

## El Teatro de Muñecos

*Sus posibilidades de aplicación como difusor de los principios cooperativistas*

*Ana María de Guadalupe Tempestini  
Alcides Moreno*

### Referencia histórica

Los títeres son tan viejos como la historia ya que nacen junto con el hombre. Tuvo un origen ritual, eran en un principio un instrumento auxiliar del poder de los brujos y chamanes, funcionando como forma de comunicación y de influencia sobre el resto de la tribu. El chamán que sabe interpretar los signos y presagios se comunica con las divinidades y demonios del mundo invisible usando una máscara articulada fabricada con un cráneo de vaca articulada. Era el que dirigía la ceremonia gozando de gran poder. Reglamentaba los problemas del tiempo, enfermedades, disputas entre familias o tribus, y cuando invocaba el espíritu de su ancestro éste aparecía bajo la forma de una máscara. Y es así cuando un solo hombre danzó delante de otros apareció la primera representación teatral.

Esta fue separada del rostro del chamán para ser reemplazada por un muñeco articulado, así nacieron los títeres en los albores de la historia.

En la India se creyó, durante mucho tiempo, que los títeres eran pequeñas divinidades enviadas a la tierra para divertir e instruir al hombre. Una leyenda hindú explica de dónde proviene su don divino. Un día, el dios Siva y su esposa Parvati pasaron delante del negocio de un carpintero y les llamó la atención un muñeco con miembros articulados, obra del artesano. Lo animaron con su espíritu; cuando se cansaron de este juego retornaron a su camino. El carpintero corrió tras ellos y les suplicó: -¿Por qué abandonan mis muñecos después de darles vida?, a lo que Parvati respondió: - Tú lo has hecho, eres tú quien le ha dado vida y no yo. La marioneta había nacido.

Es así como en las culturas urbanas más antiguas que hasta hoy se tenga conocimiento, como son Moenjo Daro y Harappa en la India, encontramos un toro con cabeza articulada de tierra cocida y un pequeño mono de 8 cm. con las extremidades perforadas para que subieran y bajaran a voluntad del manipulador. Podríamos afirmar sin equivocarnos que ambas son los primeros antepasados del títere en el mundo. Resulta difícil reconstruir la historia de los títeres ya que éstos fueron y son un arte popular y como tal escritos en la mente de los pueblos y no en los libros de los eruditos. Los documentos escritos son escasos, sólo algunas reliquias de tierra cocida, madera, etc., se han salvado de la destrucción, alcanzando de todos modos, para establecer la universalidad y perpetuidad del teatro de muñecos.

Según las épocas y las circunstancias históricas que se sucedieran, el títere estuvo en los palacios junto a los príncipes y sacerdotes, siendo utilizado como instrumento de dominación, propagando y afirmando las pautas culturales de los grupos que detentaban el poder en ese momento.

Vemos por ejemplo en Egipto, en una ceremonia en honor al dios Amón (dios Sol), su estatua era colocada y transportada sobre los hombros de 80 sacerdotes la cual dirigía el camino (por lo menos así lo creían los fieles) que debían tomar sus procesiones. Siendo interrogado por los sacerdotes éste respondía por la afirmativa o la negativa avanzando o retrocediendo respectivamente.

Según Jenofonte y Aristóteles también en Grecia se desarrolló este tipo de estatuas religiosas, aunque de técnicas diferentes, llamadas autómatas o neuropastas que en su origen estaban constituidos por nervios que al extenderse por los cambios atmosféricos cambiaban la actitud de la figura. Más tarde sus mecanismos se complicaron semejando los engranajes de los relojes.

Durante el Imperio romano existen numerosas referencias del arte de los muñecos; siendo en sus comienzos de tipo religioso no tardó en desarrollarse un títere popular. Este paralelismo entre títeres religiosos y populares se repite en todas las épocas, países o culturas. Los titiriteros populares durante las épocas de opresión del Imperio Romano fueron perseguidos por emplear sus muñecos en farsas y sátiras políticas llegando el caso, como sucedió en el reinado de Marco Aurelio, donde se les prohibió la palabra viéndose reducida su acción a la pantomima. El más conocido de estos personajes de raigambre popular fue MACCUS, títere satírico, gracioso y polémico, antiguo antecesor del Polichinela italiano.

Cada época intentó su personaje cómico y popular para burlarse de la autoridad como el Maccus romano, como Karaguez (Ojo Negro) títere de sombra que fue el más amado y figura principal del Imperio Otomano, extendiéndose a Grecia, Turquía, África del Norte y Medio Oriente. Haragán, vanidoso, violento e irrespetuoso con la autoridad siguió la tradición cómica que inspiró a las Atellanas (género teatral griego) y a la comedia de Aristófanes. En Turquía también como en todos los pueblos y culturas había dos clases de representaciones de Karaguez; el pueblo pedía una imagen burlona de la vida cotidiana criticando los actos de opresores y luchando contra todos ellos con el lenguaje agreste de todo lo popular. En cambio en el palacio del Sultán la apariencia de Karaguez era más reservada, aquí las representaciones estaban hechas por marionetistas cultos que representaban obras conforme a la moral y a las tradiciones religiosas. Más tarde durante la dominación francesa en Argelia sus representaciones fueron prohibidas debido a su oposición frontal a la ocupación.

No podemos dejar de mencionar el Wayang, de Java, o sea el teatro de sombras de esa isla de una importancia y belleza incalculable. De origen indio, le imprimen características propias y la invasión del Islam no logra atacar la popularidad de estos títeres.

El wayang está compuesto por pequeñas figuras planas de perfil, realizadas en piel de búfalo, caladas y decoradas por un gran preciosismo y que se proyectan sobre una pantalla. Hay espectadores de ambos lados de la misma, las mujeres e invitados las ven en las sombras y los hombres del lado del manipulador. Tienen un carácter religioso y popular durando cada ceremonia entre 6 y 8 horas continuas. Se piensa que en su origen este rito era ejecutado por el jefe de la familia para invocar el espíritu de sus ancestros que aparecía en forma de sombras a los familiares. Esta función fue reemplazada posteriormente por los Dalangs (titiriteros) que serían los intermediarios entre las familias y los espíritus; actualmente es a la vez jefe espiritual, relator y dramaturgo. Antes de las representaciones debe ser ordenado por un sacerdote que traza la sílaba Oggs sobre la lengua del Dalang con un pétalo de flor empapado en miel.

Las historias que relatan el público las conoce de memoria pues son las mismas que se repiten desde hace miles de años. Generalmente simbolizan la vida, la lucha entre el bien y el mal. Los buenos son dispuestos a la derecha y los malos a la izquierda. Los brujos, demonios y traidores de la izquierda son corpulentos, groseros y de ojos redondos, en cambio los príncipes, dioses y reyes de la derecha son refinados, esbeltos, de ojos almendrados, labios finos, formando una línea recta la frente con la nariz. Todo en el wayang tiene un sentido, los agujeros, las distintas disposiciones de la vestimenta, los turbantes, etc. Por ejemplo: la mirada hacia abajo significa modestia, un mentón elevado arrogancia, un rostro rubicundo la fuerza física característica de los gigantes y héroes, el negro de la moderación, etc. volviendo a Europa, es difícil seguir la evolución de los muñecos desde los romanos hasta avanzada la Edad Media. El títere debió casi desaparecer con el Imperio romano ya que el cristianismo, por reacción contra el antropomorfismo pagano, había prohibido toda representación humana. Posteriormente la Iglesia debe recurrir a medios más accesibles y masivos, como la representación visual de la Pasión y pasajes de la Historia Sagrada para responder a las necesidades de proselitismo creciente. Como las demás culturas el títere vuelve a renacer en el templo aunque sin las características mágicas de las sociedades primitivas pero como medio para aumentar la devoción de los fieles.

En la España Medieval encontramos gran cantidad de crucifijos autómatas de la especie de los de Grecia y Roma que producían un sentimiento de devoción y reverencia temerosa, como ser el Cristo de la Provincia de Limpias, que mueve los labios, ojos, párpados, que cambia la expresión del rostro y al que se le adjudicaba la facultad de sudar sangre, por lo menos así lo creían los fieles y lo inculcaban los sacerdotes. O el Cristo de Burgos, con cabeza y brazos móviles y la piel elástica como si fuera de carne. Su cabeza inclinada sobre el lado derecho se deja mover con facilidad al lado contrario y sobre el pecho. A la Reina Isabel la Católica, hubo de costarle un buen susto ver un movimiento del brazo. Como era muy devota de esa imagen y deseaba una reliquia, pidió le diesen un clavo de sus manos. Estando presente en el momento en que se lo quitaban, el brazo se movió sufriendo una especie de contracción; la impresión fue tal que cayó desmayada.

Finalmente la "carassa", que era una grotesca de moro suspendida del órgano de modo que al ejecutar el instrumento se contraía y hacía muecas. La intención era representar la ira y desesperanza con que el moro reaccionaba a las devociones cristianas, las que tenía que eternamente presenciar. En la actualidad en las fiestas navideñas por su boca llueven caramelos para los niños.

La Historia del Nacimiento fue representada por marionetas antes de ser representada por hombres. Los personajes terminaron por estar tan estrechamente ligados a la Virgen María y al Niño dios que adquirieron el nombre de marionetas o pequeñas Marías.

En una lenta evolución el drama religioso se transforma en drama profano siendo difícil asegurar la solemnidad de un oficio mientras la gente ríe a carcajadas. Poco a poco los personajes y las escenas cómicas destinadas a ilustrar los milagros se hicieron más ruidosos y groseros. Los pastores del Nacimiento se volvieron bufones, la mujer de Noé fiera, los diablos llevaban a los pecadores a las llamas del infierno, los payasos desarrollaron un lenguaje poco apropiado para engendrar la piedad. Poco a poco el pueblo modifica los temas sagrados provocando la intervención de las autoridades eclesiásticas para limitar o prohibir estos espectáculos. Es así que tuvieron que salir de los recintos sagrados para ubicarse primero en los cementerios, en las plazas públicas y ferias luego, hasta que finalmente tuvieron sus propios teatros.

Llegamos así a la Europa del Renacimiento, donde en la Italia del 1500, nace una nueva forma teatral que reacciona ante la comedia decadente de los literatos, provocando una revolución en este género; es la Comedia del Arte a la cual propone la improvisación, la utilización de máscaras y la especialización en un personaje arquetípico, que hablará en el dialecto de su región de origen. Al no existir un texto escrito se vuelve fácil evadir la censura de las autoridades. De estos personajes que no sabemos si nacieron del teatro de títeres o de actores podemos destacar al Polichinela napolitano descendiente del Maccus romano, del Karaguez turco, del Kuo chino, del Vidouchaka hindú, que a medida que llega a los distintos pueblos va tomando otros nombres y rasgos propios. Es así que en España se llama Cristóbal, en los Países Bajos Hanswurst, Punch en Inglaterra, Petrushka en Rusia desplazando al Iván, héroe familiar centro de todas las historias populares. Todos poseen rasgos muy semejantes no solamente físicos pues son narigones, gibosos, sino también la crueldad de su sátira, la misión de expresar la rebelión física y brutal del individuo contra los imperativos del poder que soporta a lo largo de los años y de la vida.

Es así como vimos anteriormente cómo sirvieron a los grandes señores encerrados en las Iglesias y palacios, podemos decir que el arte del títere es esencialmente popular, ya que sus personajes resumen en su personalidad defectos, cualidades, una mentalidad, un lenguaje que están esparcidos sin duda entre sus compatriotas. Por eso la primera ley que debe respetar para ser popular: debe tener actualidad.

¿Y qué pasó con América? Sabemos que Hernán Cortés entre su tripulación traía un titiritero para la distracción de sus soldados, "llevo cinco chirimias y cacabuches y dulcaynas y un voltear y otro que jugaba de anos y hacía títeres (Carta escrita en México en 1538):" ... lo que hacen farsas, otros que juegan de manos-prestidigitación otros que hacen títeres y otros juegos".

Pero los títeres ya existían antes de la llegada de los españoles, como nos lo dice el antropólogo y titiritero Covas Rubias entre los indios Hopis del SO de E.E.U.U. existía una ceremonia de trituración del trigo, ejecutada por jóvenes mujeres; otra ceremonia en honor al trigo donde un actor danzaba enmascarado delante de un telón asegurando la superchería. Detrás del cual un único manipulador producía sonidos estridentes soplando una caña. Sobre el piso había espigas plantadas en soportes de arcilla que representaban un campo de trigo. Por los agujeros de la tela 6 serpientes con las bocas abiertas danzaban sobre las espigas hasta que las derribaban. Los espectadores suplican y tiran harina de trigo sobre las serpientes (espíritus benignos) para provocar abundantes cosechas, éstas finalmente desaparecen.

Los pieles rojas nos dejan marionetas articuladas de manera de cedro utilizadas en los cultos religiosos y animados por sacerdotes y sus ayudantes. También los Teotihuacanos y los Chimú, ambas culturas precolombinas tuvieron sus muñecos. Pero las culturas de estos pueblos fueron desplazadas por la de los conquistadores y sus títeres, quemados como figuras profanas por los evangelizadores que vinieron con ellos. Lo que hace que no podamos contar la historia de un Polichinela Americano.

En nuestro país si bien se puede nombrar como antecesor a "Mosquito" o a Carolina Ligotti y Sebastián Terranova con sus marionetas sicilianas del teatro San Carlino, con muñecos de gran tamaño que llegaban a pesar entre 50 a 60 kgs. Y con los que representaban escenas de epopeya como la Canción de Rolando, de Carlomagno, etc. sin embargo no llegaron a formar nuevos titiriteros, no dejaron descendencia tal vez debido a las limitaciones que imponía el dialecto o que las nuevas generaciones se encontraban con

una realidad americana que poco o nada tenía que ver con estas viejas canciones épicas. El Teatro de San Carlino desaparece por una inundación.

Quizá el más importante de los antecedentes titiritescos en la Argentina sea la llegada de Federico García Lorca allá por el 32 con su teatro de títeres la "Tarumba" el que le sirvió para ilustrar sus charlas y conferencias con la representación de algunas de sus obras como "El retabillo de Don Cristóbal", "La zapatera prodigiosa", etc. a estas conferencias asisten jóvenes artistas como Soldi, Silvina Ocampo, etc. También de estos hechos nace Javier Villafañe que con su carreta "La Andariega" impondrá un estilo de titiritero transhumante que será el que más se difunda a lo largo de nuestra patria. Se necesitarán dos generaciones de titiriteros andariegos para que en los últimos 10 años comiencen a surgir grupos y teatros de muñecos de más de dos personas y que realicen una actividad relativamente estable en las respectivas ciudades.

De estos elencos, en la actualidad, los que realmente pueden realizar una tarea continua e iniciar una investigación más o menos metódica de las posibilidades de la aplicación del títere son las escuelas y talleres estatales, como las Escuelas Provinciales de Neuquén, Tucumán y Córdoba, los Talleres Municipales y finalmente la Escuela Nacional de Títeres de Rosario primera en Sudamérica de nivel Superior.

### **El teatro de muñecos en la actualidad**

Y en este mundo de avances científicos, vertiginosos, de templos de la tecnología, de sacerdotes de las estadísticas y brujos de las calculadoras electrónicas ¿tiene alguna razón de ser este arte milenario o cumple una función evocativa de museo empolvado y restringido para las grandes masas?, ¿ha podido Polichinela saltar del pequeño tabladillo de feria a las 23 pulgadas del TV para animar los grandes temas del hombre del siglo 20?, ¿qué es lo que ha sucedido y sucede o tanto nos interesa seguir viviendo de este lado de la tierra?

La noticia más asombrosa nos llega por otro medio de comunicación masiva: la prensa. En este caso una revista que abarca, según entendemos, todo el mundo occidental. En su versión castellana de octubre de 1971 de Selecciones del Readers Digest leemos textualmente:

"... De los millones de personas que en todo el mundo vieron por TV el aterrizaje del Apolo XIV en la Luna, en febrero de este año, no muchas se dieron cuenta de ello, pero casi 9 hs. de la transmisión, "en vivo" fue montada por un "ingenioso titiritero en los estudios neoyorquinos de la National Broadcastig Company".

Los televidentes iberoamericanos que recibieron las transmisiones de la NBC, vía satélite, contemplaron lo que parecía ser tomas a distancia de los astronautas Alan Shepard, hijo y Edgard Mitchell, arrastrando trabajosamente su carretilla sobre las rocas, camino del cráter Cono. Pero lo que en realidad vieron los espectadores eran títeres de 5 cm., movidos por medio de magnetos en un "paisaje lunar" de 18 mts. Copiado fielmente de las detalladas fotos proporcionadas por la Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio (NASA). Gracias al talento creador de Bill Baird el veterano titiritero norteamericano, el público vio un impresionante panorama lunar... Como si volaran en un helicóptero, que habría sido imposible para la cámara tomar. De vez en cuando Baird presentaba incluso acercamientos, valiéndose, para reducir la emisión a distancia, de títeres "astronautas" de 30 cm., movidos con hilos.

La simulación de las hazañas espaciales constituyen un nuevo capítulo en los 4.000 años de historia de los títeres, una de las artes teatrales más antiguas. Durante toda la serie de lanzamientos de cohetes Apolo y Géminis, el sexagenario Baird ha contribuido a dar al público de la NBC una idea clara y precisa de lo que estaba ocurriendo en el espacio exterior. Y para esa cadena de estaciones de radio y de TV ha sido una especie de "póliza de seguro" contra la falla de cámara de los astronautas. Cuando la intensa luz solar dejó fuera de combate la cámara durante el segundo aterrizaje en la Luna, otras cadenas se vieron obligadas a recurrir a comentaristas y trozos de películas. En cambio, el director de la NBC se limitó a hacer una señal a Baird, que esperaba en un andamio de 2,50 mts. De altura. "Bueno Bill", le dijo tranquilamente, "pon tus dedos a trabajar".

La atención de los 70 directores, comentaristas y técnicos que formaban el equipo de la NBC para cubrir el viaje de la Apolo XII hubo de fijarse en Baird, un tipo flaco, huasón, y tan dado a las innovaciones, que hace años le quitó la segunda "L" a su nombre, "porque no servía para nada". A medida que iba escuchando los informes de los astronautas con tersa voz, a través de los auriculares que llevaba, Baird respondía con rápidos y hábiles tirones a los 15 hilos de nylon transparente. En las pantallas de los TV, un títere que reproducía en todos sus detalles la imagen de "Pete" Conrad y su ingrátido arrastrar de pie, descendió de un módulo lunar hecho de plástico, hasta pisar el paisaje lunar, hecho de yeso. Después de la caminata lunar, los dos astronautas de Baird, abordaron nuevamente su módulo lunar, y salieron disparados, en medio de un estallido y de una tremenda humareda de azufre y colorante, para acoplarse a una cápsula de mando que seguía su órbita por unas cuerdas.

Esta representación tan larga, realizada por Baird y tres titiriteros de su compañía resultó tan convincente, que los espectadores no se sintieron defraudados por no haber visto lo auténtico. Y fue una prueba más de la nueva y fascinante tendencia: utilizar para resolver los problemas diarios que se suscitan en este mundo que se transforma a un paso tan acelerado. Considerados en otros tiempos solamente como un espectáculo divertido, los títeres están asumiendo nuevos papeles, no sólo en la dramatización de las noticias sino en la enseñanza, la publicidad, la propaganda política y el desarrollo social. Iberoamérica ha estado a la cabeza de esta nueva tendencia: Argentina y Venezuela valiéndose de los títeres en las escuelas y aceptar la orientación de los peritos enviados por el gobierno para mejorar su suerte.

"El público está dispuesto a aceptar las sugerencias, incluso las críticas que le hacen los títeres y que no tolerarían si las escucharan de labios de otras personas", comenta Baird al explicar el nuevo interés despertado por su arte fuera del teatro.

Hasta aquí la cita textual del artículo de Selecciones del Readers Digest que finaliza narrando cómo Baird utiliza los títeres en la India para la difusión de métodos anticonceptivos en la conocida campaña norteamericana sobre el control de la natalidad en los países del Tercer Mundo. Su última gran creación es "Plaza Sésamo" programa de títeres educativos y que, según el mismo artículo, ha de ser exportado a más de 20 países.

Estos ejemplos precitados, no sirven solamente para demostrar el grado y los medios de nuestra dependencia, sino también cómo un arte tan difícil puede ser una herramienta eficaz para la difusión de pautas culturales, a través de los medios de comunicación masiva contemporánea. Por tanto no es necesario demostrar que el títere está vivo, que no es una forma de expresión de pasado, que no es un oficio de vagabundos, que el titiritero no es un romántico, un bohemio, sino un ser consciente del papel que desarrolla y debe asumir en la sociedad actual.

Esto nos hace pensar que el arte de los títeres, como todas las artes, puede desempeñar una doble función social: una función conservadora de mantenimiento de las pautas sociales a través de la difusión de "nuevas ideas" (control de la natalidad) que fortalecen el sistema establecido; o una función progresista basada en la tradición cultural de nuestros pueblos, que tienda a formas más justas de vida y a un mayor entendimiento entre los hombres.

### **El títere como labor grupal, colectiva y el cooperativismo**

Esencialmente el teatro es una **labor colectiva**. Sin importar las escuelas, tendencias y nuevas búsquedas del teatro actual, es ésta la única pauta que no ha sido modificada porque hace a la esencia misma del teatro estético grupal, profundamente ligado a las pautas y conductas de la sociedad en que actúe. De ahí que haya sido siempre el espejo y juez del momento histórico social que le haya tocado vivir. Paralelamente, el teatro de muñecos antecesor histórico del teatro, posee las mismas características, gozó las mismas glorias y sufrió las mismas persecuciones según la realidad de la época vivida, de la que nunca quiso ni supo escapar.

Esta característica esencial del teatro nace de su **modo de producción**. Concretamente en el teatro de títeres podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es una forma de expresión grupal. Esta característica subsiste aun en medio de la sociedad "individualista" que vivimos, contradicción que dificulta su desarrollo y hace que algunos estudiosos del teatro hablen de la crisis y decadencia del mismo. Es que olvidan que por sus peculiares formas de trabajo colectivo, se convierte en un **crítico de hecho**, de toda sociedad que siente sus bases en el individualismo y la libre competencia. La que no se equivoca es la sociedad que, consciente o inconscientemente, se defiende de esta actitud crítica atacando, no al teatro que pretende defender como forma de cultura a su servicio sino a sus actores, que serán vagabundos, de dudosa moral e ideas peligrosas, según el momento político que se viva. Pero la forma más sutil de ataque, pero también, quizá, la más peligrosa, es cuando trata, por todos los medios de difusión y prestigio, de implantar conceptos individualistas, a través del desarrollo de los grandes divos y estrellas, como algo "natural" en el teatro. Ataque más peligroso porque hace a su esencia grupal, llevándolo a un estado de crisis permanente.

Pero veamos cómo funciona esta máquina de producción colectiva, en nuestro país en el orden educativo es donde el títere ha alcanzado su mayor desarrollo y realizado las experiencias más importantes, siempre encarando las mismas como grupos de expresión colectivos.

Concretamente partimos de la base que para que el títere sea un medio real de expresión, el niño o adolescente debe realizarlo todo, desde el muñeco a la obra de representar, siempre con la coordinación del adulto responsable de la experiencia. Esto hace que el alumno se encuentre con dos formas de expresión simultánea: la **individual**, que se realiza a través del muñeco y el personaje que él crea y la **colectiva** que se concreta al poner en juego el personaje por él creado con los personajes de compañeros de equipo, dentro del argumento por todos elaborado. Esto hace que el montaje que así se logre, sea la expresión de la problemática de los alumnos individual y colectiva, en la realidad del medio y del momento que están viviendo. Esto prueba que, entre otras cosas, la expresión colectiva no significa el empobrecimiento del desarrollo individual, sino por el contrario ese individuo se enriquece con el aporte de los demás compañeros, encontrando que realmente se realiza cuando lo hace en armonía con el grupo y que su libertad depende de la libertad que entre todos logren alcanzar. Pero la consecuencia más impor-

tante de este método es que los participantes de un grupo de expresión no sólo se expresan, sino que al hacerlo "sacan fuera", toman conciencia de los problemas y contradicciones que están viviendo individual y colectivamente. El paso siguiente de esta toma de conciencia hace que el alumno desarrolle una actitud crítica de la realidad hacia su personalidad y el medio en que vive, haciendo que busque soluciones individuales y colectivas a los problemas concretos que le afligen cambiando su actitud de receptor pasivo de información a la de miembro consciente de la sociedad en que vive. Esto hace, finalmente, que la búsqueda estética se desplace de un objetivo utópico de belleza (que tanto preocupó a algunos filósofos) al de la búsqueda de un equilibrio consciente y dinámico de la relación entre el individuo y la sociedad.

Por todo lo antedicho, si se pretende utilizar el teatro de títeres para la difusión de los principios del cooperativismo, no habremos de buscar el camino solamente en la concreción de títeres que los desarrollen, sino que quizás el más importante de estos caminos, ha de ser que los futuros cooperativistas vivencien estos principios de cooperación en el desarrollo de experiencias educativas como la mencionada. De este modo lograremos que estos principios pasen de una simple formulación a una internalización, a una actitud práctica concreta, una pauta de conducta, con las implicaciones sociales que esto significa. El teatro y el cooperativismo son esencialmente hechos colectivos que buscan formas más justas de vida para el hombre. Lo que nos llama la atención es que los titiriteros no hayan desarrollado montajes donde se difundan específicamente los principios de la cooperación, sino que los cooperativistas no hayan buscado en este arte su propia forma de expresión social. Quizás esto esté muy ligado a la sociedad en que vivimos que desalienta cuando no ataca este tipo de actividades, pero debemos recordar que el teatro de muñecos siempre fue una de las respuestas más claras y jueces más severos de la injusticia y la opresión.

Finalmente queremos aclarar que el títere está ligado profundamente a la alegría. La alegría del niño, la alegría simple del hombre de nuestro pueblo que no vive la alienación que caracteriza a las capas más altas de nuestra sociedad, la alegría del hombre justo que busca la justicia. En el medioevo español el único espectáculo que no se prohibía durante la Cuaresma era el de los títeres porque se entendía que los muñecos jamás podrían incitar al pecado y a la maldad. La Iglesia no se equivocaba al respecto. Los títeres por su sencillez y alegría difícilmente podrán estar al servicio de una causa injusta; cuando esto se intenta el títere muere de pena.