos; como el carácter y personalidad de cada individuo, su estado de ánimo, su disponibilidad, el lugar en donde se lleve a cabo la representación, la gente que le rodea, los juicios que ha escuchado o formulado acerca de la obra, y muchas condicionantes más. Estos elementos determinarán la actitud y reacción del público y los estudiantes; por lo que tal vez de ellos, dependerá que los espectadores sean participantes pasivos o activos, displicentes o reflexivos.

Así que el espectáculo existirá en la medida en que sea escuchado y visto por un público.

Si el público es una parte integrante de la representación de una obra, evidentemente sus características y su contenido resultan importantes. Una tarea vital de cualquier teatro es la de convertir una multitud casual que meramente paga su entrada, en personas con una actitud sensitiva, juiciosa y crítica (Howard, s.f., p. 265).

Tanto la labor del teatrero como la del docente, es inmiscuir al público en el proceso lúdico del teatro y de la educación.

Por lo tanto, el público es un elemento no sólo importante, sino necesario para el espectáculo.

Bajo tales circunstancias, el actor – maestro, no sólo debe poner atención a sus diálogos y a su personaje. También tendrá que analizar al público para el cual trabaja y con base en ese análisis, definir el desarrollo y curso del espectáculo teatral y de la clase.

Para el caso del teatro, en cada función habrá un público diferente, por lo que las representaciones también así lo serán. En el contexto de los docentes, el espectador cambia en periodos más largos, sin embargo; ambos deben pensar siempre en función de sus receptores.

Cabe señalar que la situación del teatro tiene una particularidad, es vital pensar en el público en general, dado que usualmente los niños no asisten solos, casi siempre van acompañados de un adulto que puede ser un familiar o un maestro(a); por lo tanto, la conquista del adulto también resulta necesaria.

Partiendo de la propuesta de desarrollar el pensamiento filosófico en los niños a través del teatro, resulta vital e interesante hacer algunas especificaciones al respecto.

## **El público infantil: una experiencia filosófica**

El público infantil es extraordinario debido a que proporciona las condiciones necesarias para que teatreros y maestros, expresemos y exploremos nuestra sensibilidad, creatividad, conocimientos y capacidad de juego.

Los niños son también un público hondamente sensitivo, ya que, gracias a su espontaneidad, su libertad y su gran imaginación, podemos mejorar o aprender nuevas cosas. Ellos fácilmente rompen las normas establecidas y hacen evidentes, errores, fallas, incoherencias o por qué no decirlo, también los aciertos. Nos sorprenden con su “infantil” sabiduría que los transforma como dice Carballido (1987), en los seres imaginativamente más ricos y complejos.

Por lo tanto, es muy fácil lograr que el público infantil, ante un “Teatro inteligente, profesional y espectacularmente montado, desarrolle los mejores rasgos, [...] no los peores.” (Carballido, 1987, p. 8). Conduciendo la sensibilidad del infante, al desenvolvimiento del juego.

Es entonces, cuando la vitalidad de los niños nos contagia y nos provoca a desarrollar también nuestra parte lúdica.

Diversos teóricos del juego afirman que todos llevamos guardada una parte lúdica, pero que debido al poco mérito que se le atribuye al juego, la reprimimos, conduciéndola a lo más profundo de nuestro ser; sobre todo si se trata de personas adultas, ya que la sociedad condena a todo aquel que se atreve a jugar.

Esa parte lúdica reprimida es la que tanta falta nos hace, ya que el principal conductor hacia el desarrollo del pensamiento reflexivo es la imaginación y el asombro.

A su vez, la imaginación está plenamente ligada con los sueños, la divagación, el rompimiento de las reglas. Es entonces cuando se dan las grandes creaciones artísticas. Ahí donde las imágenes se extravían y se vuelven libres. Esa libertad nos hace capaces de jugar con la vida, con la imaginación, con los juegos mismos; nos sitúa en el punto medio entre la fantasía y la realidad.

Podría decirse que “para jugar de verdad, el hombre, mientras juega, tiene que convertirse en niño” (Huizinga, 1999, p. 234). Actividad que por supuesto, parece ser difícil debido a que el juego, con el paso de los siglos ha perdido terreno; inclusive en aquellas acciones que le eran propias. A los adultos no se nos permite jugar.

Entonces, los niños nos reeducan en esa actividad. Y de verdad que son los mejores maestros, ya que ellos juegan con una seriedad absoluta. Muy comparable a la seriedad y entrega que necesita el maestro y el actor cuando representan su papel.

En el caso del teatro, los participantes (actor-público) saben que están jugando. Es la dialéctica del juego. Dado lo anterior, “Cuando ustedes encuentren en el arte la verdad y la credulidad de los niños en sus juegos, podrán llegar a ser grandes artistas. Decía Stanislavski” (Knébel, 1991, p. 83).

Los niños juegan y se creen su papel como un acto de fe. Fe que debemos rescatar maestros y actores para que en acompañamiento con nuestro público; logremos un vínculo, en donde uno juega a que es y los otros juegan a creer que son.

Por otra parte, todos los niños tienen el derecho de gozar y divertirse con un espectáculo teatral; sin embargo, pocos son los que tienen acceso a dichos eventos.



Las razones pueden oscilar entre los hábitos culturales y las carencias económicas.

Haciendo un análisis sobre el teatro infantil, se puede señalar que las obras que cuentan con los recursos necesarios para una buena publicidad, elemento importante para la difusión y propagación del trabajo; o son inaccesibles por el costo del boleto, sobre todo cuando se trata de familias numerosas, o presentan obras con contenidos enajenantes y poco propositivos; en donde como siempre, aparece la princesita de los cuentos de hadas, o en su defecto, los personajes moralizantes que sólo acusan al niño sin dejarlo pensar, opinar y resolver.

Por otro lado, tenemos aquellos espectáculos en donde la creatividad es el elemento importante, tanto para los actores como para los niños; sin embargo, en la mayoría de los casos, dichos espectáculos, carecen de publicidad suficiente, motivo por el cual, el público muchas veces no se entera.

Los niños, siempre merecen todo nuestro esfuerzo, atención y respeto. Es una labor y una obligación de los teatreros, crear espectáculos en donde el niño sea tratado como un individuo pensante, creativo y audaz.

Como docentes, también tenemos el compromiso de planear y llevar a cabo clases en donde lo lúdico siempre esté presente y de esa manera, los niños se sientan libres de opinar, de construir ideas en lo individual y en lo colectivo, de preguntar sin ser censurados, de establecer diálogos filosóficos a través de cuestionamientos, propiciando un ambiente de aprendizaje agradable y adecuado para que desplieguen su sensibilidad, su creatividad y su imaginación.



*Una propuesta didáctica a través del teatro*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## UNA PROPUESTA DIDÁCTICA A TRAVÉS DEL TEATRO

Para los teatreros, hacer teatro es un acto sublime de creación, con el fin de expresar, decir, compartir. Para los docentes, el teatro podría ser un arte creador en donde lo que se comparte tiene el fin de educar. Es decir, la pedagogía privilegio del teatro y el teatro como posibilidad para la pedagogía, ya que “El arte en la educación no sobra y es para todos... [Platón dijo al respecto que:] el arte debe ser la base de la educación” (Zamora, citado en: Carrizales, 1998, p.59).

Si tomamos en cuenta que la función del educador es estimular conciencias, provocar inquietudes, encausar habilidades, despertar personas; entonces se plantea la siguiente pregunta: ¿por qué no hacer arte enseñando?

Dado lo anterior, no encuentro el punto en que se separan ambas actividades. Recordemos que, a lo largo de la historia, el teatro siempre ha tenido la función de educar.

Como muestra, podemos hablar de los dramas griegos en donde a través de ellos, el pueblo aprendía ética, moral o filosofía. También podemos hablar del medioevo, en donde los juglares, a través de sus espectáculos, daban a conocer los acontecimientos más importantes. Eran los voceros de noticias y transmisores de cultura. Pero no vayamos más lejos.

Durante la colonia, el teatro fue el medio más eficaz para educar a nuestro pueblo bajo la fe cristiana.

Sin embargo, hay que tener mucho cuidado y no reducir al teatro a un mero fin didáctico. No hay que perder de vista

que la diversión sigue siendo lo importante en tanto se den las condiciones necesarias para el aprendizaje “Demasiadas veces en la escuela se utiliza el teatro confundiendo la meta con la función. La meta consiste en la creación y la función es el empleo del teatro con fines educativos para la enseñanza de otras asignaturas” (Laferrière, 1997, p. 44).

Entonces la dialéctica sería, hacer teatro y enseñar, sin que parezca que esto último es la finalidad primaria. Los fines educativos no tienen por qué limitar la capacidad creadora del artista. Maestros y teatreros bien podemos educar a través del teatro, ya que “El educador, como otros profesionales contextualizados, es un constructor de la historia, en la medida en que actúa conscientemente para ello” (Candau, 1987, p. 25).

Desde esa idea, entonces, se plantea una enseñanza lúdica en donde por medio de juegos, bromas, risas, buen humor y teatro; los estudiantes sean capaces de asimilar temas importantes y difíciles.

No podemos separar el arte de la pedagogía. Es necesario volver a los orígenes del arte escénico y hacer de ambas actividades, una mancuerna armoniosa, logrando que el aprendizaje resulte todo un placer. Placer promovido por una de las artes más antiguas y más relacionadas con el juego directo con el ser humano; es decir, con el público. Una de las artes más vivas debe convertirse en un proceso humanizador de masas.

Estoy convencida que el teatro puede ser un medio eficaz de diversión, comunicación y de educación. Y hablo de educación en un sentido amplísimo de la palabra, ya que “la educación a través del arte, puede ser especialmente importante no

tanto para producir artistas u objetos de arte, sino más bien para obtener personas mejores” (Maslow, citado en: Callejas, 1988, p. 33). Tomando en cuenta todo lo anterior, el crear espectáculos donde aprender resulte divertido, se convierte en una necesidad, ya que divertir y enseñar son dos conceptos inherentes al teatro.

A sabiendas de que el teatro - y todas las artes - educan por sí mismas, sin necesidad de mensajes y lecciones forzadas... [y que los mejores ejemplos de dramas son aquellos] con contenidos didácticos pero amalgamados a cierta gracia y brillantez formal. Creo seriamente, y el tiempo lo ha demostrado, que la mejor manera de ahuyentar al espectador - niño o adulto - es darles obras con mensajes, panfletarias, didácticas a fortiori. El arte es el equilibrio perfecto entre forma y contenido, no se nos olvide (Espinoza, 1988, p. 8).

Hasta aquí se ha terminado este primer recorrido a través de un análisis histórico en donde surgieron diversas reflexiones y cuestionamientos en torno a comprender algunos elementos teóricos que permiten establecer un puente entre el teatro, el juego, la educación y el desarrollo del pensamiento filosófico. Puente que se puede consolidar por medio de la maravillosa labor pedagógica del arte del payaso y del teatro de títeres. Las cuales se constituyen en una gran posibilidad como excelente medio de diversión-educación. Además de que son actividades que aún no han sido explotadas al máximo. Por el contrario, existen algunos que las denigran como profesiones y las desperdician como posibilidad para crear, innovar y proponer.

Una vez establecido dicho vínculo o relación, es momento de transgredir ese proceso semántico para ir en busca de una segunda etapa en donde mi experiencia, mi práctica y mis vivencias son fuente de reflexión e interpretación.

Este segundo momento contempla la teoría vinculada a la práctica; de ese modo, se traducen estos dos momentos en un producto final que es una obra dramática.

## **Teatro para niños: experiencia y formación**

Las experiencias que he vivido como docente en distintos niveles educativos y haciendo teatro para un público infantil, me han ayudado en gran medida a consolidar un proyecto encaminado a ir en busca de una pedagogía teatral. Proyecto que se cristaliza con la realización de una obra dramática y su puesta en escena.

Bajo esas experiencias adquiridas, es posible afirmar que los niños son un público exigente, ávido de diversión y conocimientos.

Es cierto que los verdaderos triunfos y/o fracasos los adquieres con la práctica y la experiencia; sin embargo, los conocimientos alcanzados en la escuela, son vitales para desarrollarte y hacer un mejor trabajo. Es por ello que creo en la dialéctica entre teoría y práctica, ya que ambas son elementos constituyentes entre sí. “La teoría no es sino una práctica a la que se impone una nueva forma de autorreflexividad” (Eagleton, citado en: Carr, 1996, p. 63). De tal modo que la teoría se vuelve indispensable para la práctica cuando se quiere ejercer con profesionalismo; sin

embargo, eso no significa que la primera implique o refleje la segunda; más bien, la teoría nos ayuda a modificar la práctica, a realizarla con consciencia.

Por lo tanto, todo espectáculo teatral, toda clase impartida; debe ser producto de esa relación entre ambas.

## **El vuelo mágico de Pepe: creación de una obra dramática**

Bajo la idea de vincular la teoría con la práctica, de acudir al encuentro entre los fundamentos teóricos sobre el teatro, el juego, la educación y el desarrollo del pensamiento filosófico, con mi experiencia; me propuse crear una obra dramática en la cual la diversión siga siendo lo importante, en tanto se desarrollen también las condiciones necesarias para lograr transmitir un conocimiento; es decir, relacionar lo divertido con el aprender. Utilizando, claro está, al teatro como medio o posibilidad para dicho fin.

De este objetivo general, se derivaron otros objetivos pequeños pero también importantes y que se expresan de la siguiente forma:

- La diversión se logrará en tanto se piense en un texto dramático propositivo e innovador.
- Esa obra dramática pensada para un espectáculo teatral estará enfocada a rescatar y explotar la parte lúdica de todos los involucrados; es decir, de los o las hacedoras de teatro, así como del público, que como anteriormente ya vimos, es un elemento importantísimo para que el proceso y la magia teatral se den.



- A través de esa obra dramática, establecer un vínculo entre teatro-juego-educación-filosofía. Logrando por medio de actividades lúdicas representadas a través del teatro, el desarrollo de conceptos, ideas, conocimientos, habilidades, etc. Utilizar al teatro con fines educativos.
- Con base en los tres objetivos anteriores, lograr que el público, en especial el infantil, sea un público participativo, activo y pensante; que proponga, analice y saque sus propias conclusiones.

Cuando abordé el tema sobre el público infantil, visualicé la poca difusión y acceso que existe sobre ciertos espectáculos infantiles; por lo que con el siguiente objetivo, pretendo unirme a aquéllos que luchan por dar a conocer su arte, por ello es importante:

- Lograr la creación de espectáculos itinerantes, con el fin de presentarlos en cualquier lugar que pueda transformarse en espacio teatral. Llevar el teatro hasta donde se encuentre el público.

Este objetivo también cubre aspectos económicos, como la falta de recursos para alquilar un teatro y pagar a más trabajadores (técnicos), así como la inversión que se necesitaría para la publicidad. Por lo tanto, la obra dramática está pensada en la idea de construir escenografía portátil, ligera y práctica; y con ello, lograr un espectáculo itinerante, y de fácil acceso.

Bajo tales objetivos, el siguiente paso fue la creación misma de la obra dramática.

De entre tantas ideas surgió la inquietud de contar historias provenientes de la tradición oral; así que me di a la tarea de recopilar diversas leyendas y mitos. Coincidentemente

en ese tiempo yo impartía la materia de Filosofía y me di cuenta cómo la simple palabra filosofía creaba una barrera entre el alumno y el conocimiento; supongo que en gran medida se debe al desconocimiento que los jóvenes tienen de esta disciplina; así que sentí el deseo de hablar sobre ese tema entre el público infantil y, con ello, dar a conocer los elementos necesarios que apuntaran a un aprendizaje previo y básico sobre la filosofía; disciplina que considero inherente a la vida de todo ser humano.

Ya tenía el tema sobre el cual realizar un texto, sin embargo, la idea de contar un mito o leyenda me seguía inquietando; por lo que retomé la historia de la creación del hombre narrada en el Popol Vuh, ya que también por esas fechas impartía Literatura Mexicana.

Así, con estas ideas comencé a escribir el texto dramático. Era como escribir por encargo ya que tenía que pensar en los objetivos que yo misma me había establecido.

El texto dramático titulado: El vuelo mágico de Pepe. “El pequeño aprendiz de filósofo”, quedó conformado por trece personajes. Nueve representados por títeres que son: Pepe (niño de diez años), Sofía (la Sabiduría), la Filosofía, el señor Mito, el hombre de lodo, el hombre de madera y tres hombres de maíz que representan cada uno a la raza blanca, la raza negra y la raza mestiza. Los cuatro personajes restantes son: los titiriteros 1 y 2, los dioses 1 y 2; representados por actores.

Posteriormente le he ido haciendo algunas modificaciones al texto dramático con el fin de hacerlo más funcional, sin embargo, el contenido y la esencia son las mismas.

## **El vuelo mágico de Pepe: contenido didáctico**

Dado el recorrido histórico, teórico y vivencial que hasta ahora se ha realizado a lo largo de este trabajo, me parece consecuente señalar que con la obra teatral *El vuelo mágico de Pepe*. “El pequeño aprendiz de filósofo” pretendo dar una alternativa a los problemas del proceso enseñanza-aprendizaje, sin perder de vista que la diversión sigue siendo lo importante en tanto se desarrolle dicho proceso, por lo que los contenidos generales de esta obra son: el desarrollo de habilidades comunicativas y del pensamiento, la socialización y adquisición de conocimientos generales, saber qué es un cuento, un mito, la filosofía, lo valioso que es leer un libro, qué es la imaginación, así como la importancia de esforzarse por lograr algo. Estos contenidos se desarrollan a través de las constantes de este trabajo; el teatro, el juego, la educación y el desarrollo del pensamiento filosófico, es decir; la idea gira en torno a crear un espectáculo teatral, en donde los niños se diviertan, jueguen y adquieran dichos conocimientos y habilidades.

En virtud de lo anterior, la educación didáctica y los contenidos van dirigidos a conocer sobre una disciplina y varios conceptos. Tener presente qué son y para qué sirve saberlo. Por lo tanto, el objetivo fundamental de la obra es acercar a los infantes a la filosofía y por ende, provocar la inquietud de perseguir la sabiduría. Lograr que la filosofía sea una forma de vida. Sin olvidar los contenidos generales antes mencionados.

En resumen, es una obra en donde se abordan diversas ideas, conceptos y aprendizajes, que a través del juego teatral,

se hacen llegar al público sin que esto sea evidente; de tal forma que con certeza se puede decir que el teatro educa y esto es susceptible de llevarse a cabo tanto por los hacedores de teatro como por los maestros, “el teatro es un arte tan antiguo como la humanidad y el hombre de todas las épocas gusta de describirse para transmitir sus historias, para enseñar a sus herederos y descendientes” (Laferrrière, 1997, p. 65). Es decir, el teatro puede constituirse como un espacio de enseñanza creativa, como una posibilidad pedagógica que sirva de remedio auxiliar en la enseñanza, construyendo una ruta hacia el aprendizaje lúdico.

## **La puesta en escena**

Este apartado constituye el preámbulo a la obra dramática; de ese modo, se presenta como el punto de vista de la escritora en relación a los componentes que pueden hacer resaltar el texto dramático. Elementos que por supuesto, nunca sustituirán la interpretación de los actores; pero que sin duda, sí ayudan al espectáculo teatral.

## **Producción**

Para dicha obra dramática es importante tomar en cuenta todos aquellos elementos relacionados con la producción; a pesar de que los elementos más importantes en un espectáculo teatral son: el actor y el público; sin perder de vista el mensaje, la idea o el sentimiento que se quiera comunicar.

Sin embargo, existen algunos elementos técnicos que ayudan en mucho a la realización del *show*. Éstos están constituidos básicamente por: El maquillaje, el vestuario, la escenografía, la utilería, los títeres y la música.

Uno de los objetivos principales que hay que tomar en cuenta para la realización de la producción es que ésta cumpla su función específica para resaltar el texto, su contenido y la actuación; es decir, hacer del espectáculo un todo, con el fin de ayudar a la interpretación de la obra y con ello, lograr un ambiente favorable para que se dé la comunicación actor- público.

En la medida de lo posible es importante cuidar aquellos detalles que pudieran ocasionar la distracción del público, pues es muy fácil que éste se disperse tratando de encontrar los trucos o afanándose por ver más allá de la escena.

Por lo tanto, la producción debe estar diseñada con el fin de que produzca en el espectador, sensaciones, sentimientos y estados de ánimo; en pocas palabras, la producción ayudará a despertar su imaginación y jugar con ella.

Otorgad, tan sólo, un pretexto, una alusión al instinto teatral y él hará el resto: construirá magníficos palacios de cartón, transformará en océano una pieza de género y hará un rey de un miserable comediante ataviado de una corona de cotillón (Eвреinoff, citado en: Mendoza, 1964, p. 107).

Esta cita nos recuerda que el teatro es el lugar idóneo para la magia y la fantasía; de modo que, con algunos elementos, mucho ingenio y habilidad, la escena se transforma en los lugares más increíbles, sorprendentes y/o remotos.

Sin embargo, no hay que olvidar que la escenografía, maquillaje, vestuario, utilería, etc., por sí mismos no constituyen un espectáculo teatral:

La escena es un lugar físico, concreto, y requiere se le llene y que se haga hablar su lenguaje concreto. Sostengo que ese lenguaje concreto destinado a los sentidos e independiente de la palabra, en primer lugar debe satisfacer los sentidos, pues hay una poesía para los sentidos como la hay para el lenguaje; tal lenguaje físico y concreto sólo es teatral en la medida en que los pensamientos expresados escapan al lenguaje articulado (Artaud, citado en: Castagnino, 2008, p. 103).

Entonces, la producción es, parte de un todo, de una armonía; que logra un conjunto en compañía del texto y los actores. Como dice Artaud, consigue un teatro total.

## Maquillaje

El maquillaje es un elemento importante dentro del arte teatral. Por medio de éste, se puede caracterizar a un personaje, aunque sea sólo de forma externa. podemos señalar que, en muchas ocasiones, lo visual es lo primero a lo que se enfrenta el público.

Dada la constitución y desarrollo de la obra dramática en cuestión, el maquillaje sólo es requerido para algunos personajes, por lo que debe ser muy específico, de modo que a través de la caracterización, podamos ver, a simple vista, el alma de los personajes.

## Vestuario

Este elemento es muy importante para ayudar al actor a crear su personaje, por lo que al diseñarlo es necesario que tomemos en cuenta la armonía que con el maquillaje pueda existir; ya que de esta armonía dependerá toda la composición escénica.

Para la creación del vestuario es necesario pensar en las características generales y particulares del espectáculo; así como de los personajes, ya que el colorido, la textura, la forma, el estilo y la diversidad, son factores que determinan la psicología de un personaje, por lo que el público se formará una idea de acuerdo con lo que vea.

Otra característica importante para tomar en cuenta es lo cómodo y lo práctico que debe resultar el vestuario. En ese sentido y con base a las actividades realizadas dentro del espectáculo, es fundamental que el vestuario sea una ayuda y no un estorbo u obstáculo para llevar a cabo con éxito todas las actividades.

Obviamente, lo cómodo y práctico no desplaza a lo vistoso, alegre, gracioso y divertido que puede resultar un vestuario, pues también, con ese elemento se logra provocar en el público, la sensación de vivir una realidad ficticia; es decir, que juegue y se involucre dentro de la magia del teatro.

## Escenografía y utilería

La escenografía y la utilería deben ser también el resultado de un análisis profundo de los guiones o textos dramáticos.

La escenografía es la creación del espacio escénico para un espectáculo. Es decir, es con lo que se viste el escenario y se le da tiempo, lugar y atmósfera.

Para la realización de estos elementos, también es necesario analizar diversas circunstancias como: presupuesto, facilidad de transportarse y de adaptarse a múltiples espacios, ligereza, durabilidad, además de que no implique mucho trabajo, tiempo y personal para su armado en cada función. Tomando en cuenta que se piensa en un teatro itinerante.

En cuanto a la utilería, podemos decir que es aquel mobiliario y material manejado por los actores como son: armas, teléfonos, trastos, bolsas, cuadernos, etc.

Es importante aclarar que la utilería de escena que ha de utilizarse para la obra de El vuelo mágico de Pepe. “El pequeño aprendiz de filósofo” no adorna; más bien complementa el ambiente, de igual forma, los componentes tridimensionales que cita la obra no necesariamente imitan objetos naturales, éstos pueden ser practicables.

El buen funcionamiento de estos elementos ayuda a crear atmósferas, ambientes y situaciones.

La obra misma plantea algunas sugerencias como: espacio teatral para los títeres, ambientación del espacio, etc. Sin embargo, el problema radica en cómo llevar a cabo todo aquello.

Para construir el escenario, se parte del análisis del texto; hacer el diseño correspondiente y buscar el material adecuado para que tenga las características de ligereza, resistencia y que se desarme fácilmente.



## Música

La musicalización es otra parte auxiliar en toda representación teatral:

Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar [...] La música puede influir sobre las emociones del espectador [...] Servir como una especie de fondo neutro [...] Dar un sentido de continuidad [...] Sostener la estructura teatral de una escena, y redondearla con un sentido de finalidad (Copland, 1986, pp. 191-192).

La obra dramática en cuestión, no sólo se auxilia de este elemento, sino que hace que estas dos artes (música y teatro), se amalgamen y se integren como un todo, en un *show* que a través de todos sus recursos, incluyendo estos dos, pretende desarrollar la sensibilidad y la imaginación del público.

Se sugiere el empleo de música inédita. Utilizando algo así como un *leit motiv*<sup>1</sup> que indique el inicio de la obra, los cambios de escena y el final.

Las letras de las cuatro canciones que aparecen en el texto deben musicalizarse. En el texto dramático se hacen algunas sugerencias.

---

<sup>1</sup> Para que este término musical tan recurrido en el teatro sea comprendido por todos, se cita la siguiente definición:

“Leit motiv: Motivo conductor. Término inventado por H. Von Wolzogen, amigo de Wagner, para denotar los motivos musicales empleados por Wagner en sus últimas obras, asociados con determinados personajes, situaciones, ideas, etc. Wagner transforma y combina tales motivos con propósitos dramáticos, de suerte que produzcan una textura sinfónica continua. Dramáticamente suelen servir sencillamente para identificar personas, sucesos u otras cosas, o pueden servir también para proporcionar presentimientos o reminiscencias de tales elementos del drama” (Randel, 1991, pp. 270-271).

## Construcción de títeres

La realización de títeres puede:

ser de lo más elemental y sencillo hasta la marioneta más complicada [...] Mientras el resultado responda a una personalidad. Los títeres pueden ser realizados tanto por un artista como por aquel que no tenga ninguna condición plástica, pero que envolviendo una servilleta en su mano, sea capaz de desdoblarse y transmitir a esa mano toda la fuerza, el sentir y la gracia de un ser vivo (Mane, 1970, p. 33).

Los personajes a realizar son once; dos títeres gigantes de aproximadamente 2.5 m., que son la Sabiduría (Sofía) y la Filosofía. A su vez estos dos personajes tienen que construirse en un tamaño menor, de unos 62 cm., ya que así lo requiere la obra. Dos títeres de 45 cm. que corresponden a los personajes de Pepe y el señor Mito. Y cinco títeres de 70 cm. cada uno, que corresponden a los diferentes hombres creados por los dioses.

El diseño de los títeres debe estar pensado básicamente en función de las necesidades del texto.





*Infinito*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.



## PARA NO CONCLUIR

Lo recorrido hasta ahora ha sido maravilloso y enriquecedor en muchos sentidos, de ahí que esta propuesta, así como las reflexiones que de ella se derivan, forman parte de un proceso de varios años en donde concilian la teoría y la práctica, los conocimientos y la experiencia, lo cual nos guía hacia una evolución constante; por lo tanto, maestros y teatreros tenemos que vivir cotidianamente en ese proceso de reconstrucción personal para poder caminar hacia nuevos horizontes y desarrollar nuestra labor de forma analítica y reflexiva, pero también de forma creativa e innovadora,

hay que inventar instrumentos nuevos y mezclar los que existen. Investigar la taxonomía de la educación como la del arte para encontrar puntos de unión que permitan unir no sólo el arte y la pedagogía sino, también la teoría y la práctica (Laferrrière, 1997, p.69).

Y en esa medida, hacer del teatro un juego educativo. Confío que, de ahora en adelante, y después de haber recorrido estas páginas, veamos con distintos ojos, la labor cultural, educativa y artística de los verdaderos payasos, de los actores-titiriteros propositivos y por supuesto del maravilloso y entrañable trabajo que desempeñan los docentes, esos que siempre logran conquistar a su público.

De ese modo, el trayecto teórico y experiencial que se ha venido desarrollando en estas páginas, tiene el fin de que el lector conozca más sobre cómo y con base en qué, se llegó a la creación de la obra dramática.

En ese sentido, el conocer esta historia y sus fundamentos, permitirá comprender e interpretar mejor el sentido y significado de esta obra teatral; lo cual favorece a la puesta en escena.

Espero que esta experiencia sirva a otros para recorrer su propio camino dentro del teatro infantil, la educación y la filosofía como una forma de vida.

Ahora sí, después de este recorrido, de este ir y venir por la teoría y la práctica, es momento de dar cabida a la obra dramática El vuelo mágico de Pepe. “El pequeño aprendiz de filósofo”.



*Cohabitación mágica de la filosofía y la sabiduría*, 2020, grabado de Israel Arzaluz Sánchez.





*El vuelo mágico de Pepe.*  
*“El pequeño aprendiz de filósofo”*

Autora:

Alma del Consuelo Espinosa Zárate



## PERSONAJES

TITIRÍTERO 1	ACTOR
TITIRÍTERO 2	ACTOR
PEPE, niño de 10 años	TÍTERE
SOFÍA, “la Sabiduría”	TÍTERE*
LA FILOSOFÍA	TÍTERE*
EL SR. MITO	TÍTERE
DIOS 1	ACTOR
DIOS 2	ACTOR
HOMBRE DE LODO	TÍTERE
HOMBRE DE MADERA	TÍTERE
HOMBRES DE MAÍZ	TÍTERES

# EL VUELO MÁGICO DE PEPE. “El pequeño aprendiz de filósofo”

## ESCENA I

Música, que será la que se presente entre cuadro y cuadro. El telón principal se encuentra abierto. Dentro del escenario se observa un pequeño escenario para los muñecos. En ese pequeño escenario se localiza una recámara con pocos muebles, como pueden ser: una cama, una mesita, un banco y un librero. En un nivel más abajo del escenario de los muñecos, se observan algunos cubos, tal vez con apariencia de piedras. Aparecen las titiriteras entre el público.

**TITIRITERAS 1 y 2:**      Hola amiguitos! ¡Qué gusto nos da verlos aquí!

**TITIRITERA 1:**            Los invitamos a compartir la aventura de un niño.

**TITIRITERA 2:**            Pepe, un niño como espero haya muchos en este lugar.

**TITIRITERA 1:**            Pero antes de comenzar, es importante que saquen sus herramientas de trabajo. (Observan al público.)

- TITIRITERA 2:** ¿Cómo? ¿No las trajeron?
- TITIRITERA 1:** ¡Yo creo que sí! Sólo necesitan ganas, interés e imaginación.
- TITIRITERA 2:** Comencemos este vuelo mágico.
- TITIRITERA 1:** Y acompañemos a Pepe en su aventura.

## ESCENA II

Música. Entra Pepe.

**PEPE:** ¡Hola niños! ¡Qué bueno que están aquí! Necesito de su ayuda, tengo un problema grandisísimo, ¿Quieren saber cuál? Llevo días sin poder dormir. Tengo muchas dudas. No he encontrado quien pueda resolverlas. Alguna vez ustedes se han preguntado: ¿De dónde viene el mundo? ¿Cómo se creó el Sol, la Luna o cuál es el origen del hombre? ¡Qué problema! ¿no? Necesito encontrar respuestas. Necesito saber. Quiero tener el conocimiento. (Gritando.) ¡Por favor sabiduría! ¡Ven a mí.!

(Entra Sofía, representada por un títere gigante.)

**PEPE:** (Al público, sin darse cuenta de la presencia de Sofía.) ¿Ustedes podrían ayudarme?

**SOFÍA:** ¡Pss! ¡pss! ¡Pepe! ¡Pepe! ¿Me buscabas?

**PEPE:** ¡Eh! ¿Quién? ¿Yo? ¿Dónde?

**SOFÍA:** Acá, arriba.

**PEPE:** ¿Es a mí?

**SOFÍA:** ¡Claro! ¿Acaso tú no eres Pepe?

**PEPE:** Sí, pero yo no te estaba buscando ¡No sé quién eres!

**SOFÍA:** ¡Ah! ¿no? Entonces ¿por qué me llamaste? Clarito escuché mi nombre ¿Verdad que sí niños?

**PEPE:** Ya te dije que no te conozco. A ver ¿quién eres?

**SOFÍA:** Yo soy Sofía y tú me llamaste.

**PEPE:** Yo no pronuncié tu nombre. Yo sólo quiero saber, quiero encontrar respuestas a mis dudas.

**SOFÍA:** Tú dijiste... ¡Sabiduría ven a mí! Y vine. A pesar de que estaba muy ocupada ayudando a unos científicos que intentan encontrar la vacuna contra el coronavirus. Así que ahora me dices qué quieres, pues no pienso irme así como así.

**PEPE:** ¿Tú eres la sabiduría? ¿A poco sí? Si no tienes facha de ello.

**SOFÍA:** ¡Claro! ¿Qué esperabas? A una señora gorda, fea y vieja. No chavo, tienes que cambiar esa mentalidad. Si tú quieres, yo puedo ser divertida, tanto como te lo puedas imaginar. No importa el paso del tiempo, siempre estoy a la moda.

**PEPE:** Pues... yo pensé...

**SOFÍA:** ¡Mira! Para que no andes pensando cosas que no son, te lo explicaré mejor.

(Sofía comienza a cantar. La música tendrá que llevar un ritmo actual a la época en que se represente.)

Sabiduría es mi nombre,  
sabiduría para ti;  
indispensable para el hombre,  
indispensable para ti.



Entre los libros y la gente,  
por la vida me encontrarás.  
Si mi nombre te asusta,  
Sofía tú me llamarás.

¡Búscame! ¡búscame!  
Sofía tú me llamarás.  
¡Búscame! ¡búscame!  
Sofía tú me llamarás.

**PEPE:** ¡Qué interesante! Sofía significa sabiduría. (Al público.) ¿Alguno de ustedes sabía eso?

**SOFÍA:** ¿Cómo ves?

**PEPE:** Pues, más o menos. Si te soy sincero, me pareces inalcanzable.

**SOFÍA:** Si lo dices por el tamaño, eso se puede arreglar.

**PEPE:** ¡Ah sí! ¿Cómo?

**SOFÍA:** Sólo necesitas pedir, desear y esforzarte por lograrlo. Bueno, echarle ganas para que me entiendas.

**PEPE:** ¿Y así de fácil?

**SOFÍA:** Inténtalo y verás. No soy inalcanzable si siempre estás luchando por acercarte a mí.

**PEPE:** Esta bien, lo intentaré. Confiaré en ti porque tú eres la Sabiduría.

**SOFÍA:** Gracias por tu confianza. Y para que veas que soy buena onda, te voy a dar una pequeña ayudadita.

**PEPE:** ¡Eso es genial! ¡Podré estar más cerca de la sabiduría! ¡Qué suerte!

**SOFÍA:** No Pepe, no es cuestión de suerte sino de esfuerzo. Recuerda, para que no me aleje de ti; siempre debes buscarme.

(El títere gigante de Sofía desaparece y en su lugar entra al cuarto de Pepe un títere de Sofía mucho más pequeño, pero haciendo equilibrio con el tamaño de Pepe.)

**PEPE:** ¡Sofía! ¿Dónde te has ido? ¡No te vayas! ¡Ven acá!

**SOFÍA:** Aquí estoy.

**PEPE:** ¿Cómo? ¿Es verdad?

**SOFÍA:** ¡Claro! Yo no bromeo con esas cosas.

**PEPE:** ¡Esto es sorprendente! ¡Nadie me lo va a creer!

- SOFÍA:** Pero volviendo al asunto ¿cuál es tu problema?
- PEPE:** Desde hace varios días quiero saber muchas cosas. Por ejemplo: ¿Cómo se creó el hombre? o ¿Por qué existe la muerte? ¿Y si todos fuéramos de cartón?
- SOFÍA:** Ok. ¿Tú quieres saber por qué y cómo surgieron todas las cosas que existen?
- PEPE:** ¡Sí! ¡sí! ¡Así es! Eso es exactamente lo que quiero.
- SOFÍA:** Bueno, voy a ayudarte. Tendremos que viajar por la historia del tiempo. Pon mucha atención, pues lo que ahora verás será sin duda fantástico. Conocerás a algunos de mis amigos y todos juntos trataremos de llevarte por caminos que quizá no habías conocido.  
Manos a la obra. (Busca algo.) ¡Uy! Casi lo había olvidado. Necesitamos la caja mágica, sin ella nuestro viaje sería casi imposible.
- PEPE:** ¿Y dónde está? ¿Qué es eso de la caja mágica?
- SOFÍA:** Con las prisas la dejé olvidada en el laboratorio de los científicos.

- PEPE:** ¡Ya sé! Tal vez los niños puedan ayudarnos.
- SOFÍA:** ¡Sí, es cierto! Casi todos tienen una caja mágica. Por favor niños, busquen en sus asientos, debajo de ellos, a un lado, ¡busquen! ¡busquen por todas partes!
- PEPE:** ¡Sofía! ¡Sofía! Hay un pequeño problema.
- SOFÍA:** ¡Ah sí! ¿Cuál?
- PEPE:** No sabemos cómo es la caja mágica.
- SOFÍA:** ¡Ay, pues muy fácil! Es chica, pero puede ser grande. Su forma es... (Con las manos hace la mímica de distintas figuras.) Algunas veces es de color azul o café o amarilla, roja...
- PEPE:** ¡Uy! Con esas pistas, vamos a dar con ella muy rápido.
- SOFÍA:** Para que no exista duda alguna, dentro de ella encontraremos un sinnúmero de palabras, que son algo así como los polvos mágicos.
- PEPE:** ¿Qué será? ¿qué será? (Pregunta a los niños.) ¿Alguien sabe? (Escucha las respuestas del público.) ¡Claro! ¡Cómo no se me ocurrió a mí! ¡Un libro! ¡Uy Sofía! Si hubieras empezado por

ahí, desde hace un rato ya andaríamos viajando. Yo tengo muchas de esas cajas.

**SOFÍA:** ¡Qué bueno! A pesar de que algunos quieren resolver todo con la tecnología, muchos todavía necesitan de mis servicios. Así que yo tendré que acudir a otros llamados, pero se quedará contigo mi espíritu. Cuando te sientas en apuros, sólo llámame y yo vendré en tu ayuda. Lo único que tienes que hacer para resolver tus dudas, es utilizar la caja mágica, ella, sin más ayuda que tu imaginación y tu interés, te conducirá por caminos extraordinarios y asombrosos.

**PEPE:** ¿Estás segura que podré hacerlo yo solo?

**SOFÍA:** ¡Claro que sí! Confía en ti mismo y trabaja por lo que quieres. Es hora de irme. Vamos a ver... cuál de todas esas cajas mágicas podrá servirnos. (Sofía revisa los libros de Pepe.) Mmm... ésta es la más indicada. Cuídala mucho, ya que su valor es infinito e incomparable. Hasta pronto. No olvides llamarme si estás en apuros.

### ESCENA III

Pepe se tira en la cama y se pone a leer. Abre el libro. Comienza a salir humo de las hojas. Se escucha una música extraña. Las luces se prenden y se apagan. Cambian de color constantemente. El niño comienza a volar. De pronto todo se aclara. Pepe cae encima de un señor que está dormido. El niño grita del susto y el señor despierta. Esta escena será representada en la parte en donde se encuentran los cubos.

**SR. MITO:** ¡Eh! ¿Qué pasó? ¡Oh, no! ¡Los Dioses se han enfurecido! ¡Escóndanse! ¡Huyan! ¡Su furia caerá sobre nosotros!

**PEPE:** ¿Quién? ¿Cómo? ¿Cuáles Dioses? ¿De qué está hablando usted?

**SR. MITO:** De los Dioses ¿Acaso no oíste un gran rugido?

**PEPE:** Pero, si sólo fui yo que grité un poco cuando me caí.

**SR. MITO:** ¿De dónde te caíste?

**PEPE:** No sé exactamente. Yo estaba en mi casita leyendo un libro. Y de pronto, todo empezó a girar y a girar, se puso muy oscuro y ¡zaz! Que aterrizo en este lugar.

**SR. MITO:** ¿Acaso no eres un enviado de los Dioses? Sí, eso debe ser.

**PEPE:** ¡No! Yo sólo soy un simple niño que anda en busca de la verdad. Mi nombre es José, pero todos me dicen Pepe.

**SR. MITO:** ¡Ah! ¡Mucho gusto Pepe! Creo que has llegado al lugar indicado. Déjame presentarme.

(El Sr. Mito canta. La melodía deberá parecer antigua y pasada de moda.)

Hola amiguito,  
hola amiguita.  
Yo soy el Mito,  
un nombre singular.

Un nombre singular,  
un nombre singular.

Sabrás de mí,  
te gustará.  
Yo cuento, historias  
que te encantarán.

Me dicen el Mito,  
por mi antigüedad,  
nacé antes que Cristo,  
no sé en qué lugar.

Egipcios y griegos,  
romanos y mayas;  
contaron historias  
de muchas batallas.

Fui inventado por el hombre,  
con el fin, de explicar,  
fenómenos que ocurrían,  
Sin, sin parar.

Desde el origen de la lluvia,  
hasta la humanidad.

Soy el Mito; un nombre singular,  
cuento historias que te encantarán.

**PEPE:** ¡Qué padre! ¡Oye Mito! ¿De veras, de veras eres tan viejo?

**SR. MITO:** ¡Aunque tú no lo creas! ¡Claro! Es de suponerse. Me veo tan joven que todavía en algunos lugares del mundo sigo estando de moda.

**PEPE:** En la canción que cantaste escuché que tú podrías explicarme algunas cosas que no comprendo.

**SR. MITO:** ¡Claro que sí! ¡Dime! ¿Qué cosas?



**PEPE:** Desde hace algún tiempo tengo la curiosidad de saber, por ejemplo: ¿por qué existo? o ¿cómo se formó el primer hombre? En la escuela trataron de explicármelo pero la verdad no entendí. Todas esas teorías me confunden.

**SR. MITO:** Yo te lo explicaré. Podría responderte de muchas maneras, sin embargo, como estamos en México, te responderé a la mexicana. ¿Estás de acuerdo?

**PEPE:** ¡Sí! Me gusta saber de nuestra historia y tradiciones.

**SR. MITO:** Como la historia es un poco larga, vamos a sentarnos debajo de ese árbol.

**PEPE:** ¡Qué bueno! Está haciendo mucho calor.

(Se sientan. La intensidad de la luz va bajando poco a poco.)

**VOZ DEL SR. MITO:** Pues resulta que hace mucho tiempo, cuando todavía no había ni un hombre, ni un animal, ni un árbol, ni vida alguna, ni nada de nada; pues todo era silencio y oscuridad... (Oscuro.)  
Los Dioses platicaban de lo tristes que se sentían y dijeron:

- DIOS 1:** ¡Qué triste está todo aquí y qué solos estamos!
- DIOS 2:** ¡Sí, es cierto! No existe nada ni nadie que se interese por nosotros. Esta terrible oscuridad es deprimente. Hagamos algo.
- DIOS 1:** ¡Sí! ¡Sí! Hagamos algo. Hagamos la creación de las cosas.
- VOZ DEL SR. MITO:** Y así, se hizo la luz. (La intensidad de la luz aumenta poco a poco. Se ve a los Dioses trabajar. El escenario se va llenando de naturaleza hasta que todo es colorido en él.) Poco a poco el Sol nació y se posó en lo más alto.
- Mientras tanto, las nubes se formaron; los árboles y las flores crecieron, las aves volaron por todo lo alto y uno a uno, los diferentes animales fueron surgiendo.
- DIOS 2:** ¡Ya está! La alegría ha llegado al mundo.
- DIOS 1:** Sin embargo, aún me siento triste. ¿Quién va a disfrutar de todo esto?
- DIOS 2:** Sí, tienes razón. Falta crear a un hombre que sea capaz de pensar y vivir para adorarnos.

**DIOS 1:** ¡Hagámoslo!

**DIOS 2:** ¡Yo lo haré! Se me ocurre que podría hacerlo de tierra y agua, así formaré una pasta de lodo y lo moldearé. (Simula trabajar. Va hacia el público, de donde obtendrá los ingredientes para su creación y presenta a su hombre de lodo.) Listo, mi hombre está terminado. (De pronto comienza a llover.)

**HOMBRE DE LODO:** ¡Oh! ¡Auxilio! ¡Me mojo! ¡Ayúdenme! ¡Me muero!

(El hombre de lodo se deshace.)

**DIOS 1:** ¡Ja, ja, ja! Tu hombre no sirvió. Yo sí que crearé un hombre de verdad. Lo haré de madera. Éste sí resistirá cualquier cosa. No se deshará con el agua como el tuyo. (Simula extraer un trozo de madera de un árbol y moldea a su hombre.) Ahora sí. Ésta es la gran creación.

**HOMBRE DE MADERA:** Soy fuerte, soy invencible, soy el amo de todo el universo.

**DIOS 2:** ¡Pero si nosotros te hemos creado! ¡Nos debes obediencia, respeto y amor!

**HOMBRE DE MADERA:** ¿Amor, respeto y obediencia? ¡Va! No sé qué tonterías sean esas. Yo no conozco ni reconozco a nadie superior a mí. Yo soy invencible. Destruiré todo lo que se interponga en mi camino. (Comienza a destruir plantas, flores, a pisar animales, etc.)

**DIOS 2:** ¡Oh, no! Esto está fuera de control. Has creado a un monstruo, sin sentimientos, sin corazón. Hay que hacer algo. ¿Qué haremos? ¿A alguien se le ocurre algo?

**DIOS 1:** Tendremos que destruirlo. (Invocando.) Hágase una lluvia de cenizas que queme la piel y las entrañas de este hombre sin corazón, sin alma y sin sentimientos. (Caen cenizas y el hombre de madera es destruido.)

**HOMBRE DE MADERA:** ¡Auxilio! ¡No! ¡Por favor! No destruyan mi belleza. Nunca encontrarán a alguien igual a mí.

(Poco a poco se va convirtiendo en cenizas hasta desaparecer.)

**DIOS 2:** Ambos hemos fracasado y el tiempo sigue pasando. Sólo tenemos unas cuantas horas o será demasiado tarde.

**DIOS 1:** Hay que pensar. ¿Cuál sería el material indicado?

**DIOS 2:** Está bien. Vamos a pensar.

(Caminan de un lado a otro pensando. Los dos al mismo tiempo dicen:)

**DIOS 1 y 2:** ¡De maíz!

**DIOS 1:** No, a mí se me ocurrió primero.

**DIOS 2:** Eso no es cierto, fue a mí.

**DIOS 1:** Bueno, bueno, no discutamos. Por qué no cada quién hace su propio hombre y veremos cuál sale mejor.

(Comienzan a desgranar unos elotes que toman del público y simulan amasar y trabajar en su creación.)

**DIOS 2:** ¡Listo! Ya lo tengo. El mío será el mejor, puesto que será el primero. Sólo falta que se hornee; y eso me llevará poco tiempo.

(El Dios 2 mete a su hombre al horno. Pasa poco tiempo. Se muestra impaciente. Saca del horno a su hombre pálido y rubio. Mientras tanto, el Dios 1 termina de moldear a su hombre y lo mete al horno.)

**DIOS 2:** Ahora sí verás a un hombre de verdad.

**HOMBRE RUBIO:** ¡Uf! ¡Qué onda! Este Sol está tan fuerte que lastima mis ojos y mi piel.

**DIOS 1:** ¡Ji, ji, ji, ji, ji! Tu hombre salió crudo. Tu masa no está bien cocida. ¡Ji, ji, ji! Ahora sí no cabe duda que mi hombre será el mejor.

**DIOS 2:** (Empieza a olfatear.) Huele raro, huele como a... ¡quemado!

**DIOS 1:** ¡Oh, no! ¡Mi hombre! (Abre el horno y saca a su hombre.)

**HOMBRE NEGRO:** Oye chico, que calor está haciendo allá adentro. Tú sí que querías sacarme como carbón. Por suerte mí piel sí que es resistente.

**DIOS 2:** ¡Ja, ja, ja, ja, ja! No que muy bueno. ¡Ya ves! Tu hombre se quemó por tu descuido.

**DIOS 1:** Sí, pero lo importante es que de todo esto hemos aprendido una lección.

**DIOS 2:** ¡Ah, sí! ¿Cuál?

**DIOS 1:** Debemos trabajar en equipo, ayudarnos y colaborar para que las cosas salgan más rápido y mejor.

**DIOS 2:** Tienes razón. Te propongo que hagamos juntos al hombre perfecto.

**DIOS 1:** Está bien.

(Amasan juntos. Meten a su hombre al horno. Esperan unos segundos. Sacan a su hombre. Sale un hombre moreno y bien cocido.)

**HOMBRE** Yo sí que soy casi perfecto.

**MORENO:**

**DIOS 1 y 2:** ¡Él sí que es perfecto!

**DIOS 2:** Sin embargo, los tres se ven fuertes y de buenos sentimientos. Les enseñaremos a convivir entre sí y con la naturaleza. (Oscuro.)

(Las luces enfocan al Sr. Mito y a Pepe.)

**SR. MITO:** Y así es como surgen las tres razas más importantes, la raza blanca, la negra y la mestiza.

**PEPE:** Tu historia es muy interesante.

**SR. MITO:** Te lo dije.

**PEPE:** Sin embargo, aún hay cosas que no me quedan claras ¿cómo es posible que los Dioses, siendo tan poderosos e inteligentes pudieran haberse equivocado tantas veces?

**SR. MITO:** ¡Bueno! Es que... lo que pasa... cuando suceden las cosas, es que algo no está bien y si algo no está bien, es porque algo anda mal, porque como tú sabes...

**PEPE:** ¡Sofía! ¡Ayúdame! ¡Sofía! ¡Sofía!

#### **ESCENA IV**

El Sr. Mito desaparece. El niño vuela. Da vueltas y vueltas. Las luces cambian de color. Pepe cae en su casa, ahí encuentra a Sofía, representada por el títere pequeño.

**PEPE:** ¿No podría aterrizar un poco más suave?

**SOFÍA:** ¿Qué pasa Pepe? ¿Nuevamente me llamaste?

**PEPE:** Sí, necesitaba de ti.



- SOFÍA:** ¿Tenías algún problema?
- PEPE:** Sí. Fui a parar a un lugar extraño. Ahí, un señor me contó una historia fantástica, pero la verdad, no resolvió mis dudas.
- SOFÍA:** Pues ¿quién era ese señor?
- PEPE:** Un tal Sr. Mito.
- SOFÍA:** ¡Ay! ¡Pepe! Abriste la caja un capítulo antes, y por lo tanto tu viaje fue más largo. Viajaste hasta el período mítico.
- PEPE:** Qué historia tan chistosa ¿verdad? Nunca me hubiera imaginado que mis antepasados fueron de lodo o de madera. Ni mucho menos que los güeritos fueran así porque su masa quedó cruda, o que los negritos se hayan pasado de tueste.
- SOFÍA:** No hay mal que por bien no venga. Tu viaje no fue en vano. Ahora ya sabes lo que es un mito y también te darás cuenta que los mitos fueron antecesores de un pensamiento razonado. ¿Por qué no abres tu caja en el siguiente capítulo? Verás que el conocimiento no se agota. Sé que te gustará y sin duda conocerás a mi prima.

**PEPE:** ¿Tu prima?

**SOFÍA:** Sí, mi prima. Por cierto, me la saludas.

**PEPE:** Acompáñame por favor.

**SOFÍA:** Está bien, adelántate y te prometo que allá te alcanzo.

**PEPE:** ¡Conste, eh! ¿Prometido?

**SOFÍA:** Sí. Prometido.

(Sofía sale. El niño vuelve a abrir el libro y viaja nuevamente por el tiempo. Cae, pero esta vez el golpe es más fuerte así que queda inmóvil.)

**PEPE:** ¡Ay, no! ¡Otra vez! (Ruido ¡zaz!)

**SOFÍA:** (Sofía entra representada por el títere gigante.)  
¡Filo! ¡Filo! Prima querida ¿Dónde estás?  
¡Pepe! ¡Pepe! ¿Dónde se habrá metido este niño? (Pregunta al público.) ¿Han visto a Pepe?  
(Se da cuenta que está desmayado.) ¡Ay, Pepe!  
¿Qué te pasó?

(Entra la Filosofía representada también por un títere gigante.)

**FILOSOFÍA:** ¡Sofía! Prima, pero ¡qué milagro!

**SOFÍA:** Milagro tú ¿dónde te metes?

**FILOSOFÍA:** ¡Qué te cuento! He viajado y viajado de lugar en lugar y de tiempo en tiempo.

**SOFÍA:** ¡Ay, Filosofía! Tú siempre tan solicitada.

**FILOSOFÍA:** No te creas. A veces pienso que cada vez el hombre se olvida más de mí. Si no fuera porque yo me mantengo en constante cambio y evolución; no sé qué sería de mí.

**SOFÍA:** Te ves muy bien.

**FILOSOFÍA:** Ya sabes. Siempre trato de mantenerme actualizada día con día. Aún sigo apareciendo en muchos libros, revistas, voy a conferencias, simposiums y mesas redondas; con decirte que me han llamado para estelarizar una obra de teatro.

**SOFÍA:** ¡Filosofía! ¡Eso es maravilloso!

**FILOSOFÍA:** Sí, estoy contenta, ya que con esto, más gente sabrá de mí y querrá conocerme.

**SOFÍA:** Sin duda alguna.

**FILOSOFÍA:** ¡Ay prima! ¡Cuánto te quiero! ¡Me da tanto gusto verte! Pero dime... ¿A qué se debe tu visita?

**SOFÍA:** Hay un niño llamado Pepe que se acercó a mí por que anda en busca de la verdad.

**FILOSOFÍA:** ¡No me digas que es un pequeño filósofo!

**SOFÍA:** Pues sí, de acuerdo a su edad y a sus posibilidades, sí.

**FILOSOFÍA:** Eso es genial, la modernidad no podría seguir su curso sin gente como él y... ¿Dónde está ese pequeño filósofo?

**SOFÍA:** Aquí precisamente. Parece que se desmayó.

**FILOSOFÍA:** ¿Qué hacemos?

**SOFÍA:** Allá se ve su casa.

**FILOSOFÍA:** Si quieres voy a ver si encuentro alcohol o algo para reanimarlo.

**SOFÍA:** Ve, yo aquí me quedo con él.

(Filosofía sale. Aparece más pequeña dentro de la recámara de Pepe.)

**SOFÍA:** ¡Qué gusto me dio ver a mi prima! Juntas hemos ayudado en muchos proyectos científicos, culturales y hasta artísticos.

**FILOSOFÍA:** (Gritando.) ¡Sofía! ¡No encuentro nada! ¿Por qué no vienes?

**SOFÍA:** Claro, enseguida voy.

(Sale Sofía. Aparece también dentro de la recámara de Pepe.)

**FILOSOFÍA:** ¡Qué mala suerte! Con lo que me encanta conversar con los pequeños filósofos. Ojalá reaccione pronto. Espero no sea nada grave.

**SOFÍA:** Ya estoy aquí. El alcohol debe estar por... por... ¡Oye! Mientras lo busco, por favor ¿Podrías traer a Pepe?

**FILOSOFÍA:** Sí, voy por él. (Lo carga y lo lleva a su casa.) ¡Ay! ¡Qué pesado está! Ya casi. Sí... ¡Lo logré!

**SOFÍA:** Y yo ya encontré el alcohol.

(Le dan a oler el alcohol y Pepe reacciona.)

**PEPE:** ¿Dónde estoy?

**SOFÍA:** Aquí en tu casa. Te tuvimos que traer porque te desmayaste. Adivina quién está aquí.

**PEPE:** ¡Tu prima!

**SOFÍA:** Sí. ¿Cómo adivinaste?

**PEPE:** Se parecen un poco. ¿Ella también es buena onda?

**SOFÍA:** Claro, ya lo verás. Filosofía ¿Por qué no te presentas aquí con Pepe, así como tú lo sabes hacer? Pepe, a mi prima le late mucho la música. Échate una rola.

**FILOSOFÍA:** Mcc, Mcc. (Afina.) Está bien.

(Comienza a cantar. La música tiene que ser agradable para los niños, tal vez hastaailable.)

Hola chavitos, me conocerán,  
Filosofía yo soy, aquí y allá.  
Nací miles de años atrás,  
pero joven siempre me verás.

Me alimento de las ideas del hombre,  
formulo preguntas y busco respuestas.

Hasta a mí podrás llegar,  
por medio de la racionalidad.  
Filosofía yo soy, aquí y allá.

Acabo con los mitos de la antigüedad.  
Surjo por el hombre y su necesidad

de conocer toda la verdad.  
Filosofía yo soy aquí y allá.

Sobre mí, muchas definiciones hay.  
Griego mi nombre, es lo que te dirán.  
Y amor a la sabiduría,  
seguramente oirás.

Mi nombre es Filosofía,  
Ciencia no habría, sin mi sabiduría.  
Filosofía soy eternamente.  
Y amiga de toda la gente.

**SOFÍA:** ¿Qué tal Pepe? ¿Qué opinas?

**PEPE:** ¡Qué buena rola! La letra está padrísima. Ahora sí ya me quedó claro eso de los mitos.

**SOFÍA:** Qué bueno que comprendes el proceso.

**PEPE:** Sí, ya sé que el hombre inventó los mitos para responderse todo aquello que no entendía. Los mitos son muy interesantes, están llenos de fantasías.

**SOFÍA:** Efectivamente Pepe. Como te habrás dado cuenta, por medio de mi prima, la Filosofía, el hombre se dio cuenta que los mitos carecían de verdad, así que... (Pepe la interrumpe.)

- PEPE:** La Filosofía hizo su aparición y a través de preguntas se han podido encontrar respuestas más cercanas a la verdad, dando paso a un pensamiento... (Se queda pensando.)
- SOFÍA:** Más razonado.
- PEPE:** No me digas, ya sé, a un pensamiento científico.
- SOFÍA:** Efectivamente.
- PEPE:** Entonces... la Filosofía es algo así como la madre de todas las ciencias.
- SOFÍA:** ¡Claro que sí! ¿Cómo no se me había ocurrido antes?
- FILOSOFÍA:** Mi pequeño aprendiz de filósofo ¡Me has dejado impresionada!
- SOFÍA:** No cabe duda que siempre se aprende algo.
- PEPE:** Bueno, bueno ¿y qué pasó entonces con mis preguntas? ¿Cómo surgió el hombre?
- SOFÍA:** ¡Tranquilo!



**FILOSOFÍA:** Poco a poco lo irás descubriendo. Aprenderás las diversas propuestas de los muchos filósofos que han existido y sacarás tus propias conclusiones.

**SOFÍA:** El conocimiento aún es mucho.

**PEPE:** Ya entendí. Lo que me quieren decir es que aún falta mucho por aprender.

**SOFÍA:** Así es.

**FILOSOFÍA:** ¿Por qué no vamos a comer algo? Ya tengo hambre.

**PEPE:** Muy buena idea. Yo las invito. Mi mamá prepara unas ensaladas deliciosas.

**SOFÍA:** Despidámonos cantando.

**PEPE:** ¡Sí! ¡sí! Muy buena idea.

(Se escucha música. Comienzan a cantar.)

Con entusiasmo y alegría,  
vamos todos a aprender;  
que la lectura es divertida,  
si la intentas comprender.

Y la Filosofía,  
te ayudará,  
a comprender  
lo que hoy en día,  
te rodeará.

Muchos amigos de aventuras  
tú, conocerás,  
pues Sofía es Sabiduría,  
que adquirirás.

Y la Filosofía,  
te ayudará,  
a comprender  
lo que hoy en día,  
te rodeará.

Muchos amigos de aventuras  
tú, conocerás,  
pues Sofía es Sabiduría,  
que adquirirás.

(Se cierra el telón. Pepe se regresa y por una orilla dice...)

**PEPE:** Adiós, y no se pierdan el siguiente capítulo.

**FIN**



## REFERENCIAS

- Adame, D. (2005). *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. México: Universidad Veracruzana.
- Aristóteles. *La poética*. Trad. García Bacca, 2a. ed., México: Editores Mexicanos Unidos, 1989.
- Beloff, A. (1945). *Muñecos animados*. México: SEP.
- Callejas, J. M. (1988). *El teatro educa* (Experiencias didácticas en filosofía). Madrid, España: Narcea.
- Candau, M. (1987). *La didáctica en cuestión*. Investigación y enseñanza. España: Narcea.
- Carballido, E. (1987). *El arca de Noé*. 9ª. ed., México: Editores Mexicanos Unidos.
- Carr, W. (1996). *Una teoría para la educación*. España: Morata.
- Carrizales, C. et al., (1998). *Arte y Pedagogía*. México: Lucerna Diógenes.
- Castagnino, R. (2008). *Teoría del Teatro*. [Libro digitalizado]. Editorial Plus Ultra.
- Ceballos, E. (1999). *El libro de oro de los payasos*. México: Escenología.
- Copland, A. (1986). *Cómo escuchar la música*. Trad. Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duvignaud, J. (1982). *El juego del juego*. Trad. Ferreiro, J. México: Fondo de Cultura Económica.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. (1980). Tomo 9, 5a ed., España: Espasa-Calpe, 1980.
- Espinoza, T. (1988). *Selección, prólogo y notas de Galería de teatro para niños*. México: IMSS.
- Fingermann, G. (1970). *El juego y sus proyecciones sociales*. Colección de estudios humanísticos. Argentina: El Ateneo.
- Gadamer, H. (2001). *Verdad y Método I*. España: Sígueme.

- Heller, A. (2002). *Sociología de la vida cotidiana*. España: Península.
- Howard, J. (s.f.). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. (Material didáctico de uso interno No. 10). México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Huizinga, J. (1999) *Homo-Ludens*. Trad. Imaz E. 1ª. ed., (Colección libro de bolsillo No. 412). España: Alianza Emecé.
- Infobae. (1º de mayo 2020). Las crudas imágenes de la crisis. El Coronavirus acaba con las risas en los circos. *Portal digital Infobae*. ([infobae.com/america/mexico/2020/05/01/las-crudas-imagenes-de-la-tesis-el-coronavirus-acaba-con-las-risas-en-los-circos/](http://infobae.com/america/mexico/2020/05/01/las-crudas-imagenes-de-la-tesis-el-coronavirus-acaba-con-las-risas-en-los-circos/))
- Knébel, M. O. (1991). *Poética de la pedagogía teatral*. Trad. Mendoza, D. México: Siglo XXI.
- Laferrrière, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena*. España: Ñaque.
- Macgowan, K. y Melnitz, W. (1987). *Las edades de oro del teatro*. 1a ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- Mane, B. (1970). *Títeres-educación*. Argentina: Estrada.
- Máscara* (abril-julio, 1993). (¡Shht: actor del silencio! ¿Teatro del gesto?), México, 3(13-14). México: Escenología, A.C.
- Máscara*. (enero-abril, 1999). (El actor y la marioneta), México, 10 (26-30). México: Escenología, A.C.
- Mendoza, A. (1964). *Nuestro teatro campesino*. 2a ed., México: SEP.
- Randel, D. M. (1991). *Diccionario Harvard de música*. 3a ed., México: Diana.
- Ravelo, R. (20 de enero de 2000). La otredad maravillosa. *Diario La Jornada*. Sección: Cultura, pp. 28-29. México: La Jornada.
- Vargas, A. (20 de agosto de 2000). El circo, microcosmos revelador del universo que es la sociedad. *Diario La Jornada*. Sección: Cultura, p. 2ª. México: La Jornada.
- Villoro, L. (marzo-junio, 1994). Filosofía para un fin de época, en: *Filosofía. Educación y Ciencia*. 8(25/26). México: IPN.

Weiz, G. (1993). El juego viviente. 2a ed., México: Siglo XXI.



*La filosofía puesta en escena: una experiencia pedagógica*, de Alma del Consuelo Espinosa Zárate, se terminó de imprimir en diciembre de 2020, en los talleres gráficos de Editorial Cigome, S. A. de C. V., ubicados en vialidad Alfredo del Mazo núm. 1524, C. P. 50010, colonia La Magdalena, Toluca, Estado de México. Cuidado de la edición: Alejandro García Oaxaca y Vanessa García Muñoz. Diseño gráfico: Marco Antonio Esquivel Vega. El tiraje consta de 750 ejemplares.



