

## Capítulo I

### *EL ARTE EN LA EDUCACION*

Comenzar con este capítulo, significa expresar la justificación de lo que puede considerarse uno de los principales objetivos que dan razón de ser a una institución educativa.

Lo hacemos acudiendo al saber de experiencia que revelan los fragmentos seleccionados que reproducimos del escritor, poeta y crítico de arte inglés, Herbert READ, tomados de entre su vasta producción, del libro "Educación por el arte", ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1985.

Ya en el prefacio, el conocido educador argentino, Juan MANTOVANI, nos anuncia: "Según la opinión del autor, esta obra es la más importante y la preferida de todas las que él ha escrito en la esfera de la crítica del arte y la sociología. Su propósito central consiste en vivificar la tesis formulada por primera vez por PLATON de que el arte debe ser la base de toda forma de educación natural y enaltecida".

"El autor ve en la formación humana, -prosigue MANTOVANI-, en cuyo proceso desempeña un papel fundamental el arte en todas sus expresiones, la afirmación de la personalidad, no aislada sino integrada. Apoyándose en las lecciones más ciertas de la psicología moderna y de las experiencias históricas recientes, sostiene que la educación debe ser no sólo proceso de la individuación, sino también de integración, o sea de reconciliación de la singularidad individual con la unidad social. Este es el tema eterno de la educación y es, particularmente, el drama de la cultura contemporánea".

"Herbert READ plantea que la finalidad suprema de toda educación auténtica es la integración del individuo en una sociedad libre. Educar para la libertad conforme a una teoría democrática de la educación, significa el desenvolvimiento de los impulsos creadores, no como finalidad deseable en si misma, sino como necesidad vital de nuestra cultura".

Ahora, es la palabra de Herbert READ, en el capítulo "La finalidad de la Educación" la que ocupa nuestra atención.

"La tesis que ha de exponerse en este libro no es original. Fue formulada en forma sumamente explícita por PLATON hace ya muchos siglos y no tengo otra ambición que la de traducir sus opiniones sobre la función del arte en la educación a términos aplicables a nuestras necesidades y condiciones actuales.

"La tesis es que el arte debe ser la base de la educación.

"En la educación existen por lo menos dos posibilidades: una, que el hombre debe ser educado para llegar a ser lo que es; la otra, que debe ser educado para llegar a ser lo que no es. La primera posición supone que cada individuo nace con determinadas potencialidades dotadas de valor positivo para ese individuo y que su destino adecuado consiste en desarrollar esas potencialidades dentro de la estructura de una sociedad lo suficiente democrática como para permitir una variedad de tipos. La segunda posición supone que independientemente de la idiosincrasia que el individuo pueda poseer al nacer, es deber del educador borrarlas a menos que se adapten a un señalado ideal de

carácter, determinado por las tradiciones de la sociedad a la cual el individuo se ha incorporado involuntariamente.

"La finalidad de la educación sólo puede ser desarrollar, al mismo tiempo que la singularidad, la conciencia o reciprocidad sociales del individuo. "Desde este punto de vista, el individuo será "bueno" en la medida que realice su individualidad dentro de la comunidad.

"El desarrollo de las cualidades positivas elimina inevitablemente las cualidades opuestas. Evitamos el odio mediante el amor. Los impulsos que la educación pondrá en libertad preceden y excluyen la formación de esos impulsos egoístas y antisociales, producto actual del proceso social.

"PLATON, en "República", postula este principio de libertad: "Evitad la compulsión - dice-, y que las lecciones de vuestros niños tomen la forma de juego. Esto os ayudará también a apreciar cuáles son sus aptitudes naturales".

"Se parte, pues, del supuesto de que la finalidad general de la educación es fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual, armonizando al mismo tiempo la individualidad así lograda con la unidad orgánica del grupo social al cual pertenece el individuo.

"La educación puede definirse como el cultivo de los modos de expresión -consiste en enseñar a niños y adultos a hacer sonidos, imágenes, movimientos, herramientas y utensilios-. Un hombre que puede hacer bien estas cosas es un hombre bien educado. Si puede hacer buenos sonidos, es un buen orador, un buen músico, un buen poeta si puede hacer buenas imágenes, es un buen pintor o escultor; si buenos movimientos, un buen bailarín; si buenas herramientas o utensilios, un buen artesano u obrero.

"Todas las facultades de la sensibilidad, sentimiento, intelecto, memoria, lógica, intervienen en tales procesos, y en ellas no se excluye aspecto alguno de la educación. Y son todos procesos que implican arte, pues arte no es otra cosa que la buena factura de sonidos, imágenes, etc.

"El objetivo de la educación es por consiguiente la creación de artistas, de personas eficientes en los diversos modos de expresión.

"El arte, por tanto, debe ser la base de la educación".

"El arte está presente en todo lo que hacemos para agradar a nuestros sentidos. No existe auténtica obra de arte que no atraiga primeramente nuestros sentidos - nuestros órganos físicos de percepción- y cuando preguntamos "¿Qué es el arte?", en realidad preguntamos cuál es en una obra de arte la cualidad o peculiaridad que atrae nuestros sentidos.

"La finalidad de la educación es ayudar al niño en el proceso de aprendizaje y maduración, y todo el problema reside en determinar si nuestros métodos educativos son correctos y adecuados para esa finalidad.

"La finalidad de una reforma del sistema educacional consiste en producir mejores personas y mejores sociedades.

"La actividad artística en los niños -según lo observa el profesor JAENSCH- puede ser el comienzo de una reforma muy amplia. Dice: "Una vez liberados los poderes creadores en una dirección, la cual en este caso particular es totalmente peculiar al mundo de la

niñez; una vez rotos en un punto los grillos de la pasividad escolar, por lo general se establece una especie de liberación interior, el despertar de una actividad superior".

"El arte -nunca lo repetiremos demasiado, expresa H. READ- es un modo de integración -el modo más natural para los niños- y como tal, su material es la totalidad de la experiencia. Es el único modo que puede integrar cabalmente la percepción y el sentimiento.

"El tema de este libro -sigue READ- es que la finalidad de la educación como la del arte, debería consistir en preservar la totalidad orgánica del hombre y sus facultades mentales, en forma tal que a medida que pasa de la niñez a la edad adulta, conserve sin embargo esa unidad de conciencia que constituye la única fuente de armonía social y de felicidad individual.

"Lo que sugerimos, en oposición a toda la tradición lógico-racionalista, es que existe un modo visual y concreto de "pensar", un proceso mental que logra su mayor eficiencia en la creación de la obra de arte.

"Es un modo de pensar sustentado por esa unidad primaria de percepción y sentimiento que se desarrolla hasta desembocar en la unidad de sensibilidad y razón (sensación e idea) y constituye la base de toda actividad imaginativa y práctica.

"El objetivo de la educación imaginadora ha sido definido en forma adecuada por PLATON: dar al individuo una conciencia sensorial concreta de la armonía y el ritmo que intervienen en la constitución de todos los cuerpos vivos y las plantas, conciencia que es la base formal de todas las obras de arte, con el fin de que el niño participe en su vida y actividades, de la misma gracia y belleza orgánicas. Mediante esta educación, hacemos al niño consciente de ese "instinto de las relaciones" que, aún antes del advenimiento de la razón, le permitirá distinguir lo hermoso de lo feo, lo bueno de lo malo, el comportamiento adecuado del comportamiento erróneo, la persona noble de la innoble".

Con referencia a lo que luego ocupa en el niño la necesidad de expresión, READ, dice: "En la medida en que la habilidad técnica es la capacidad de expresar adecuadamente una percepción mental o un sentimiento, contribuirá al valor estético del acto de expresión. Por ese motivo debe ser fomentada la adquisición de habilidad por métodos (de lo que en seguida nos dirá algo Aristóteles). Al mismo tiempo debe admitirse que el proceso mismo de maduración parece ajustar la habilidad a los requerimientos del niño en cualquier etapa de desarrollo . La habilidad se desarrolla mediante el dibujo por ejemplo, no el dibujo mediante la habilidad. A este respecto, y como lo anticipáramos, veamos lo que dice Aristóteles en "Ética a Nicómaco": "Las virtudes no surgen en nosotros por naturaleza ni contrarias a la naturaleza; mejor aún, somos adaptados por la naturaleza para recibirlas, y el hábito nos perfecciona. Además de todas las cosas que nos vienen por naturaleza, adquirimos primero la potencialidad y luego exhibimos la actividad...; pero las virtudes las obtenemos ejercitándolas primero como también sucede en el caso de las artes. Pues las cosas que debemos aprender antes de poder hacerlas, las aprendemos haciéndolas: por ejemplo, los hombres llegan a ser constructores construyendo, tañedores de lira, tocando la lira; así también llegamos a ser justos haciendo actos de justicia, abstemios haciendo actos de abstinencia, valientes haciendo actos de valentía".

- "El principio rector de la escuela infantil (kinder) debe ser la actividad lúdica indiferenciada. En esta etapa ya se admite la función indiferenciada del maestro. "No hay lugar para el maestro de arte, el especialista en este tipo de escuela. La parte del

maestro es de comprensivo aliento, más que de directa enseñanza.

"En Inglaterra, para ese tipo de escuelas se recomienda la mayoría de los métodos de enseñanza apropiados a una educación estética, por ejemplo, "entrenamiento rítmico". "Tal entrenamiento toma por lo común la forma de movimiento corporal acompañado de música, y ésta es la forma natural de introducirlo... una buena preparación para las diversas formas de la danza... a través del canto o la entonación conjunta, con o sin acompañamiento musical, o la participación en bandas de percusión fortalecerá el sentido del ritmo".

"Los niños -dice en el Handbook oficial inglés- deben tener plena oportunidad de expresar sus ideas y experiencias, mediante el dibujo y la pintura, mediante el trabajo manual y mediante la pantomima y otras actividades dramáticas. Por esos caminos pueden a menudo expresarse más completamente y hallar una descarga para el impulso natural de crear. A través de la música, la danza, el recitado de poesías, o mediante la práctica de diversas especies de decoración y diseño, pueden dar rienda suelta a sentimientos de los cuales tienen escasa conciencia, pero no por eso son menos reales".

"No esta en mi competencia -dice Herbert READ- hablar de los métodos de enseñanza, pero es evidente a cualquier observador interesado que todo, en este sistema como en otros, depende de la naturaleza de la relación establecida entre maestro y niño. Un buen maestro puede hacer mucho para redimir un mal sistema; un buen sistema será arruinado por un mal maestro. A este respecto, no puedo sino citar las palabras de Marion RICHARDSON, una gran maestra que ha hecho de la enseñanza artística su esfera especial de actividad: "El artista descubre en el mundo que lo rodea (es decir, en su materia prima) relaciones, equilibrio, armonía, así como el músico encuentra estas cosas en el mundo del sonido. Esto no puede lograrse por medio de la mente consciente, esquematizadora, planificadora. El arte no es un esfuerzo de la voluntad sino un don de la gracia -para el niño por lo menos, la cosa mas sencilla y más natural del mundo-. Siempre que las gentes son sinceras y libres, puede surgir el arte... Por eso, la felicidad o infelicidad del niño en presencia del maestro es de suprema importancia, y por eso la escuela de hoy es, o debería ser, el perfecto escenario para el arte infantil. No es decir demasiado afirmar que si no existen relaciones de amor entre maestros y niños, el arte infantil es imposible, al menos tal como lo entendemos en la actualidad.

"¿Cómo se traduce en acción ese amor?

"No existe una respuesta decidida a esta cuestión, por todos planteada. Cada maestro encuentra su solución individual al problema y, quienes pueden destinar algún tiempo a visitar escuelas se sentirán sorprendidos ante la diversidad y flexibilidad de los métodos modernos".

"Estas palabras de Marion RICHARDSON fueron escritas teniendo in mente la enseñanza del dibujo y el diseño, pero se aplican por igual a las restantes ramas de la educación -música, danza y artesanía-. Pues cualquiera que sea el aspecto de la educación que tomemos y en cualquier etapa, la relación establecida entre maestro y niño es factor de suprema importancia. El crecimiento de la confianza, la eliminación del miedo, la fuerza aglutinante del amor y la ternura -he aquí los elementos con los cuales debe trabajar el maestro-.

"No sólo la asimilación de conocimientos y la realización del ser dependen del adecuado desarrollo de estos procesos psicológicos; lo que es más importante, depende de ellos la integración del individuo con el grupo o sociedad a la cual pertenece. Las investigaciones convergentes de unas escuelas de psicología moderna aclaran por

completo este hecho. Como la ha dicho uno de los más profundos de estos psicólogos, "el problema perdurable y la tarea central de la humanidad ha sido la maduración y la armonización de sus necesidades de amor con sus necesidades instintivas y el logro de máxima satisfacción en ambas. Es una tarea que debe emprenderse simultáneamente, en el individuo en desarrollo, en adaptación, y en las siempre cambiantes comunidad, cultura y tradición (...). Lo que se requiere realmente es un doble proceso de ajuste, es decir, el individuo a la sociedad y la sociedad a la necesidad del individuo.

En cuanto a la escuela, ciclo secundario nos dice Herbert READ:

"La escuela secundaria no es sino una continuación de la escuela primaria y de sus métodos de enseñanza. Se cubre en ella un campo más amplio y se trabaja con un grado creciente de correlación.

"La educación primaria debía haber dado al individuo esa sabiduría proveniente de la sensibilidad y su reacción participativa, y es la célula misma -es decir la actividad o artesanía- la que moldea la sabiduría básica según sus necesidades particulares. Tal es la justificación de una educación continua y homogénea durante las etapas primaria y secundaria: dota al niño de las facultades generales que lo hacen apto para la sociedad.

"El curso de la educación, tanto primaria como secundaria, debe atender a la revelación gradual de la aptitud individual, y esto requiere un programa de estudios suficientemente flexible para satisfacer las necesidades emergentes de cada niño.

"Como afirmación principal de este capítulo decimos: no debe concebirse el programa como una colección de materias. En la etapa secundaria, tanto como en la primaria, el programa deber ser un campo de actividades creadoras, con la instrucción como elemento incidental o instrumental para el objetivo de esas actividades. Si en la etapa infantil pueden describirse éstas como actividades lúdicas y en la etapa primaria como proyectos, en la secundaria se funden en trabajos constructivos".

"Los niños deben tener actividades dotadas de algún contenido educativo, esto es, que reproduzcan las condiciones de la vida real.

"Cuando un alumno aprende haciendo algo, revive mental y físicamente alguna experiencia de importancia para la especie humana: desarrolla los mismos procesos mentales de quienes hicieron originalmente esas cosas. Por haberlas hecho, conoce el valor del resultado.

"El conocimiento es presentado al niño a través de los sentidos, en actos, y en la medida en que estos actos adquieren organización significativa son memorizados y utilizados en el proceso biológico del crecimiento mental.

"Y la escuela debe concebirse como una comunidad orgánica autosuficiente en la medida de lo posible. La escuela ideal tendrá sus jardines y su granja, y en relación con estas actividades productivas será enseñada una gran parte de la historia natural.

En una mirada hacia "La naturaleza de la inteligencia", con respecto al arte y la educación, H. READ, apunta:

"No se encontrará que el elemento estético o la sensibilidad en general desempeñe un papel muy importante en las definiciones psicológicas o pedagógicas de la inteligencia. La distinción de ROUSSEAU entre la raison sensitive y la raison intellectuelle ha sido olvidada y todas las teorías de la inteligencia se basan sobre el supuesto de que la razón es siempre intelectual. El hecho de que el niño no es capaz de razonamiento intelectual

no establece ninguna diferencia para los teóricos de la educación, quienes se apoyan en el supuesto de que debe ser capaz de él.

"El hecho significativo que debe reconocerse es que se percibe la organización o configuración necesaria de un ordenamiento sólo mediante el ejercicio de esa cualidad que llamamos sensibilidad o penetración.

"Existe una sola forma de juzgar la parte de un individuo en una actividad colectiva: observando su integridad cooperativa. Se ajusta o no se ajusta a la organización. El niño torpe, el niño insensible -en una palabra, lo que la psicología de la calle llama el niño poco inteligente- se destacará como el rayo roto de una rueda.

"El valor social de la educación no puede medirse por la "inteligencia" de las unidades individuales; la educación es una preparación para las actividades comunales, y la mejor educación, desde el punto de vista de la sociedad, es aquella que convierte al individuo en una unidad que coopera libremente dentro de un grupo. Si hemos de mantener presente la aplicación social de la educación, el principio rector debe ser la cooperación, no la competencia.

Respecto al asunto del espíritu cooperativo del niño, que en otra instancia ha llevado a varios psicólogos a considerar que el niño es "malo" por naturaleza, Herbert READ nos aporta su opinión:

"Susan ISAACS sugiere que existen dentro del niño instintos que deben ser controlados, pues de otra manera lo expondrían al "dolor de la frustración"... y un ataque por parte de padres crueles..." Esta dramática presentación se justifica como descripción de lo que sucede realmente. Pero, ¿acaso es simplemente ingenuo preguntar por qué la relación de amor, natural en el estado de nutrición y protección en que nace el niño, debe transformarse alguna vez en odio? ¿Ha de considerarse el complejo de Edipo como algo inevitable, o meramente como el producto de métodos educativos deficientes en el hogar?

"Existe una opinión alternativa y que encuentro más en consonancia con los hechos presentados en este libro. Es la de Jean PIAGET, Trigant BURROW, Ian SUTTIE, y en cierta medida por Karen HORNEY y Erick FROMM. La expresan estas palabras de SUTTIE:

"Tanto FREUD como ADLER... consideran que el niño es "malo" por naturaleza y que se lo debe hacer "bueno" por compulsión exterior, o bien permitirle una descarga para su maldad. Considero que el germen de la bondad o del amor se encuentra en el individuo (de todas las especies que han desarrollado una infancia de dependencia) desde el nacimiento mismo y que nuestro método de crianza tradicional frustra esta benevolencia espontánea reemplazándola por una moral basada en la "angustia de la culpa". Considero además que la actitud tradicional impugna tan profundamente el panorama de la vida de Freud y Adler que no pueden admitir la existencia del amor salvo como un modo prudente de evitar la cólera de los demás".

Y comentando, dice READ:

"Si en este párrafo reemplazamos "método de crianza tradicional" por "disciplina", el problema gana en claridad pues el método tradicional es disciplinario -un sistema para mantener el orden entre escolares, soldados, prisioneros, etc.- y no permite dentro del grupo el surgimiento espontáneo de la cooperación y el autogobierno.

"Reemplazar la concepción de la disciplina no sólo por la relación del amor mutuo,

sino también por las técnicas del trabajo creador".

Jean PIAGET dice al respecto:

"...La moral prescrita por la sociedad para el individuo no es homogénea porque la sociedad no es simplemente una sola cosa. La sociedad es la suma de relaciones sociales y entre estas relaciones podemos distinguir dos tipos extremos: relaciones de coerción, cuya característica es imponer al individuo, desde afuera, un sistema de reglas de contenido obligatorio, y relaciones de cooperación, cuya característica es crear en las mentes de las personas la conciencia de normas ideales como respaldo de todas las reglas. Surgiendo de los lazos de autoridad y respeto unilateral, las relaciones de coerción caracterizan por consiguiente la mayor parte de los rasgos de la sociedad tal como existe en la actualidad, y particularmente las relaciones del niño con el medio adulto que lo rodea. Definidas por la igualdad y el respeto mutuo, las relaciones de cooperación -por el contrario- constituyen un equilibrio límite más que un sistema estático".

Y agrega PIAGET: " La esencia de la democracia consiste en reemplazar el respeto unilateral hacia la autoridad por el respeto mutuo de voluntades autónomas".

-"Esto -dice READ- parece reducirse a algo bastante inocente, pero en el plano pedagógico implica las claras consecuencias siguientes:

- "1º La vida social desarrollada por los niños entre ellos da origen a una autodisciplina, responsabilidad personal, infinitamente más próxima al acuerdo interior, marca de la moral adulta, que cualquier sistema impuesto de moral. Existe una distinción clara entre una moral de obediencia y una moral de ligazón o reciprocidad, y la última es la moral de las sociedades armoniosas.
- "2º En su relación con el niño, la actitud del adulto debe ser siempre la de un colaborador, nunca la de un amo.
- "3º La cooperación es esencial para el desarrollo intelectual, no menos que para el moral. En lugar del enumerado de reglas hechas de antemano, debemos colocar la elaboración de reglas a través de la experimentación y la reflexión llevadas a cabo en común, y la escuela se convierte así en un lugar donde son posibles tales actividades cooperativas.
- 4º Condenación del sistema de exámenes, "que ayuda más que todas las situaciones familiares en conjunto a reforzar el egocentrismo espontáneo del niño".
- 5º Eliminación gradual de toda huella de expiación en la idea de castigo, reduciendo este último a simples actos de reparación, o a simples medidas de reciprocidad.
- 6º Reafirmación de la observación de PLATON de que en el dominio moral, tanto como en el intelectual, poseemos realmente sólo lo que hemos conquistado nosotros mismos".

"Nuestra preocupación como educadores -dice READ- no radica en la cura sino en la prevención de la neurosis social, y la prevención consiste en no permitir en el individuo el desarrollo de sentimientos de separatividad. Esto puede lograrse sólo haciendo de nuestra educación desde el primer momento, una educación de grupo, y en este punto las recomendaciones de BURROW y de PIAGET convergen y se refuerzan mutuamente.

"El objetivo de la educación es la creación de un sentido de mutualidad. Hacia la cual naturalmente se encaminan, por ejemplo los niños cuando con otros empiezan a jugar. "Entonces, por etapas, el jugador sale de su egocentrismo, observa a los otros jugadores, comienza gradualmente a cooperar con ellos y finalmente, en conjunción con un grupo, llega a un acuerdo recíproco que comprende reglas definidas. Estas, no son arbitrarias: tienen estilo, economía, armonía.

Las reglas del juego son simplemente la definición de una pauta percibida, y esta pauta resulta válida y aceptable para un grupo porque todos los miembros del mismo concuerdan en que agrada, satisface y se adapta a la intención del juego.

"Solo en la medida en que las actividades adoptan las pautas estéticas y la vitalidad orgánica de los grupos espontáneos formados por los niños mismos (y por los adultos cuando juegan como niños) lograrán estas actividades una superioridad moral e intelectual sobre formas más autoritarias de educación".

En el acápite de conclusión del capítulo, Herbert READ anota:

"PIAGET se muestra por completo en favor de introducir en las escuelas métodos de grupo autónomos y concuerda con el gran pedagogo alemán F.W. FOERSTER al encontrar increíble que en una época en que se proclaman los ideales democráticos en todas las esferas de la vida, se los haya utilizado en tan escasa proporción como instrumentos educativos. Cree que el futuro de la educación se halla en la Escuela Activa, "aquella en la cual no se hace trabajar al niño mediante coerciones externas, sino donde trabaja por su propia y libre voluntad".

"El camino hacia la armonía racional, hacia el equilibrio físico, hacia la integración social, es el mismo camino -el camino de la educación estética-. Tal fue la intención de PLATON contenida en su formulación textual: "una educación estética es la única educación que brinda gracia al cuerpo y nobleza a la mente, y debemos hacer del arte la base de la educación; por que puede operar en la niñez, durante el sueño de la razón; cuando la razón llegue, el arte habrá preparado un sendero para ella y será escogido como un amigo cuyos lineamientos esenciales nos han sido familiares desde hace ya mucho tiempo". (En La República).

La doctrina de PLATON sobre este tema fue tomada en el mundo moderno por SCHILLER y en todas sus obras filosóficas -pero sobre todo en sus Cartas sobre la educación estética del hombre- volvemos a encontrar un enunciado claro y explícito de esta doctrina de la educación: hasta que el hombre, en sus modos físico y sensorial de ser, no se haya acostumbrado a las emociones y sensaciones estéticas, de percibir y gustar de la belleza, no será capaz de percibir lo bueno y lo cierto, -no será capaz de libertad espiritual-.

Por la importancia que supone en especial para los docentes, transcribimos párrafos del capítulo "El Maestro", del libro de Herbert READ dedicado a mostrar preocupaciones y reflexiones del filósofo MARTIN BUBER, relacionadas con la educación. Se inicia con una frase de CALDWELL COOK: Vuestro verdadero maestro no es el profesor, sino el artista.

"BUBER comienza examinando el concepto de "facultad creadora" sobre el cual, según él, se apoyan tanto los educadores modernos. Demuestra que sólo bastante tarde en el curso de la historia se reconoció que esta tendencia a crear, que alcanza su manifestación más elevada en los hombres de genio, estaba presente -así fuese en mínimo grado- en todos los seres humanos. Existe en todos los hombres un claro impulso a hacer cosas, un

instinto que no puede explicarse mediante las teorías de la libido o de la voluntad de poder, sino que se trata de algo desinteresadamente experimental.

"BUBER coloca como ejemplo de la manifestación de este instinto la manera en que un infante trata de emitir palabras, no como cosas dadas que debe imitar, sino como cosas originales intentadas por vez primera: "imagen sonora tras imagen sonora brotan, emergen de la garganta vibrante, al aire que lo rodea; el pequeño cuerpo vital vibra y tiembla, estremecido por un paroxismo de estallante individualidad

"Un niño, dice BUBER, aprende muchas cosas que no puede aprender de ningún otro modo, pero existe algo que no puede adquirir de tal manera, y es lo esencial en la vida. Puede adquirir un sentido objetivo del mundo a base de su propia actividad creadora, pero lo que no puede adquirir de ese modo es un sentido subjetivo.

"Este sólo puede provenir de una relación mutua, establecida por lo que BUBER denomina el instinto de unión (Verbundenheit) -instinto que, asimismo, nada debe a la libido o a la voluntad de poder, que no es un deseo de gozar o dominar a otra persona, sino que es al mismo tiempo un dar y un recibir-. "El niño que, dice BUBER, acostado con los ojos semicerrados, espera ansiosamente la palabra de su madre; su anhelo surge de algo distinto del deseo del goce o el dominio de un ser humano, y también es algo diferente del deseo de hacer algo propio; frente a la noche solitaria, extendida más allá de la ventana y amenazando con irrumpir en la habitación, es el deseo de vivenciar la unión".

Luego BUBER, ubica la importancia del papel del maestro, como lo expresa READ:

"Las disposiciones que, si fuera posible su análisis, hallaríamos en el alma de un recién nacido, no son sino aptitudes para recibir y concebir el mundo exterior. El mundo engendra en el individuo la persona. Así el mundo -todo el ambiente que nos rodea, la naturaleza y la sociedad- "educa" al hombre: saca a la superficie sus poderes, le permite responder al mundo y ser convencido por el mundo. Lo que llamamos educación consciente y voluntaria, significa la selección de un mundo factible por parte de individuo, significa conferir fuerza directora a una selección del mundo hecha con la ayuda del maestro.

En "La Educación como selección, READ sigue explicando las concepciones de Martín BUBER:

"Hubo una época en que no existía denominación específica de maestro y alumno, y no era necesaria. El maestro -fuese filósofo u orfebre- vivía y trabajaba con sus aprendices y éstos vivían con él y aprendían, diéranse o no cuenta de ello, el misterio de la vida personal: experimentaban una realidad espiritual. Aparte de unas pocas excepciones, esa forma de educación ha desaparecido irremisiblemente. Pero a pesar de ello, el "maestro" sigue siendo el prototipo del profesor. Pues éste, si desea obrar conscientemente, ha de obrar "como si no lo hiciera". Por su mediación llega el alumno a la selección de un mundo factible; pero el maestro no llega a obtener la respuesta adecuada del alumno si le impone esta selección en una actitud de intervención. Debe haber hecho su propia cosecha de experiencia y lo que de esa cosecha transmite debe tener un aire de quietud, de equilibrio. La intervención activa escinde, divide al ser a su cargo en una parte oyente y una parte resentida; pero la influencia secreta de la personalidad total tiene la capacidad de completar, unificar.

"El mundo influye sobre el niño como naturaleza y como sociedad. Lo educan los

elementos -aire, luz, la vida de plantas y animales- y lo educan las relaciones. El verdadero educador comprende en sí ambas cosas, pero debe ser para el niño como uno de los elementos.

Y en el acápite "Libertad y Unión", Herbert READ nos muestra nítidamente el saber de Martín BUBER:

- "BUBER vuelve luego a su primer punto: que la libertad es una condición de la educación.

"Para estar unido al destino, a la naturaleza y a los hombres, el ser humano debe ser en primer lugar libre e independiente, pero la independencia es un camino, no un lugar de residencia. La libertad es la aguja en la vibración

"Compulsión en la educación implica desunión, humillación, rebelión; pero comunión en la educación implica simplemente unión, esto es, la capacidad de ser abierto y estar circundado de cosas. Libertad en la educación es poseer la habilidad de llegar a esa unidad. La lucha por la libertad, a la cuál los hombres pueden con derecho dedicar sus vidas, debería ser considerada como una lucha por el derecho a experimentar: vivir en libertad es una responsabilidad personal.

El maestro aprende gradualmente a distinguir y anticipar las verdaderas necesidades de sus alumnos. Y a medida que adquiere gradual conciencia de lo que necesita y no necesita esa persona, comprende cada vez con mayor profundidad lo que el ser humano necesita para llegar a ser humano. Pero el maestro también aprende cuánto puede dar de lo que se requiere y cuánto no. Así aprende su responsabilidad hacia la partícula de vida confiada a su cuidado y al tiempo que aprende, se educa él mismo.

"La educación de un alumno es así siempre la autoeducación del maestro. La educación del hombre por el hombre implica, repite BUBER, la selección de un mundo factible por medio de una personalidad y para una personalidad.

"A menudo se objeta, cuando se enuncian planes para una reforma en la educación que los maestros necesarios para semejante programa no existen y no podrían ser preparados ni siquiera en un plazo de diez años o más. A lo cuál la réplica es que el programa no necesita un cambio de método sino un cambio de espíritu y que éste podría producirse de un día para el otro en cientos de maestros si se sojuzgara primero su orgullo por el sistema actual, o por sus condiciones actuales.

"La concepción de BUBER sobre la función orientadora y selectiva del maestro nos permite interpretar la ternura como un agente activo en lugar de un estado emocional pasivo.

"Aceptando la concepción de BUBER acerca de la relación de maestro y alumno, resulta evidente que puede desempeñar una parte considerable en el "destete psíquico" del niño".

Lo importante es que la concepción de BUBER respecto del valor en la educación de la relación maestro-alumno, hace que "nos parece hallarnos -dice READ- más cerca de una anulación de ese "tabú contra la ternura", responsable, según Ian SUTTIE, de los celos y otros conflictos que constituyen en la actualidad rasgo tan inevitable de la adaptación, obstaculizando el desarrollo individual y corrompiendo la armonía social. La solución de SUTTIE consiste en más amor, prolongada ternura parental. Reconocía, y este aspecto de

su teoría prestaba apoyo a la tesis actual, que el lazo madre-hijo podía ensancharse gradualmente mediante actividades lúdicas hasta llegar a ser un lazo colectivo y, con el tiempo, un lazo social.

"Tanto BUBER como BURROW concuerdan en que la disociación entre el sentimiento por una parte y la finalidad y acción por otra, es la responsable de la parálisis de una sociedad o una civilización. Esta disociación produce una condición más o menos total de separación o aislamiento individual, que impide el sano funcionamiento de esas reacciones colectivas de las cuales depende la vitalidad orgánica del grupo, "generadora de una integridad social inconsciente que constituye su sentido del comportamiento sentimental de un organismo total".

"Durante la preparación de este libro he visitado un buen número de escuelas como observador y con el objeto particular de ver trabajar en las clases de arte. Algunas veces, los mejores trabajos provienen de escuelas donde no existe maestro o maestra de arte como tal.

"Mi primera conclusión fue que los buenos resultados dependían de la creación, en la escuela o clase, de una atmósfera comprensiva, y en cierta medida todavía pienso que eso es lo correcto. Pero si por "atmósfera" uno entiende las facilidades materiales que pueden comprarse con dinero, tal cosa no es cierta. La atmósfera es creación del maestro y crear una atmósfera de espontaneidad de trabajo infantil feliz es el secreto principal y quizás único de un buen maestro. Para hacerlo, el educador puede no necesitar más que un mínimo de idoneidad técnica o académica, pero necesita poseer ese don de "sentirlo", comprenderlo, abarcarlo al alumno, gracias a su capacidad de ternura, de amor.

Continúa READ con sus consideraciones acerca del "Ambiente" que requieren los locales educativos.

"Como hemos visto, BUBER define la educación como la selección de un mundo factible y concibe al maestro esencialmente como un mediador entre el niño y el ambiente que lo rodea. En nuestro enfoque de los problemas de la educación no podemos declararnos satisfechos con una aceptación pasiva de este ambiente. La eficacia de nuestra mediación como maestros depende en cierta medida de nuestra capacidad para modificar el ambiente.

"A menos que seamos ante todo ciudadanos, conscientes de las necesidades comunes de la comunidad, de los derechos y responsabilidades que nos pertenecen como ciudadanos, nunca podremos ser buenos educadores. Y esto se aplica en especial al maestro, pues fundamentalmente la educación no se dirige al aumento de conocimiento en el individuo, sino a la creación del bienestar de la comunidad.

"Podemos proponer uno o dos principios generales cuya verdad es tan evidente que deberían ser aceptados. Primero, el ambiente brindado por la escuela no debe ser artificial. Si existe un divorcio completo entre la escuela y el hogar, el resultado será tensión, descontento, incluso neurosis en el niño, pero podríamos decir análogamente que el ambiente del hogar no debe ser artificial. Si podemos crear un ambiente natural en la escuela, debemos hacerlo y luego tratar de crear una armonía entre el hogar y la escuela.

"No necesitamos mencionar que la escuela debe satisfacer todos los requisitos de sanidad, ventilación e higiene científicas. Pero la estética es también una ciencia y debería ser no menos natural que la escuela satisficiera las sencillas leyes que gobiernan

las buenas proporciones y los colores armónicos. En su estructura y aspecto debe ser un agente, aunque inconsciente en su aplicación, de la educación estética.

"Los muebles y accesorios de una escuela deben ser, en justicia, parte de la función del arquitecto y no producidos sin consideración alguna hacia el marco particular en el cual se colocarán. Más de una buena escuela ha sido echada a perder por horribles pupitres o por una iluminación inadecuada. Muchos otros detalles contribuyen a crear la atmósfera de una escuela: el uso de colgaduras de tela, la exhibición de cuadros y esculturas, los trajes de alumnos y maestros, la abundancia de flores, la ausencia de ruidos estridentes y de apresuramientos indebidos. Son estos los medios por los cuales puede revelar su individualidad cada escuela y por tal motivo los niños deberían cooperar siempre en la creación de su propio ambiente. Para decorar una escuela las mejores son las pinturas de los propios niños. Por supuesto debe mostrarse a los niños obras de artistas maduros tanto del pasado como del presente. Pero debe recordarse siempre que la escuela es un taller y no un museo, un centro de actividad creadora y no una academia.

"Finalmente, y quizás esto sea lo más importante, el ambiente debe asegurar libertad - libertad en el sentido más obvio-: libertad de movimiento, libertad para vagar de un lado a otro. Los sentidos se educan sólo mediante la acción incesante. "Los niños - decía Rousseau-, siempre harán algo que los mantenga moviéndose libremente".

"Los sentidos del niño sólo pueden educarse mediante la acción y la acción exige espacio: no el espacio restringido de una habitación o un gimnasio, sino el espacio de la naturaleza.

En el capítulo final de este libro, del que la transcripción de fragmentos elegidos nos ha permitido tratar el fundamental tema de la justificación de EL ARTE en la EDUCACION, uno de los aspectos que conforman la aspiración, objetivos y desarrollos pedagógicos de una buena institución educativa, encontramos las reflexiones en conclusión de Herbert READ:

"He venido recordando al lector" la importancia de la sensación en una edad histórica que practica brutalidades y recomienda ideales", y he construído una teoría que trata de demostrar que si en la crianza de nuestros niños conservamos, mediante métodos que he indicado, la claridad de sus sensaciones, podríamos lograr establecer una relación entre la acción y el sentimiento, o incluso entre la realidad y nuestros ideales. El idealismo ya no sería entonces un escape de la realidad; sería una simple respuesta humana a la realidad.

"La guerra no nos acompaña constantemente -aunque falta poco para ello-, pero sí la pobreza y numerosos testimonios desesperados de la injusticia y la crueldad del hombre. Aún más difícil de desestimar es el testimonio universal de la insensibilidad.

"Creo que la insensibilidad es una enfermedad -literalmente una esclerosis- de origen endocrino; pero debemos admitir que es endémica, aposentada en el cuerpo de millones de nuestros semejantes. La insensibilidad no es una distinción de clase y mucho menos una distinción nacional o racial. La insensibilidad a la belleza y a la verdad, a la bondad y a la ternura, se encuentra en oficinas y colegios al igual que en los barrios pobres y en los coches de ferrocarril. Aunque debemos admitir la presencia real de estas enfermedades del espíritu humano (...) debemos afirmar con PLATON que el ideal es lo cierto. Quizás el ideal se manifiesta sólo con imperfecciones e intermitencias, pero a pesar de ello la única actividad racional a la cual podemos entregarnos y que puede justificar nuestra existencia es la lucha diaria para hacer del ideal una realidad.

"El máximo a que puede aspirar un filósofo democrático es inspirar su ideal a un número suficiente de conciudadanos efectivos, persuadirlos de la verdad de sus ideas" (...) "y su práctica produciría una reacción gradual sobre todo el cuerpo de la comunidad". (...) "Se deduce que un método democrático de educación es la garantía de una revolución democrática; más aún introducir un método democrático de educación es la única revolución necesaria".

"El tipo de educación recomendado en este libro, y que he denominado "educación por el arte" no tiene otro objeto que el cultivo de la sensibilidad y de la valoración estética del "bien y del mal, implicada en lo hermoso y lo feo".

"No puedo creer que cualquier otro de los métodos ideados por los educadores se aproxime siquiera a un adiestramiento adecuado de esas facultades. No lo hacen ciertamente aquellos sistemas de instrucción religiosa, (...) mi objeción a tal forma de educación no consiste en que es religiosa, ni en que le agradecería ser sectaria, sino meramente en que es psicológicamente errónea e ineficaz. Para aclarar totalmente mi intención quisiera citar dos breves fragmentos de una carta escrita en cierta ocasión por Rabindranath TAGORE a un misionero que se proponía viajar a la India.

"...Sólo una cosa tengo que decir, y es ésta: no trate de predicar siempre su doctrina, entréguese con amor. Su mente occidental está demasiada, obsesionada por la idea de conquista y posesión; su inveterado hábito de proselitismo es otra forma de idea. Cristo nunca predicó ningún dogma o doctrina: predicó el amor a Dios..." (...) "En el plano espiritual no puede usted hacer el bien a menos de ser bueno, no puede predicar el cristianismo de la secta cristiana hasta ser como Cristo, y entonces no predicará usted cristianismo, sino el amor a Dios, que es lo que hacía Cristo".

"Lo que es cierto del misionero y sus designios acerca del "nativo" no ilustrado, es igualmente cierto del maestro y sus designios acerca del niño inocente. En el plano espiritual el maestro no puede enseñar el cristianismo, sino sólo ser cristiano, y entonces enseñaría a amar a Dios. Solo puede hacerlo en virtud de esa sensibilidad que le permite distinguir esos valores -intelectuales, morales o estéticos- que "trascienden" del dominio fenoménico.

"No puedo concebir cómo el maestro, y a su turno el alumno, puede adquirir tal sensibilización salvo por ese proceso de integración individual y social aquí descrito.

"La estructura de la moral, del arte, de la educación, de la sociedad, debe ser percibida en forma nueva por cada sensibilidad naciente; de otra manera, la estructura simplemente aniquila la vida que debía contener.

"He limitado la finalidad de la educación al desarrollo de la individualidad del ser humano, desarrollo que implica necesariamente su integración social, porque estimar el valor social relativo de las actitudes teórica y social, de la económica y la política, la estética y la religiosa, eso sólo puede hacerlo un filósofo de la historia. No he disimulado el hecho de que tal estimación de las lecciones de la historia, si yo fuera capaz de ello, me conduciría al lado de Jacob BURCKHARDT, quien creía que los únicos factores constantes en la historia son los factores estéticos. Los estados surgen, florecen durante un tiempo y caen. Las religiones, si no desaparecen se transforman hasta resultar irreconocibles a sus fundadores y apóstoles.

"Pero el arte subsiste -permanente e indestructible, acumulativo, pero siempre libre-siempre activo y expansivo en sus fronteras inmediatas.

"Se deduce que si algún tipo ha de ser considerado como el tipo ideal, es el artístico. Pero hemos visto que no existe un tipo "artístico": todos los tipos tienen su actitud artística (es decir, estética), sus momentos de desarrollo espontáneo, de actividad creadora.

"Todo hombre es una suerte especial de artista y en su actividad creadora, su juego o trabajo (y en una sociedad natural no habría distinción entre la psicología del trabajo y la del juego), hace algo más que expresarse a si mismo: está manifestando la forma que en su desenvolvimiento debería tener nuestra vida común".

## Capítulo II

### *EL TEATRO EN LA EDUCACION*

Entre todas las obras consultadas para cumplir con el propósito de esta Guía de ORIENTACION y APLICACION, de contar con una explicación clara y respetable por su nivel, del "porqué" y "para qué" del teatro en la educación, hemos considerado como los más convenientes, básicamente, el libro de MARIA SIGNORELLI, "El niño y el Teatro", y el de SERGIO ARRAU, "El Teatro y la Educación", y complementariamente, el de Amnistía Internacional, Sección peruana: "El Teatro Escolar y los Derechos Humanos".

La obra de MARIA SIGNORELLI, ha sido publicada por Editorial Universitaria de Buenos Aires, (EUDEBA), 1963, y es resultado de una larga experiencia práctica de la autora. A lo largo de la obra, la autora desarrolla su tesis acerca de la contribución del teatro a la educación y formación integral del niño.

De este libro hemos seleccionado los fragmentos que enseguida transcribimos, incluida la segunda parte que abarca "El Teatro de Títeres", como "Espectáculo para niños", y como "Espectáculo realizado por niños". En ambos casos, destinados a cumplir con la meta del teatro en la educación, de ayudar eficazmente a desarrollar el crecimiento de la personalidad de todos y cada uno de los niños y de los jóvenes.

"EL NIÑO Y EL TEATRO " - María SIGNORELLI

La Educación del niño

mediante el Arte dramático

"El arte dramático es una de las actividades que más pueden contribuir al desarrollo del niño y del joven, y por esta razón desde los jardines de infantes hasta las universidades, debe encontrar su lugar en los programas escolares.

"El rumbo pedagógico seguido en estos últimos cincuenta años, orientado hacia un conocimiento más profundo del niño y del adolescente, a través de la libre expresión de su carga de fantasía, de emotividad y de sensibilidad -como puede manifestarse en determinadas formas de recreación- ha definido la representación teatral, desarrollada por niños y para niños, quizá como la más rica en indicaciones, no sólo para quien fuera estudioso, psicólogo o pedagogo, sino también para el educador común.

"Rica en indicaciones, por un lado, porque permite seguir a nuestro alumno en las diferentes manifestaciones y en los diversos desarrollos de su personalidad, y, además, porque permite ofrecer a los niños medios de expresión más completos en provecho de la formación de su carácter y de su sentido social, cultural y artístico.

"Quiero referirme a los trabajos hechos en colaboración entre maestros y alumnos.

"Se discute en común la trama, cada cual escribe según su inspiración, colectivamente se elige lo que parece mejor, todavía se lo mejora, se unen los fragmentos, y el maestro vigila que la obra terminada y lista para ser aprendida sea viva, el estilo sea correcto y los juegos escénicos variados y animados".

"Aquello que FERRIERE auspiciaba para los más grandes, y especialmente, para el

estudio de las disciplinas históricas, hoy trata de aplicarse comúnmente como método de educación activa, ya que, como dice Marie DIENESCH, "ya no basta con comunicar al niño los conocimientos que debe recibir, de una manera pasiva, sino que se trata de hacerlo participar de un modo activo y personal en la enseñanza que se le ha impartido, y llevarlo a ejercitar sus facultades creadoras en los diferentes campos que se le abren. De modo que el arte dramático ya no es solo un espectáculo al cual asisten los niños, sino la actividad que ellos mismos practican".

"Cuando más libre y no premeditada sea esta actividad de expresión dramática, mejor expresará el niño su personalidad de una manera improvisada y espontánea y revelará sus propias inclinaciones e inhibiciones. Por consiguiente, el objetivo de esta actividad dramática -su función educativa- consistiría en hacer de estos niños individuos más plenamente conscientes y más armónicamente desarrollados. Por eso, esta actividad debería ser accesible a todos los niños, y los esfuerzos del educador deberían tender a transformar el simple deseo de los jóvenes de hacer teatro en una necesidad de educación mediante el teatro.

"Educación mediante el teatro, a la que se llega educando al niño en el teatro, es decir, en forma activa e inventiva, que partiendo de sus instancias naturales tal como se realizan en sus propios juegos, lo llevarán poco a poco a la dramatización de sus juegos, y siguiendo siempre su íntimo proceso de humanización, cada vez más complejo, lo impulsarán asimismo a interpretar una representación escénica, no ya creada por él, pero en la que sentirá, del mismo modo, todo lo suyo, por medio del patrimonio de experiencias que son el fruto de un proceso de formación íntimo que llega hasta el umbral del verdadero teatro.

"Si la constante preocupación del educador es el florecimiento natural y el desarrollo del niño como individuo, con su carácter personal, y verdaderamente tiene en su mente el educar a sus niños y no solo el instruirlos; para alcanzar ese fin, el educador deberá tener en cuenta las tendencias naturales de los mismos y el ritmo particular de cada cual. Deberá creer en su personalidad, despertando y desarrollando las tendencias adormecidas en ellos.

"Se sobreentiende que esto no puede hacerse tratando a todos los niños de la misma manera, puesto que un niño no puede expresarse más que cuando tiene algo que decir, y cada niño tiene su modo de expresarse.

"Para poder trabajar sobre bases sólidas es absolutamente indispensable que las tendencias naturales del niño puedan desarrollarse y expresarse al mismo nivel de la experiencia que realmente ha alcanzado.

"En este sentido, el arte dramático es la actividad más adecuada para la expresión del individuo, puesto que responde mejor a las manifestaciones espontáneas del alma infantil, y es el que mejor puede ayudarlo si queremos adecuarnos al natural proceso con que el niño tiende a realizarse.

"Antes de definir las actitudes a tomar en el confrontamiento de esta actividad de expresión dramática, en cierto sentido el educador debería volver a sus propios recuerdos de la infancia. Su vida de entonces es similar a la de los niños que le han sido confiados; y esta suerte de examen interior lo llevará a una importante comprobación: esto es, que con la evolución de la civilización el niño está cada vez más aislado en medio de los adultos y sometido a un ritmo de vida demasiado rápido frente a su propio ritmo. Descubrirá que el mundo en que vivimos, y en el cual el niño es un intruso o un

obstáculo, le deja poco tiempo para que pueda sentirse como en su casa, libre y cómodo para jugar.

"Crear este tiempo para el niño, hacer que no le falte la oportunidad de jugar, es la primera obligación que debe proponerse el educador en la primera fase educativa del niño que le ha sido confiado.

"Desde que Froebel, como iniciador, observó la importancia fundamental del juego en el desarrollo del niño, este aspecto de la vida infantil ha sido estudiado en todos sus pormenores; y por la influencia del psicoanálisis los pedagogos le han reconocido un alcance directamente decisivo en el desarrollo del niño.

"El juego - además de ser un medio por el cuál el niño llega a descubrir y a conocer el mundo, además de ser la actividad de la cuál extrae y elabora, en cierto grado de armonía, los diferentes impulsos de su vida psíquica interna, y el medio con el cual puede trabajar sobre sus deseos, temores y fantasías hasta integrarlos en una personalidad viviente- tiende naturalmente a la dramatización, es decir, a satisfacer la necesidad del niño de hacer todo vivo y personal, de tal modo que casi siempre el juego consiste en una verdadera acción dramática en la que el mismo niño es a la vez actor y espectador", (como lo dice L. VOLPICELLI, en Il fanciullo segreto, Brescia, La Scuola, 1954).

"El juego personal, evidentemente, es más drama: toda la persona es usada. Se caracteriza por movimientos que, por la necesidad de expresarse, pueden llegar a encubrir movimientos de danza, y por la caracterización, es decir, la necesidad de expresar la propia experiencia transformándose en cosas o en personas, por medio de una mímica que asimismo puede acompañarse con cantos y palabras.

"Mediante las formas de juego, el niño se experimenta a sí mismo, y transformándose o transfiriéndose en otro, va probando su propia capacidad. Cuando, mediante estas experiencias, su capacidad ha sido dominada, entonces se puede empezar a hablar de verdadero empeño, es decir, de una experiencia formativa como la que da la alegría de la plena realización.

"Solamente cuando a través de pruebas conseguimos expresar lo que queríamos lograr, la misma habilidad alcanzada, comienza a darnos alegría y nos empuja a nuevas experiencias, hacia las cuales avanzamos con un interés impregnado de nueva alegría.

"El educador, por lo tanto, deberá seguir de cerca estas necesidades del niño, su modo natural de desarrollarse y de registrar su evolución. Consagrará mucho tiempo a su observación, porque solamente observando la necesidad que tiene el niño de jugar y cómo juega, aprenderá las características de su comportamiento, sus reacciones internas y el modo con que el niño mismo aprende a registrarlas.

"El maestro jamás tratará de dirigir el juego del niño según su específica y adulta voluntad.

"En la primera fase de este programa de educación -que partiendo del juego debería llegar a la formación mediante el arte dramático- se deberá dar al niño primordialmente todas las ocasiones para jugar, "puesto que -como lo expresa E. M. LANGDOM, en Dramatic work with children, Londres, Dennis Dobson, 1947-, en el juego elegido libremente el niño aprende y se adiestra para la vida, y el mismo impulso que lo lleva a jugar lo impulsa a descubrir, a sentir, a pensar, a observar, a reflexionar, a adquirir la

noción del entorno que lo rodea, de los números, de la cantidad, de las dimensiones, como asimismo de acrecentar su vocabulario y a regular su conducta en relación con otras personas. Los altibajos de las experiencias adquiridas con los compañeros de juego constituyen para el niño una escuela de vida. Representando situaciones o personificando seres animados o cosas inanimadas, el niño mejora su conocimiento de la realidad y aprende a resolver sus propias dificultades y problemas", como lo expresa E. M. LANGDOM.

"Deberá ser obligación del adulto el estar siempre presente con ánimo afectuoso para coordinar y guiar, encausando hacia fines educativos y formativos estas cargas instintivas de los niños, y luego de los jóvenes y de los adolescentes, de modo que del instinto pasen al pleno conocimiento de una actividad, que es también un interés cultural cada vez más profundo y más orientado hacia la calidad a medida que avanza de la escuela primaria a la secundaria.

"Lo primero que debe hacer para encaminar a los niños, en sentido educativo, hacia el arte dramático, o mejor dicho, hacia el juego escénico, es hacerlos practicar aquellos juegos y hacerlos trabajar en aquella técnica que más tarde pueda llevarlos a realizar una actividad escénica de acuerdo con sus posibilidades, su carácter, su naturaleza y la edad.

"La misma importancia, para los fines de una educación mediante el arte dramático, tendrán aquellas actividades que los mismos niños nos propondrán jugando, tanto en aquellos primeros ejercicios en el curso de sus juegos, en los cuales les enseñaremos a mantenerse erguidos, a caminar correctamente, a impostar bien la voz, o a articular bien; como, finalmente, en el estudio de textos de nivel literario, cuando el niño, convertido en adolescente, sepa moverse, hacer mímica y hablar de una manera naturalmente fisiológica. Solamente así con el actor que es innato en el hombre, se forma el hombre.

"También la educación artística, teatral en nuestro caso, es progresiva y debe adecuarse a las fases de la enseñanza lingüística, del mismo modo el teatro sobre libreto será la conclusión de la educación teatral. Y así como la libre expresión está en la iniciación de la enseñanza primaria, el juego dramático será la fase inicial de la educación teatral".

"Todo educador ha comprobado cómo el niño ama la ficción, fruto de una imaginación que lo ayuda a crear mundos imaginarios y fantásticos en los que solo se puede penetrar si las cosas se ven con sus ojos.

"Con un instinto que es la verdadera razón del teatro y del arte en general, el niño transforma la realidad, la transfigura y se trasciende a sí mismo para convertirse en otro.

"Pero a un juego que es tan natural para el niño y que pone en acción un número tan grande de facultades, es necesario darle, justamente mientras juega, carácter, gusto e inteligencia: el carácter por medio de las reglas que el juego exige y que el niño debe aprender a respetar, adquiriendo de esta manera ese dominio de sí mismo, necesario para representar un personaje, empeñándose como el trabajo lo requiere para que resulte bien, empeño que se resuelve en solidaridad con sus compañeros de juego, en primer lugar; el constante llamado a la imaginación, a la vivacidad del espíritu, a la observación y a los conocimientos culturales, que pueden ser cosas vistas, leyendas, historias y cuentos; y finalmente, el gusto, por el hecho de que deberán ser seleccionados los temas, juegos y expresiones por medio de una ejercitación que implica, sin duda, el desarrollo del gusto.

"Además será necesario estar atentos para no imponer jamás al niño un criterio válido

para cada circunstancia; la actividad educativa solamente lo deberá proveer de los elementos aptos para guiar su elección y para transformarla en perfecto acuerdo con sus disposiciones naturales.

"A esta actividad hoy se la conoce con el nombre de "juegos dramáticos o juegos de expresión dramática", con que se inicia y llega al teatro.

"Los juegos dramáticos", escribe CHANCEREL, "son aquellos que dan a los niños la posibilidad de exteriorizar mediante el movimiento y la voz sus sentimientos más profundos y sus observaciones personales. Tendrán el objeto de aumentar y guiar sus deseos y posibilidades de expresión". León CHANCEREL "Jeux dramatiques dans L'education", París, Librairie Theatral, 1936.

"Y Marie DIENESCH agrega: "El juego dramático libera al niño de sus malas tendencias, porque ellas encuentran en él su desintoxicación. Y el niño no atribuyéndose, por lo menos en parte, lo que va experimentando, toma una conciencia más objetiva y más clara. En general, al irse formando una conciencia clara sobre lo que él es y sobre sus múltiples posibilidades, la revelación que le es hecha por medio del juego dramático de su mundo psicológico -infinitamente más rico y variado de cuanto habría podido imaginar- lo van introduciendo en el campo de la cultura. En realidad, la cultura no debe ser meramente una adquisición intelectual, sino una toma de conciencia más íntima y humana de las personas y las cosas y de aquellos que ellas tienen de esencial". Marie DIENESCH, " Il giuoco drammatico, attività educatrice" en L'Educatore Moderno, Roma 1955, N° 2.

"Agrega además DIENESCH, y sus palabras merecen ser referidas, que: "... asignándole el papel de los personajes ofrecemos a la simpatía del niño un campo ilimitado..." Además, la manera intuitiva de conocimiento que nosotros desarrollamos en el niño le permite recoger, directa e inmediatamente, lo esencial sin perder tiempo en aquello que los seres humanos o inanimados tienen de anecdótico y superficial.

"El juego dramático nos permite también hacerle probar al niño la plenitud y la belleza de una tonalidad, es decir, de una armonía de las partes. Esta armonía de las partes es, en efecto, una cosa bien distinta de una serie de momentos, quizá intensos, pero incompletos y privados de sentido, justamente por estar separados y, por lo tanto, incapaces de anudarse entre ellos, según un principio de unidad".

"La gran ventaja que tiene la libre dramatización sobre la de representar un escrito, es que la interpretación es siempre más imaginativa, expresiva y espontánea, puesto que no está limitada por las dificultades mecánicas de recordar las palabras o de leer un texto".

"Naturalmente, es necesario tener presente la insuficiencia de vocabulario infantil, por lo que justamente la libre dramatización se convierte en un estado de transición al representar, transición que tiene como objeto el desarrollo de la expresividad del niño en el movimiento y en el lenguaje.

"En la infinita variedad de actividades que va desde el juego simple de un niño que imita a un personaje, a un animal, o un oficio, hasta llegar a los juegos colectivos, los niños se verán enfrentados con problemas que deberán resolver: problemas de observación, de equilibrio, de ritmo, de justeza en la expresión, de individualismo, de responsabilidad, de perseverancia, etc.

"No obstante sus facultades naturales, cada niño, antes de enfrentarse con un tema,

deberá recibir una cierta formación. Esta tendrá como fin el completar sus dones naturales y espontáneos y el enderezar las desviaciones cuando fuera necesario. Esta debería ser la segunda fase del programa de educación mediante el arte dramático, que interesa a los niños desde los siete a los doce años. "A esta edad", dice el mismo LANGDOM, "el niño explora el mundo con avidez, y es un período básicamente productivo si la enseñanza que le es impartida está de acuerdo con sus necesidades básicas. El problema esencial para todos aquellos cuya labor está relacionada con niños de esta edad es el de enseñarles a usar sus facultades dinámicas, expansivas y naturales en su desarrollo".

"Es necesario darles la oportunidad de ejercitarse plenamente y satisfacer alegremente con la propia necesidad física de movimiento, con su tendencia a expresarse con gestos y palabras, con su proceder rápido y variado, con las facultades de identificarse con seres y cosas y con la capacidad de imaginar e inventar.

"En este período es necesario desarrollar la habilidad motora y muscular y la habilidad vocal del niño; este desarrollo tiene una gran importancia, puesto que el arte dramático es acción y movimiento simultáneamente, con la posibilidad de expresarse por medio de la voz.

"Comúnmente se dice que el niño es la quinta esencia de la fresca interpretativa. Pero, en cambio, sobre todo para el niño es menester un aprendizaje largo, inteligente y duradero, si bien con deleite, puesto que se puede muy bien emprender esta formación mediante juegos, ejercicios divertidos e improvisaciones.

"Mientras que en los animales los movimientos son casi siempre adaptados a su fines espontáneos, los niños, aunque aprenden con facilidad, están obligados a aprender todo, y así como han aprendido a permanecer de pie y luego a caminar, deberán a continuación aprender a servirse de su propio cuerpo de la manera más expresiva.

"Generalmente se inicia con ejercicios físicos que se efectúan en forma colectiva y en los que domina la búsqueda del ritmo. El sentido del ritmo es innato en el niño y lo vemos cuando juega al tren y adecúa su marcha al resoplar, imitando el silbido de la locomotora. Estos ejercicios permiten al niño expresarse en una forma más rica y armoniosa. Habitúan al natural instrumento de expresión.

"Es muy importante interesar a los niños en su desarrollo físico y hacerles sentir que este desarrollo depende de ellos y de su voluntad. Y para hacer que no se disgusten por el trabajo de adiestramiento -porque los niños se cansan pronto de todo lo que es repetición- será necesario hacer estos ejercicios divertidos, enriqueciendo el significado con llamados imaginarios y magníficos, dramatizándolos, en un cierto sentido y naturalmente, comenzando por ejercicios muy simples que todos comprenderán y los cuales lograrán realizar sin cansarse: por ejemplo, marchas con salidas y paradas inesperadas, en punta de pies, corriendo, saltando; marchas en las cuales copiarán distintos modos de caminar: por ejemplo el de uno que lleva una carga, de los soldados, de animales; ejercicios de equilibrio, como pasar sobre una mesa alzada en el centro a modo de columpio, o sentarse y levantarse sin apoyarse sobre las manos; de agilidad, de rapidez y de reflejos.

"Durante este período de formación estará bien evitar las proezas individuales, haciendo que las acciones siempre sean colectivas. Naturalmente, el educador deberá siempre exponer con precisión su pensamiento e indicar el fin que persigue.

"Para ayudar al desarrollo de la voz, iniciar su educación -de modo que el niño pueda después, expresar con exactitud sus sentimientos- se tratará de hacer ejecutar al principiante ejercicios que le desarrollen por separado las diversas cualidades: ritmo, claridad y variedad de expresión. Sobre la dicción y el modo de formar las vocales se puede recordar los consejos que da Moliere en el acto II, escena VI de "El burgués gentil hombre". Y por supuesto todo el material especializado que al respecto ofrezca la Biblioteca de Consulta de la institución Educativa.

"Al comienzo no se deberá trabajar sobre textos sino sobre sonidos para llegar de la simple enunciación de sílabas a la enunciación de frases enteras. Por ejemplo, hacer sílabas (como ma, me, mi, mo, mu), y luego palabras (como he aquí, ay de mi), y después frases simples (como te vendré a buscar), al principio en un compás establecido, después disminuyéndolo o acelerándolo, alzando la voz o bajándola; hacer el mismo ejercicio con tono interrogativo o afirmativo; sostener el sonido, o decir el texto más largo posible, reteniendo la respiración; pronunciar palabras teniendo una hoja de papel apretada entre los dientes, etc. Luego pronunciar correctamente frase difíciles, del tipo de los destrabalenguas.

"Todos estos ejercicios deberán siempre ensamblarse con algo que divierta a los niños, despertando la atención, el interés y la memoria, de modo de hacerles decir - siempre como un juego - frases cada vez más complicadas y largas que desarrollen la expresión verbal. Por ejemplo una cancioncita popular o el juego de los oficios en los cuales algunos niños deben adivinar el personaje o el oficio que otros niños simulan realizar. Finalmente, distribuyendo algunos objetos, a una señal convenida, los poseedores de ellos deben unirse y, de común acuerdo, componer cuadros en los que estos objetos son utilizados. Estos juegos -que son además de memoria y observación al mismo tiempo- sirven indirectamente para preparar al niño, por así decir, a representar; que para el niño debe ser la actitud de reproducir en el juego un hecho o una cosa anteriormente observada.

"Poco a poco, todos estos juegos liberan al niño y lo ayudan a desembarazarse de todo aquello que lo deforma y falsea, como la timidez, el deseo de parecer gracioso o cómico, puesto que le dan la posibilidad de jugar con otros como si jugara solo y lo llevan con facilidad -sin que haya un desencadenamiento de la personalidad (que frecuentemente es llamada "libre expresión", y que no tiene el valor ni estético ni educativo que exageradamente se le atribuye) hacia aquellos juegos dramáticos que pueden ser vistos por otros niños. Asimismo, con todos estos juegos y ejercicios, el niño ha sido despertado y reclama actividades dramáticas más sustanciales. Esto ocurrirá alrededor de los nueve y once años, en que el niño empieza a querer demostrar todo lo que sabe hacer.

"Entonces se tratará de hacer comprender al niño la vida dramática que anima una acción o un personaje, y esto será necesario comunicárselo de modo global e intuitivo, mejor que de modo analítico, dice Marie DIENESCH.

"Y es apoyándose siempre sobre estados elementales, haciendo probar al niño o al adolescente una u otra impresión -táctil o de peso, visual o auditiva, ligada a la situación- como nosotros ayudaremos a penetrar en el mundo de las sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos que crea la acción.

"Este mundo se lo dejaremos con la libertad de traducirlo como lo entienda, sin fijarle ni prohibirle ningún tipo de expresión. Pero veremos que, en la medida en que lo incorpore, le dará una transcripción física, y después lo expresará con palabras que completarán el movimiento únicamente cuando las palabras sean necesarias. De esta

manera, el niño encuentra la ley de la expresión dramática. Marie DIENESCH en "L'Education par l'art dramatique", Bruselas, Centre Educatif de l'art dramatique, 1952. Y prosigue Marie DIENESCH, esta vez con párrafos de "Il giuoco drammatico attivita educatrice"

"Proponiendo al niño personajes diferentes y característicos es como se le hace medir fuerzas de las cuales no sospechaba la intensidad. Porque la importancia del juego es el equilibrio de todas las facultades -de las cuales ninguna es sacrificada por las otras- que llega a crear. Ello, en efecto, no desarrolla solamente las capacidades del instinto y de la sensibilidad, sino que las ejercitaciones apelan tanto a la inteligencia como a la sensibilidad sin crear una separación entre ellas".

Ahora Maria SIGNORELLI, continúa:

"En cierto momento, al educador se le presenta el problema del repertorio. No ya un repertorio de comedias bellas y hechas, sino más bien temas que sirvan al desenvolvimiento del juego dramático con las improvisaciones, puesto que llegado este momento podrá reunirse, en una verdadera elaboración artística, cuanto ha sido realizado precedentemente, sintetizando expresión física, expresión hablada, etc., en manifestaciones destinadas también a ser representadas, si no justamente para un gran público -lo que no es aconsejable- sí para los propios compañeros.

¿Dónde encontrar estos temas?, lo mejor será utilizar todo lo que los niños ya conocen y que forma los intereses culturales de la propia edad. Los cantos y las historietas, las fábulas, las historias, las leyendas o los cuentos, hasta los doce años, y después de los doce años leyendas heroicas y adaptaciones sencillas de clásicos. Muchas veces los niños pedirán poner en acción historias que les hubieran gustado particularmente. Todos estos cuentos, fábulas y leyendas experimentarán necesariamente modificaciones, y esa será obra del educador y, luego, de los niños asistidos por él.

"Se suprimirán los detalles y solamente será conservada la trama que contiene una acción dramática, es decir, que tiene un nudo, una intriga, una solución. El principio de la acción y el carácter de los distintos personajes deben ser inmediata y claramente explicados y definidos.

"Cada representación implica una elaboración colectiva de los intérpretes.

"La máscara (viejo, animal, etc.) permite evitar las muecas -que pueden inclinarse a hacer en semejantes circunstancias-, mientras que en el teatro de títeres el niño puede expresarse por medio de ellos, evitando, así, el exhibicionismo, por lo cual el teatro de títeres es una de las formas teatrales más indicadas para hacer representar a los niños.

"Todos los elementos de un espectáculo que sean de artesanía tiene un gran valor educativo. En esta forma de educación debería proponerse a los niños que se expresen como mejor lo crean (máscaras, pintura, trabajos manuales, títeres u otros).

De acuerdo con la edad del niño que lo realiza, el juego dramático o el espectáculo - como mejor queramos llamarlo a esta altura- tiene importancia cuando asume el aspecto de un trabajo colectivo, en el que todos saben que son necesarios, "y donde también el niño que sólo tiene a su cargo el sacar, en un determinado momento, una silla del medio, tiene la misma e idéntica importancia que el protagonista, puesto que si en ese preciso momento la silla no fuera apartada, causaría la misma molestia que una parte mal interpretada", como nos lo dice Dino PARRETTI en "Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi", Florencia, Centro Didattico nazionale, 1955.

"Es justamente este sentido de responsabilidad colectiva el que da el valor educativo a estos juegos -y en general, a todos aquellos ejercicios preparatorios que, no obstante dirigirse a la individualidad de cada cual, deberían ser colectivos-, porque este sentido de sostén recíproco tiene una gran importancia social y personal y es necesario alimentarlo. También es muy importante -llegados a una cierta edad, y ésta es la edad- la experiencia de representar para los propios compañeros. La experiencia de sentirse, por turno, autores y espectadores, establece una continuidad de relaciones receptoras y expansivas que contribuirá a la formación de la personalidad.

"Para guiarlos sin evidenciarlo basta que el maestro-entrando él también en el juego- tenga buen y afinado sentido. El niño, en el trabajo dramático, además de tomar conciencia y adquirir un mayor dominio de sí mismo y un acrecentamiento de las facultades de contacto con el mundo exterior, deberá ser iniciado en el gusto por lo bello, exponiéndole el problema de la cultura artística y de la cultura en general, vale decir, iniciándolo en el amor al teatro.

"Se tratará, entonces, de dar vida a un verdadero "teatro de aula" en el cual sin trajes, decorados, reflectores, telón o libretos, solamente los alumnos con la ayuda de una maestra y de un libro de fábulas o cuentos, puedan preparar un espectáculo para el regocijo recíproco de ellos, actores, y de los compañeros, espectadores.

Otro experimento de drama improvisado -como es representado en una escuela inglesa- es el siguiente referido por Jean M. WHEELWRIGHT.

"La clase es dividida en grupos de cinco o seis niños, a los cuales se les da pocos minutos para elaborar rápidamente una corta escena. El maestro puede sugerir los temas para estas escenas. Cada grupo debe realizar la representación, por turno, delante de la clase. Dos niños pueden representar el telón y pueden estar espalda contra espalda, antes que el telón se abra; luego cada uno de ellos caminar hacia el lado opuesto de la habitación -apertura del telón- y luego volver a reunirse -cierre del mismo-. Esto puede servir como lección de sentido del tiempo en el teatro. Si el telón se cierra demasiado tarde, una escena puede malograrse. Aquellos que no participan del espectáculo deben realizar la función de críticos. Y hacer preguntas al final de cada escena: ¿Qué estaba mal? ¿Qué había de bueno en esta escena? Este adiestramiento en la crítica es uno de los más importantes aspectos de la improvisación" J. M. WHEELWRIGHT, "Improvised drama" en "Theatre in Education", N° 2, Londres, 1947.

Continúa WHEELWRIGHT:

"Es necesario ayudarlos a entender los diferentes tipos de personas, para interpretarlos, y un niño que, por ejemplo, debe representar a una señora anciana, tiene que imaginar cómo se sienta una anciana, cómo piensa, se mueve y habla, y debe representarla lo mejor que pueda. Además de esto, pueden perfeccionar la forma dramática y repetir el espectáculo hasta que haya alcanzado la forma justa. Después de estas tentativas, los niños desearán -luego de haber representado- escribir y, de este modo, escenificando un trabajo de ellos mismos, aprenderán el arte de representar y la técnica del teatro, que es mucho más que el estimular la simple habilidad de interpretar, imitando".

"Entonces el teatro", como dice Giovanni CALO en "Il teatro e la educazione del ragazzo", Florencia, Centro Didattico nazionale, 1955, "será verdaderamente un medio de educación, porque habremos llegado a él a través de las instancias naturales del niño, a través del natural proceso de dramatización del juego, a través de su psicología, que inconscientemente anhela convertirse en una humanidad cada vez más plena y siempre

más expresiva, en una sociabilidad cada vez más concreta, en una asimilación cada vez más íntima y genuina de los estados de ánimo, que las diferentes situaciones expresan y que son revelaciones de una común humanidad".

"Si todo lo que hasta ahora se ha dicho se puede aceptar como método -ya válidamente probado y aprobado- formativo del joven, lógicamente no puede aceptarse que la finalidad de esa preparación sean las manifestaciones y los espectáculos destinados a una gran público, es decir, al público que normalmente frecuenta los teatros, aún cuando el público esté integrado por jóvenes y niños. Ya se ha visto la responsabilidad que pesa sobre los actores, directores y autores en tales espectáculos y más aún si éstos están destinados a la infancia.

"La escuela debe descubrir los valores del teatro, así como descubre o debe descubrir los valores de la poesía, de la narración, de las artes figurativas y de la música.

"La natural tendencia del niño a la imitación y la representación lo transforma en otro apenas es llamado a interpretar".

### ***EL TEATRO DE TITERES COMO ESPECTACULO PARA NIÑOS***

"El teatro de títeres es una forma esencial de teatro. Y en lugar de ser una forma competitiva del teatro humano es complementaria. Detrás de los títeres están siempre los hombres. De este modo, muchos de los elementos vitales del buen teatro también lo son de un buen teatro de títeres. Se requiere una dicción clara, una caracterización de los personajes, movimientos correctos y los mismos principios en la puesta en escena, a pesar de que -a causa de sus pequeñas dimensiones- en el teatro de títeres todo debe ser más intenso. Es mejor dejar algunos elementos en manos de los actores-hombres: los largos parlamentos, por ejemplo, son fatales para los títeres, otros, en cambio, solamente pueden ser de los títeres, como por ejemplo, los personajes que representan animales y todo aquello que está más ligado a la fantasía.

"En efecto, lo primero que debe tenerse en cuenta en un teatro de títeres -como motivo fundamental de esta forma de espectáculo- es la imaginación. Ella constituye el vínculo de comprensión entre el espectáculo y su público y, si ella faltare, el teatro de títeres no tendría razón de ser. Hablo de imaginación como toma de posesión de un hecho presente, de una verdad que garantiza nuestra posibilidad de ir más allá y como una suerte de libertad en la que se vuelca el alma.

"Justamente para facilitar la imaginación y para que se constituya y desarrolle en sano equilibrio - por un instinto innato, el instinto materno- es que a los niños se les cuentan fábulas. Es una forma educativa de la imaginación para que pasen del orden cuantitativo al cualitativo. Y las fábulas y la manera en que ellas encantan el alma infantil, son dictadas por una experiencia milenaria fundada sobre la curiosidad -con la que el alma humana está llena de "por qué" y de "cómo"- que es necesario explicar para que supere esos mismos "por qué" y "cómo". Quien narra una fábula, que a su vez ha oído contar, no cumple solo un acto de memoria; la transfigura con la riqueza de su imaginación, siguiendo la sustancia espiritual que es la vida misma y, justamente por ello, da buen ejemplo a quien la escucha.

"La importancia que un teatro de títeres -en su forma de espectáculo- puede tener para los niños es la misma que tiene, en la primera infancia, el contar fábulas, es decir,

cuando el niño no posee otros medios de información y de comunicación.

"El espectáculo de títeres sustituye, con toda su complejidad, justamente a la voz, para introducir en la imaginación -que la fábula ha encendido de tal modo que fantaseando el niño pueda reconocer y objetivar las cosas narradas- un nuevo elemento reflexivo y crítico de la mayor importancia.

"Por ello, todo títere debería tener una característica particular, por la cual pueda ser fácilmente reconocido. Es necesario pensar que con el títere y con el teatro de títeres se ofrece la manera de expresar un personaje o un suceso de modo diferente al de copiar la naturaleza. Los materiales con que el espectáculo se realiza -a pesar de ser los comunes para la fabricación de juguetes, como la madera, el cartón prensado, el papel, la telas, etc.-, se transforman, de tal modo, en relación con el títere, que pueden ser adaptados a la transposición de la realidad, tal como ocurre en la invención infantil, por medio de la cual se puede ver en un pedazo de papel, una corona; en una caja de cartón, un pozo, y en un sencillo palo, un bellissimo caballo.

"Por lo expuesto, el deber de un teatro para niños -y particularmente de un teatro de títeres- será el de ayudarlos a salir de aquel mundo maravilloso en el que se complacen, para que descubran en el mundo real -en el cual viven- lo maravilloso que hay también en él, y a lo que se llega a través de la comprensión de la moralidad de la vida.

"Quienes educarán a los niños en este sentido serán, justamente, los títeres, ya que se dirigirán más a su sensibilidad que a su inteligencia.

"Finalmente, quien mueve a los títeres delante de un público de niños y les da su voz debe tener presente que cada respuesta y cada movimiento deben ser presentados dramáticamente, es decir, que como titiritero y actor es necesario identificarse con el carácter y la situación momentánea del espectáculo, participando al máximo con el sentimiento y la imaginación. Para hacer ver y sentir con vigor y claridad es necesario decisión y placer personal, estar interesado en aquello que se dice y se hace, y poner verdaderamente el alma en lo que se realiza, teniendo presente que el títere es la imagen de una perfección y algo concebido verdadera y esencialmente para un texto o un tema. Nada más contrario al placer del espectador -de cualquier edad que sea- que la falta de participación de quien pretende divertirlo, más aún en un espectáculo de títeres, puesto que para realizarlo requiere un verdadero y, casi diría, maternal amor por el mundo infantil.

### ***ESPECTACULOS DE TITERES REALIZADOS POR NINOS***

"Si los espectáculos de títeres y los mismos títeres fueran realizados por niños podrían ser de gran interés y asumir una función muy importante para promover la creación e inventiva infantil.

"El feliz instinto del juego -que se desarrolla al mismo tiempo que el crecimiento del niño, ya que por medio de él "el niño logra su bienestar mental y puede trabajar con sus deseos, temores y fantasías hasta integrarlos en una personalidad viviente" como ha dicho Susan ISAACS, ("Social development in young children", Londres, 1933) cuando es estimulado y mantenido vivo, se perpetúa más allá de la edad infantil como sentido de "humour" y juega un papel importante en la vida del adulto.

Cauta y simplemente adoptado, el títere puede tener la más benéfica influencia sobre casi todos los niños. Y aún aquellos "difíciles" (desde los naturalmente "lentos" o "no despiertos" hasta los superdotados y cínicos) no pueden resistir mucho tiempo la tentación de hacer vivir a un títere. Poned en sus manos uno y veréis cómo rápidamente olvidan su timidez o su embarazo o también sus "vicios".

Nada, quizá, pueda atraerlos tan rápidamente y de manera mas completa, volviéndolos a la normalidad y haciendo florecer en sus rostros la sonrisa que es el derecho de todo niño.

Además, el principal valor de los espectáculos de títeres interpretados por niños reside en el hecho de que es una actividad social y, como tal, contribuye intensamente a la educación social del niño. Esto solo sería suficiente para incluir entre las actividades de la escuela a los espectáculos de títeres. "Optima escuela de educación social, medio eficaz para el continuo mejoramiento de la expresión, para el desahogo espontáneo de la exuberancia, el sentimiento, el dominio y control de sí mismo, la alegría de hacer divertir a los compañeros", ha anotado cuidadosamente una maestra, Angela POETA, en "L'indice de oro", Roma N° 6, 1954, después de la experiencia efectuada en una escuela rural con el teatro de títeres, y no me sería difícil agregar muchos otros testimonios.

"La alegría de divertir a los compañeros, el aprecio de los espectáculos por el esfuerzo realizado para hacerlos divertir, he aquí el lazo que puede unir a todos los miembros de una misma escuela al gozar de diferente manera un espectáculo, en el cual los creadores como los espectadores, pueden fácilmente intercambiarse los papeles, y en el que cada niño ha colaborado de una u otra manera.

"La otra razón importante por la que un teatro de títeres resulta útil para la formación espiritual del niño es que, no obstante satisfacer su deseo de hacer y de crear -que existe en lo profundo de todos sus juegos de modo que el niño jugara al teatro de marionetas o de títeres con la misma seriedad con la que juega con el tren o con la muñeca que ha recibido de regalo-, da además a este deseo suyo un exacto sentido de responsabilidad por cuanto lo pone en contacto con el éxito o fracaso de la representación. Esto se logrará, en mayor o menor grado, de acuerdo con el esfuerzo cumplido por cada cual para hacerlo lo mejor posible. Este éxito final -más que la alegría inicial y continua, necesaria e indispensable, del simple quehacer- será lo que más satisfacción le brindará.

"En cuanto al valor del títere en lo que se refiere a la enseñanza de la dicción, es cosa obvia. El niño aprende a expresarse natural y claramente: con naturalidad porque en el teatro de títeres se identifica, sin duda, con el carácter del personaje que mueve, cosa que no ocurre en el teatro de niños-actores, donde siempre el niño "recita"; con claridad, puesto que comprende que el público oyente debe entender todo aquello que le está diciendo.

A menudo, niños que tienen dificultad en el hablar, manejando títeres hacen su primera experiencia de lenguaje fluido.

"Si en esta fase del trabajo con títeres la timidez inicial y la incapacidad para expresarse correctamente, el darse cuenta de los defectos dialectales y de la pobreza de expresividad vocal, en primer momento pueden asustar, no bien superado el primitivo estado de perplejidad provoca, en cada cual, un empeño mayor para perfeccionarse, controlarse y vencer la timidez, los propios límites y defectos. Ayuda a este esfuerzo el hecho de que al estar escondido detrás de una cortina que los separa del público, los actores se sienten libres -al no sentir sobre ellos ninguna mirada indiscreta- de poner al

descubierto su alma y, lo que es más importante, el hacer partícipes a los otros.

"En este sentido, la gran contribución que el teatro de títeres puede dar a la educación es ésta: ofrece la posibilidad a todo niño de experimentar la expresión dramática. Anomalías físicas, defectos físicos, etc., no son impedimentos para que los niños puedan representar. Cuanto más frecuentemente los niños participen con entusiasmo en la representación y con mayor sentimiento la interpreten, en mayor grado serán capaces de invención e iniciativa. Si en un principio puede asustarles una cierta incapacidad para expresarse correctamente, es mejor que representen aquello que más les divierte y que ya conozcan, comenzando por trabajos breves y familiares, como historietas, canciones, cartas o simples fabulitas escenificadas.

"Es también importante el sentimiento que reúne a los niños para preparar la actuación de los títeres. "Con el títere en la mano los pequeños titiriteros también cambian situaciones y actitudes, por exigencias escénicas. Se introducen nuevos motivos, que aparecen, por una reflexión más profunda o por una exigencia de lógica y de justicia, ha observado justamente Angela POETA.

"A pesar de que muchas de las operaciones para la elaboración del verdadero títere son demasiado difíciles para que los niños pequeños puedan realizarlos por sí solos (tanto es así, que puede ser contraproducente empezar por interesar a los niños en la construcción de los mismos, en lugar de hacerlos representar con ellos) pueden en cambio, experimentar la alegría de ver que sus ideas se materializan si se los hace asistir a la fabricación de los diversos personajes, promoviendo -por medio de preguntas y demandas de consejos y pareceres- una suerte de colaboración que, para el niño, no será menos real ni menos fructífera espiritualmente que si él mismo hubiera en verdad hecho los títeres. De esta manera ellos pueden decidir cuáles serán los personajes que tomarán parte del trabajo, por ejemplo, en una poesía que pretenden interpretar, y pueden quizá, buscar el material que servirá para vestir estos personajes y todos los objetos que igualmente servirán para el espectáculo.

"Cuando los niños tengan entre las manos los diferentes personajes -creados para este o aquel trabajo bien definido y, generalmente, ya hecho-, éstos podrán inspirarlos para idear otros trabajos en los cuales los podrán utilizar, y trabajos que, al principio, quizá, serán solamente una espontánea improvisación de niños que se deleitan en "simular", pero que más tarde tomarán forma y seguirán una línea coherente con su principio y su fin.

"Pronto nacerá en ellos el deseo de hacer por sí mismos otros muñecos que irán necesitando, y éste es el momento en que se tratará de hacerles fabricar los más posibles.

"Que con material de descarte o al alcance de todos se puede crear algo (como cabezas, manos y vestidos de los títeres, realizados con papel de diario, engrudo o retazos de tela), sólo significa ofrecer a la imaginación del niño un principio que le es congénito, ya que en su imaginación este personaje, hecho de tan poco, tendrá vida mucho antes de que lo haya dibujado, modelado, pintado y vestido.

"El superar una presunta incapacidad, será facilitado por el aspecto de juego que implica el dedicarse a esa forma de artesanado.

"También aquí, como en la representación, es importante el espíritu de colaboración que se instaura entre un mayor número de alumnos al crear una imagen, ya que las observaciones que uno le hará al otro en el curso del trabajo los impulsarán a tomar real

conciencia de los hechos creativos y operativos y tratar de resolverlos conscientemente.

"En general, estos trabajos poseen una ingenuidad y un encanto similares a los que pueden encontrarse en los dibujos y pinturas espontáneos, ejecutados por niños, y mientras los niños pequeños se contentarán con formas apenas insinuadas, los más grandes intentarán una búsqueda de efectos, que mucho se aproxima a lo que los adultos reclaman del titiritero.

"Las posibilidades y las necesidades varían según la edad. Por ejemplo, los más pequeños representarán más contenidos sin un escenario definido y sin público, y será suficiente que sus títeres sean simplísimos: una cabeza con un agujero por donde pasar un dedo y la mano envuelta en una tela que hará las veces de vestido.

"Pero para que los títeres sean funcionales, deberían ser construídos por los niños más grandes, ya que los títeres no pueden ser manejados si no son hechos cuidadosamente, lo contrario es irritante para el actor y disminuye el efecto para el espectador.

Para que el niño pueda hacerlo representar, con la más completa satisfacción, será suficiente que agite su cabeza este muñeco montado sobre el palo, haciéndolo asomar a cualquier improvisado escenario.

"Por lo tanto, para adiestrar a los niños a mover los títeres a mano y a representar con ellos, es necesario proceder gradualmente.

"Ante todo es necesario que aprendan a moverlos con una mano y luego con la otra. Después a sincronizar el lenguaje con el movimiento del títere y, finalmente, a hacer coordinar el lenguaje y el movimiento de otro títere, movido por ellos mismos o por otro niño.

"Los temas más apropiados para estas primeras ejercitaciones son la poesía y las canciones que los niños ya conocen. Si tienen familiaridad con las palabras y con las acciones dramáticas -que en esas palabras se esconden- los niños pueden volcar toda su atención en los títeres que aprenden a mover. Pero cada cosa ha de ser realizada de la manera más fácil posible. Las acciones deben ser muy simples, y también los títeres y los objetos deben ser muy fáciles de asir y mover.

"Para hacer que el títere proceda de modo adecuado al texto, el niño, al principio, puede moverlo mientras la clase canta o recita las palabras del texto. Luego, para combinar el lenguaje con el movimiento, el niño puede hablar a través de su títere respondiendo a cuanto le pregunta la clase, y por consiguiente el títere puede dialogar con otro títere.

"Los textos pueden ser extraídos de cualquier historia en la que las ideas pueden ser fácilmente traducidas en acciones dramáticas. Es útil que los mismos niños conviertan historias en trabajos dramáticos, y el maestro debe guiarlos, sin trabar, jamás, su libre y natural expresión.

"Otro elemento coordinador de la trama del espectáculo es el comentario musical. Para realizarlo se deben buscar motivos simples y populares, que todos los conozcan y que, de algún modo, puedan traducir el lado alegre o triste del espectáculo.

"La construcción del teatrillo, la instalación eléctrica, la escena, en fin, todo, puede ser resuelto sin dificultad y puede constituir un medio de profundización educativa en los

más diversos campos.

"Y esta economía de espacio y material -concedida al teatro de títeres es la que- puede permitir, a cada escuela y centro juvenil, la práctica dramática.

"Un teatro de títeres requiere, para su buena realización, estos requisitos:

- a) Escolares que trabajen para obtener una articulación fonética e idiomática correcta. El teatro mismo, entonces, sirve para corregir eventuales defectos: ya que la escuela siempre debería preocuparse porque la expresión -ya sea hablada o escrita por los niños- resulte correcta, puesto que todo defecto de dicción empobrece el lenguaje y no transmite la idea y el sentimiento que expresa la voz. Lo mismo ocurre en el teatro de títeres. Porque un titiritero que no tenga una buena dicción, transmite mal y desfigura, para el auditorio, el texto que interpreta. Pero el lenguaje del titiritero, además, debe ser el que conoce el niño, sin que deba bajar, por esta razón, el nivel literario del espectáculo.
- b) Escolares que tengan una buena educada memoria, lo que facilitará el aprendizaje de la obra a representar sin necesidad de la ayuda del texto escrito, hecho este que, en cierto sentido, desvía la atención del titiritero, la cual debe concentrarse en el manejo de los títeres y en interpretar dramáticamente las respuestas de los diálogos.
- c) Escolares que conozcan un poco de música como para tocar algún instrumento, o que, por lo menos, posean aptitudes para el canto.
- d) Escolares que tengan disposición para el dibujo y la pintura, con el fin de realizar la escenografía.
- e) Escolares que tengan gusto y habilidad para los trabajos manuales requeridos, desde la modelación de los títeres hasta la confección de los vestidos.
- f) Escolares capaces de escribir los textos, ya que las obras a representar -que deben llenar una función recreativa- tienen que ser comedias infantiles, que, aunque preparadas por los maestros, nazcan de la actividad de los mismos escolares, sabiamente interesados y dirigidos. Téngase presente, como máxima expresión de este trabajo, el tema dictado por los niños y escrito por el maestro, que Tolstoi utilizó en la escuela de Iasnaia Poliana.

"Asimismo, el teatro de títeres, además de objetivar -por común pasatiempo y construcción- sucesos de la vida del aula podría desarrollar temas específicos de enseñanza escolar, asumiendo, casi, el papel de subsidiario.

"Un ejemplo es el experimento realizado en una escuela de la Argentina, en un sexto grado: se utilizaron títeres durante las lecciones de geografía, como lo refiere A.S. BAGALIO, "El teatro de títeres en la escuela", Buenos Aires, Ed. Kapeluz, 1952.

"Los temas fueron por turno, España, Italia, Francia y Asia. Los escolares se dividieron en grupos de cuatro o cinco. Cada grupo debía encarar el estudio de un determinado país o continente, y extraer de él un espectáculo en el cual ellos debieron hacer todo, desde el libreto a los títeres y desde las escenas a los trajes. Todo esto implicó búsqueda de material, estudio de enciclopedias, de documentos, etc. Los niños se reunían una vez en la casa de uno, otra vez en la de otro, y establecían cuanto era

necesario, siguiendo, cada cual, un procedimiento diferente.

"El entusiasmo que la iniciativa despertó entre los niños fue excepcional.

"Los escolares sienten una especial atracción por todo trabajo que rompa la cotidiana rutina y la monotonía escolar y que les permita poner en acción, con libertad, las propias capacidades creativas.

"Aún cuando no todos los niños deseen representar con los títeres, seguramente habrá algunos que quieran preparar la escenografía, ocuparse de las luces o limitarse a fabricar los muñecos, pero casi todos querrán participar del trabajo que se concluye con la representación; y es justamente este trabajo colectivo -por los variados intereses que enciende- el que se destaca como medio seguro de profundización educativa.

"Además hay que enseñar a los niños a ser los primeros críticos de sí mismos. Para este fin es ventajoso adiestrar, para el mismo trabajo, a dos grupos de niños. Ellos pueden turnarse, primero representando una escena, y después observando cómo la representan los otros. De esta manera para ellos resulta mucho más fácil representarla, memorizarla y descubrirle los eventuales defectos. En esta forma los ensayos se tornan atrayentes, ganan en emoción, y los mismos niños desean que nunca finalicen y quieren inmediatamente fijar el próximo ensayo.

"Así hábilmente, puede incitarse a sus mentes a contraer una determinada responsabilidad y a llevarla a término en el debido tiempo y de la mejor manera posible. Ya que esto es lo que, detrás del juego, el maestro persigue.

"Un curso con títeres también sería útil como ejercitación para estudiantes de arte dramático. Puesto que, al estar su atención atraída por los requerimientos técnicos de los muñecos, ellos adquieren la costumbre de concentrarse en lo esencial, proyectándose, ellos mismos, sobre el papel. El buen actor usa su cuerpo, como el titiritero el títere, controlando los movimientos y el diálogo. Si se observa al titiritero se verá que concentra toda la expresión en su rostro, por la intensa preocupación de dar al títere carácter y modalidad. La fijeza de la cara del títere aleja, permanentemente, su carácter, mientras que sus agudezas deben ser mostradas mediante el movimiento y la voz. El títere es un perpetuo memorizador de las caracterizaciones requeridas. Además, el títere, aparte de lo que es como espectáculo, asume otro importante papel. Puede ser la unión entre el niño y el adulto. En muchos casos se ha visto que el títere manejado por el niño puede arrojar mucha luz sobre la interioridad de aquél.

"De todos modos, el títere ofrece al adulto el enorme placer de la compañía infantil, una intimidad más estrecha con el niño y un nuevo respeto por su sensibilidad e imaginación".

Sergio ARRAU, "EL TEATRO Y LA EDUCACION, "

El autor de este libro que figura en una larga lista de otros de su producción, en el que el último es "DIRECCION TEATRAL", publicada en 1997 por CELCIT, de Caracas, es un pedagogo, actor, director dramaturgo, con larga trayectoria práctica en Chile, Perú, (donde reside actualmente), Venezuela, etc.

En "EL TEATRO Y LA EDUCACION", editado en Lima, 1964, presenta una verdadera

síntesis del teatro y de las proyecciones que tiene esta expresión artística en la Educación, como elemento indispensable en la formación integral del individuo.

Por ser lo que más directamente toca los temas relacionados con este capítulo de la Guía: "El Teatro en la Educación", comenzamos a transcribir los fragmentos seleccionados del libro de ARRAU, en su segunda parte, "El Teatro en la Educación".

## **"El teatro en la formación de la personalidad"**

### **I.- El juego y el teatro**

"En los idiomas occidentales más conocidos, al hecho de actuar, de intervenir en el montaje de una obra teatral, se le considera dentro de la esfera o actividad del juego. El actor juega su rol. En inglés "play", en francés "jouer"; "spiel" en alemán. En cambio en español encontramos que no se utiliza el término de jugar. El actor no dice "voy a jugar en tal obra", sino que afirma "voy a trabajar en tal obra", dándole al actuar el cariz de trabajo, cuyas características según Guy JACQUIN son : "Utilitarismo, interés, impuesto desde fuera y que no siempre es grato ni interesante".

"Creemos que el término está bien aplicado en los otros idiomas y que, en verdad, existe una muy íntima relación entre el teatro y el juego.

Como nos dice Jorge Luis BORGES, en "El Hacedor": "El actor, en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro".

El teatro es la actuación de un juego.

"Las características del juego pueden resumirse así:

- 1.- Es libre y espontáneo. (No se puede obligar a jugar a un niño)
- 2.- Es desinteresado. (Puede absorber por completo al jugador sin que haya interés material ni utilitario, ni se obtenga de él provecho alguno)
- 3.- Tiene sus reglas. (Cualesquiera que ellas sean. "Determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Las reglas de juego de cada juego; son obligatorias voluntariamente y no permiten duda alguna. En cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del juego. Se acabó el juego". (HUIZINGA, en libro "Homo ludens").
- 4.- Proporcionan placer. (Ya sea el de la simple distracción, cuando el juego es la representación de algo, o el placer oral del triunfo, cuando el juego es la lucha por algo).

De estas cuatro características, el teatro considera como suyas las dos últimas y ocasionalmente la segunda.

### **II.- El instinto teatral.**

"Expondremos, en forma sucinta, las interesantes ideas del hombre de teatro Nicolas EVREINOFF, que se encuentran ampliamente desarrolladas en su obra "El teatro de la vida", porque de ellas se desprenden consideraciones, relativas a la educación, de indudable importancia.

"Evreinoff asegura que el hombre posee un instinto de teatralidad, de transfiguración, de cambiar, en suma, de ser otro. El hombre no sólo vive su realidad natural, sino que trata de cambiarla, de crearse una realidad diferente, hacer "como si fuera" otra persona. Es decir, inconscientemente, una labor de actor teatral.

"La teatralidad, según Evreinoff , lo domina todo. Y no solo al hombre, sino también a los demás seres vivientes. Los animales tienen su teatro, al que nosotros vemos como juego.

"El instinto teatral del hombre primitivo desemboca en cantos y danzas, en las que, por medio de imitación, se transfigura en fenómenos de la naturaleza, en animales o dioses. Además, cubre su cuerpo con tatuajes, agujeros y adornos, convirtiéndose en un ser creado por él.

"El hombre ahora y siempre, crea constantemente personajes. O imita a un modelo para adquirir las cualidades de ese modelo. Fulano admira a Zutano, quisiera ser como Zutano y, por lo tanto, imita a Zutano. Por medio de esta imitación empieza a adquirir cualidades que lo acercan a la imagen que de Zutano se ha formado. Ya no se trata entonces, de una mera imitación exterior. Fulano se ha creado su rol, el cual se supone llega a dominarlo y hacerle sentir, a veces, las cualidades que admiraba.

"Es evidente que nuestro comportamiento varía de acuerdo al lugar en que nos encontramos. No estamos igual en nuestra casa que en una reunión de personas de importancia. "Nos hallamos constantemente desempeñando un rol, cuando nos encontramos en sociedad". MAX BURKHARD tiene la más perfecta razón al hablar en su obra "El teatro", de esa tendencia natural de representar que se manifiesta inconscientemente en cada hombre que se siente observado. Esta tendencia le incita a simular manifestaciones exteriores de procesos mentales, de sentimientos, de ideas, en forma tan convincente que él mismo llega a creer en la sinceridad de esos signos exteriores. Toda nuestra educación consiste en la manera de aprender a desempeñar el rol de un hombre lleno de urbanidad, amable, sensible, el papel de un ser humano valiente y dueño de si mismo, es decir, el rol del héroe favorito de personaje simpático, en el drama moderno de la vida" (Nicolas Evreinoff ).

"Cada personaje cumple un rol, ya sea creado por si mismo o impuesto desde fuera. Y ese rol le fija características que le coartan su libertad.

"Se saldría de su rol un sacerdote que se pusiera a bailar twist. Y es que cada cual crea para si y para los demás, un rol, un personaje que le exige un determinado comportamiento.

"Un implemento teatral, el traje, influye mucho en nuestra vida diaria sobre nuestra conducta. Cuando alguien que no cambia muy a menudo de vestuario, estrena un traje nuevo, se siente importante y le parece que todos lo observan. En cambio, cuando está con un traje viejo y manchado, trata de pasar inadvertido. Es fácil observar que las personas no se comportan de igual modo cuando están vestidos de etiqueta que cuando están vestidos deportivamente.

"Si este simple implemento exterior interviene en forma tal, mucho más lo es cuando se toman elementos internos de otros seres por medio de la imitación. En efecto, es absolutamente evidente que, a menudo, las personas concluyen por ver realizadas en los actos de su vida las virtuosidades propias de las máscaras que adoptan. Y es

precisamente allí donde reside el infinito valor educativo de nuestra incesante teatralización de la vida. El Estado, la Sociedad, la Civilización nos imponen cierta máscara de virtud, de afabilidad y de decencia. Y representamos nuestro papel con tanto fervor que llegamos hasta el punto de confundir las mencionadas máscaras con nuestra propia alma "(Nicolas Evreinoff).

"Las proyecciones pedagógicas de estas ideas son sumamente interesantes. El profesor vendría a ser como una especie de director escénico que ayuda a sus alumnos a crearse roles, no con la intención de presentarlos en un escenario y ante un público de teatro, sino para presentarlos en ese gran escenario que es la vida.

## EL TEATRO COMO INSTRUMENTO EN LA EDUCACION

### *"I.- El teatro y la cultura*

"Desde hace siglos se considera al teatro como un espejo en el que se refleja la cultura, y, por lo tanto se le consulta como el mejor índice cultural de un pueblo. Se asegura, y con razón, que si un país tiene buen teatro, ese país está culturalmente en auge.

"Siendo pues el teatro un arte social, por excelencia, es, a la vez reflejo de la sociedad. Y constituyendo un resumen de todas las artes, refleja el sentir espiritual de un pueblo. Pero no sólo es reflejo, lo que le daría un papel meramente pasivo, sino también influyente en la sociedad. De aquí la importancia que tiene como medio de extensión y divulgación cultural.

### *"II.- El teatro para niños*

"La necesidad del Teatro para los Niños brota de los fines mismos de la Educación, que se propone el desarrollo integral de la personalidad del educando.

"Según Walter PENALOZA, en su libro "El teatro en la Escuela", "La educación debe ser un esfuerzo para que niños y adolescentes, en la medida de sus posibilidades, se pongan en contacto con diversos valores: verdad, bien, belleza, justicia, y para que desarrollen diversas estructuras: la propia conciencia, su relación con el medio social, el cuidado de su cuerpo y de su salud".

"Sin embargo, la orientación academista que todavía existe, hace que el alumno se convierta en algo así como un saco que recibe un cúmulo de conocimientos mal digeridos, entre los que se deja de lado todo cuanto se refiere al desarrollo de la capacidad artística.

"Dentro de la materia artística, sostenemos que el teatro debe ser considerado como indispensable en todo plan pedagógico.

"Debemos diferenciar, sin embargo, entre teatro infantil y teatro escolar, por cuanto son diferentes sus propósitos.

"El teatro escolar tiene fines didácticos, sirve para favorecer la fijación de ciertos conocimientos. En cambio, el teatro infantil tiene propósitos estéticos, de crear o cultivar un sentimiento de belleza y de afinar el buen gusto. El primero está al servicio de las asignaturas y del plan de estudios. El segundo es independiente de las asignaturas y del colegio mismo.

## Diferencias entre teatro escolar y teatro infantil

	Propósitos	Incrementa	Actores	Necesidades materiales
<b>Teatro Escolar</b>	Cognoscitivos (Didácticos) Es un <b>medio</b> educativo	Aprendizaje. Intereses pedagógicos y patrióticos.	Escolares.	Escasas Utiliza pocos elementos. Es barato.
<b>Teatro Infantil</b>	Artísticos (Estéticos) Es un <b>fin</b> artístico.	Imaginación Creadora. Fantasía. Sentido de lo bello.	a) Niños (escolares o no).  b) Adultos.	Mucho costo. Trajes y decorados a menudo fastuosos. Efectos especiales

	Autores	Obras
<b>Teatro Escolar</b>	a) Adultos (especialmente maestros). b) Los propios alumnos	Se encuentran en gran cantidad
<b>Teatro Infantil</b>	Adultos (escritores especializados)	Son escasas.

"Por supuesto que esta diferenciación no se efectúa en forma tan radical. El teatro escolar siempre necesita de un hábito de arte que lo vivifique, así como al teatro infantil no le daña una bien dosificada intención didáctica. Observemos en el cuadro las diferencias que existen entre teatro escolar y teatro infantil. Las exigencias de este último hacen que sea tan poco desarrollado. En cambio el teatro escolar no necesita de muchos elementos materiales.

"También se puede observar que en el teatro infantil los actores no son necesariamente niños. Inclusive muchos grandes actores no han desdeñado presentarse en obras para niños, lo que les ha significado una valiosa experiencia.

"Ambas formas de teatro para niños no son excluyentes entre si dentro del ámbito escolar. Es por eso que las consideramos en su amplitud bajo la denominación de Teatro para niños, que desarrollado en la escuela tiene cuatro posibilidades:

- a) Teatro educativo en general, cuya finalidad es la de desarrollar la personalidad del alumno en lo que se refiere a la imaginación creadora, destrucción de inhibiciones, etc. Esta finalidad requiere que el curso de teatro tenga carácter programático.
- b) Teatro aplicado a las diversas materias, cuya finalidad es la de servir de instrumento para explicar mejor una materia pedagógica. Esta posibilidad del teatro es de carácter eventual.

- c) Club de teatro - grupo o conjunto -, cuya finalidad es la formación de un núcleo de alumnos con condiciones especiales para actores y que representan obras destinadas a ser vistas por todo el colegio.
- d) Teatro extra escolar llevado a la escuela, es decir, conjuntos que no son de la Institución, pero que van a representar en ella, ya sean estos Grupos de Teatro de otros colegios, o conjuntos especializados en teatro para niños.

Se podría agregar que el grupo de teatro de los niños, se encontrará con las diferencias entre el Teatro Escolar y el Teatro Infantil, y desarrollarán uno u otro según la aptitud que tengan de realizar uno y otro, sin preocuparse de las diferencias que entre ambos señalan los expertos, pues al hacerlo, los niños tomarán del primero las ventajas del aprendizaje de la materia sobre que versa la obra, como el otro tomarán la imaginación escénica y el sentido de la belleza, estimulando todo el desarrollo de la nascente personalidad, tanto de los niños "actores", como de los niños espectadores.

### **III.- La obra teatral para niños**

"Así como hemos considerado que los actores del teatro para niños pueden ser adultos o niños, del mismo modo las obras de teatro, tanto escolares como infantiles, pueden ser escritas por adultos o por los mismos niños. En ambos casos hay que aclarar si se trata de teatro infantil o de teatro escolar o, dicho en otra forma, de teatro educativo en general, o de teatro aplicado a las materias escolares.

- "a) De teatro Infantil. Si es creada por adultos, el autor necesita conocer además, perfectamente todo lo referente a la psicología infantil. En términos generales necesita:
  - 1.- *Considerar las edades de los niños.* (No se puede ofrecer lo mismo a niño de seis años que a un muchacho de catorce).
  - 2.- *Saber lo que al niño le gusta,* puesto que necesita cautivar su atención.
  - 3.- *Huir de toda ingenuidad* peligrosa, así cómo de una moraleja demasiado evidente.
  - 4.- *Insistir en el espectáculo* . Si hay un tipo de teatro que requiere fundamentalmente del aspecto plástico, espectacular, éste es sin duda el teatro infantil.
- "b) De teatro escolar Los adultos que escriben teatro escolar son generalmente los maestros. Las obras ofrecen un carácter ocasional, casi siempre para explicar visualmente determinada materia o para realizar una festividad cívica con la escenificación del episodio que se celebra.

Cuando el maestro no cuenta con el tiempo, o la capacidad para escribir él las obras escolares a escenificar, puede encontrar innumerables obritas, muchas de ellas excelentemente escritas, sobre todo en la serie de publicaciones del autor argentino Germán BERDIALES.

#### La obra teatral para niños escrita por niños .

"Especificar si se trata de obra infantil o escolar"

a) De teatro infantil

Hay niños especialmente dotados, que escriben teatro infantil sin que tengan necesidad de ayuda de un adulto.

"Pero conscientemente, ese texto infantil escrito por los niños se logra con la orientación del profesor. A veces se les sugiere un tema, tomado de un cuento y luego de que lo han escrito, es corregido por el profesor en colaboración con los mismos alumnos.

"Cabe agregar que ese texto no es definitivo, sino que se va modificando en los ensayos, aumentando y quitando, conforme a la espontaneidad de los actores.

b) De teatro escolar

"No hay mayor novedad en cuanto al procedimiento para efectuar un teatro escolar escrito por los niños. Cabe sí considerar que este tipo de teatro es más privativo del adulto, el maestro, puesto que es él quien va a aplicar determinadas enseñanzas por medio del teatro.

"En cuanto al montaje del boceto u obrita teatral, ya sea escolar o infantil, escrita por adultos o por niños, es necesario establecer como principio, la creación de un ambiente de auténtica libertad de expresión. De ningún modo es aconsejable coartar la espontaneidad del alumno, siempre que se mantenga dentro de la esfera de lo creativo respecto del motivo y desarrollo escénico de la obra.

"Cuando ya, los niños hayan agotado sus posibilidades en cuanto a interpretación y recursos expresivos de los personajes que realizan, sólo entonces intervendrá el profesor-director, aconsejando guiando, aprobando o no, y en último término, indicando.

"Nunca se debe olvidar que no se trata de adaptar el niño al teatro, sino al contrario, es el teatro que debe adaptarse al niño.

**"IV.- El Teatro en el Colegio**

Si la educación propende al crecimiento integral del individuo que hay en el niño, entonces resulta indispensable la integración del teatro como curso o actividad en el colegio; tanto por el aspecto formativo y de ayuda a la personalidad de los educandos, cuanto por el lugar de primacía que ocupa el teatro dentro del campo artístico.

"Es por eso que en los países que marcan rumbos en lo relativo a pedagogía se ha considerado que el estudio y práctica del teatro son necesarios, llegándosele a considerar como curso obligatorio dentro del plan de estudios y en pie de igualdad con materias humanistas y científicas.

"Consideramos que el teatro se incorpora en tres formas diferentes dentro del colegio:

- A) Como Curso. (Ya sea programático o extraprogramático)
- B) Como auxiliar de diversas asignaturas .
- C) Como coordinador de materias escolares.

Y aquí, ARRAU cuenta y comenta la experiencia habida en el Perú con respecto al destino sufrido por el Teatro en la Educación.

"Hasta 1946, la "cosa" teatral no tenía cabida seria dentro de la educación en el Perú. Claro está que resultaba imprescindible en toda velada, y las fiestas del colegio, o en el aniversario del director o directora.

"Ese año se creó la Escuela Nacional de Arte Dramático y se encarga a una comisión la labor de organizar "de inmediato, el Teatro Escolar para los colegios y escuelas de enseñanza secundaria y primaria..." según dice la resolución respectiva. "Se crea entonces el Curso de Teatro, pero como actividad extraprogramática, o sea fuera del programa oficial. El buen resultado producido en algunos establecimientos educacionales hizo que prácticamente todos los colegios nacionales y grandes unidades escolares (por lo menos de Lima) consideraran al teatro dentro de sus muros.

"Pero no sería justo dejar de señalar algunos grandes defectos:

1.- Para profesor de teatro se nombraba a alguien que tuviese algunos conocimientos o prácticas teatrales, puesto que pedagogos con estudios teatrales son escasísimos. En vista de lo cual se tuvo que recurrir a personas relacionadas con el teatro, generalmente actores aficionados o bien, a algún profesor de castellano y literatura. Lógicamente ninguno de los dos era la persona indicada.

2.- Las clases en sí. En relación con el punto anterior cabe preguntarse: ¿Puede encauzar pedagógicamente una materia teatral quien ignora los principios y métodos pedagógicos? ¿Y puede enseñar a incorporar un personaje quien no conozca de actuación e interpretación escénica?

El profesor sin práctica teatral se encuentra todavía en peores condiciones, al no saber como realizar un montaje, comprendiendo en la realidad que el teatro no es sólo literatura".

Además de lo último dicho por ARRAU está la constatación de que entre la gente de teatro, hay quienes, en los distintos países, están obligados por las necesidades dinámicas que plantea el teatro, a "enseñar", y por lo tanto "a aprender a enseñar" con el aporte valioso e imprescindible de la práctica teatral de la experiencia que el saber académico, pedagógico y teatral teórico no pueden reemplazar.

Y prosigue Sergio ARRAU narrando la experiencia teatral en el Perú.

"Como quiera que el teatro constituye una materia obligatoria en otros países, se creó la asignatura de teatro escolar como curso programático en la reforma de Educación Artística llevada a cabo en 1957.

"Es así que en 1958 aparece el teatro, no como actividad para un reducido número de alumnos, sino como curso obligatorio para todos los alumnos de primer año de secundaria, que al año siguiente sería para los de primero y segundo y así sucesivamente hasta llegar a quinto.

"Esta excelente medida, en su espíritu, no llegó a aplicarse en todos los planteles oficiales y en los que se aplicó fue suprimida al año siguiente por una serie de deficiencias. Volvió entonces el curso a convertirse en actividad fuera de programa.

"A nuestro modo de ver fracasó esta bien intencionada medida, por las siguientes razones:

- 1.- "Escepticismo de los educadores. La gran mayoría opinaba que éste es un curso inútil, que viene solamente a recargar el horario y el presupuesto del colegio.
- 2.- "Falta de profesores especializados. No se puede crear el curso si no se tiene al maestro.
- 3.- "Una programa con graves deficiencias. En principio se indicó una hora a la semana. ¿Que se puede hacer en tan reducido tiempo, sino dar una información de tipo conferencia, acerca de lo que es el teatro, pero sin tocar lo medular que pretendía integrar el curso en forma activa?
- 4.- "Exceso de alumnos en las aulas. Con un promedio de cincuenta alumnos por salón, la labor teatral se hace prácticamente imposible, salvo la consabida clase tipo conferencia. Para lograr efectividad se requiere no más de 20 a 25 alumnos.
- 5.- "Falta de un ambiente teatral en el país. Si los estudiantes tuvieran mayores oportunidades de ver teatro, tal vez se sintiera como una necesidad el aprendizaje del teatro dentro de la educación.

#### El teatro como auxiliar de la diversas asignaturas

"Llevado a una condición de instrumento educativo, el teatro se constituye en un auxiliar importante para la enseñanza de las diversas materias escolares. La corporeidad de un hecho le da una vida inolvidable para el educando. Es tan diferente que lo diga el profesor a que lo vea.

Prácticamente todas las materias pueden ayudarse con el teatro.

"En resumen:

"El Teatro constituye uno de los mas importantes vehículos culturales y es en sí una verdadera síntesis de artes, centralizando su actividad en el ser humano. Ningún problema humano le es ajeno y por eso resultan inestimables su estudio y aplicación práctica, colaborando así al cumplimiento del propósito fundamental de la Educación, esto es el desarrollo y crecimiento integral del individuo.

"A través de estas páginas se ha visto que puede servir inmejorablemente como instrumento práctico para proporcionar al hombre una verdadera ayuda intelectual, física, psicológica, social y profesional. Por lo tanto el teatro cumple una misión importantísima en el proceso educativo resultando entonces necesaria su aplicación en los distintos niveles de enseñanza".

Sergio ARRAU completa su valioso aporte a esta Guía de Orientación y Aplicación con un APENDICE, en el que nos brinda su saber de experiencia condensado en el capítulo

#### **"COMO DIRIGIR UNA OBRA DE TEATRO PARA NIÑOS"**

"En forma sucinta, y considerando la importancia práctica que tiene para los maestro, indicaremos algunos lineamientos básicos de dirección escénica en el teatro para niños.

## *I.- La formación del Grupo Teatral.*

"Por lo general es un grupo de alumnos de diferentes años de instrucción quién toma parte en esta actividad teatral, aunque a veces suele llevarse a cabo con una misma sección. Lógicamente se obtienen mejores resultados inmediatos en la enseñanza, con un número limitado de alumnos como ya dijéramos, formándose el Grupo Teatral con aquellos alumnos que tengan inclinación por los diversos aspectos artísticos y técnicos que abarca el teatro".

Lo que es indiscutible es que la formación del Grupo Teatral constituye el primer paso en firme hacia la meta de establecer un camino positivo hacia la enseñanza y aprendizaje teatral.

La manera natural de conseguir el grupo, conjunto o equipo, es la de establecer un periodo inicial de pruebas en base a los juegos dramáticos, extendidos a ejercicios de improvisaciones, con los niños -lo que como veremos en el capítulo de JUEGOS-constituyen acciones naturales de instinto dramático. Así se facilitará el desenvolvimiento de los impulsos creadores de los niños que, a través de los juegos, ejercicios e improvisaciones, junto con las consiguientes desinhibiciones les permitirá en las expresiones de movimiento, mímica, gestualidad, voz, presencia física, etc. de los niños involucrados, demostrar las tendencias y capacidades que conformen la inclinación vocacional y aptitudes pertinentes.

Pueden presentarse casos que entre los alumnos de los cursos comprendidos para formar el primer grupo (de 1º, 2º y 3er. curso, por ejemplo) exceda el número conveniente, 25 a 30 , de integrantes del conjunto específico encargado de recibir la formación actoral inicial, en cuyo caso el resto de alumnos buscará y demostrará a través del periodo de prueba, su integración al Grupo Teatral en las tareas complementarias como escenografía, luminotecnia, utilería, vestuario, maquillaje, sonido, música.

"También, en unos casos, se utiliza de manera expeditiva para selección del conjunto el efectuar recitaciones individuales. El profesor puede observar el volumen de voz, el timbre y la vocalización, a la vez que las posibilidades de desenvoltura física.

"Si se da el caso de que el alumno ignore o haya olvidado algún poema, puede subsanarse esa dificultad con hacerle cantar cualquier canción, o trozos recordados, para que el profesor pueda apreciar las cualidades citadas.

"No hay que escoger solamente a los que muestran desenvoltura o risa cómica, pues a veces los mejores, por timidez, no sacan a relucir sus condiciones artísticas. Por eso siempre es conveniente tener un número dos o tres veces superior al que verdaderamente se vaya a utilizar".

"También hay que incluir en el Grupo Teatral a aquellos alumnos que no integran el de formación de actores, entre los que haya algunos buenos para el dibujo y la pintura. Ellos diseñarán y pintarán los implementos de escenografía y vestuario.

"Otros podrían inclinarse por lo de la luminotecnia, utilería, maquillaje, música, sonido. Elementos todos que intervendrán en la representación que será una aspiración general, dinamizadora de todos los que integran el Grupo teatral o Grupos Teatrales en una escuela o colegio.

Con todos los integrantes el profesor tendrá sesiones de prueba, de iniciación en los juegos dramáticos, en los ejercicios y en las improvisaciones, en cuanto actores; y de conocimiento inicial y adiestramiento en las funciones complementarias ya enunciadas.

En cuanto a los juegos -de los que más adelante trataremos- y con los que hay que iniciar actividades, se elaborará una lista apropiada, de la que, cada profesor, al elaborar su programa de APLICACION con los alumnos, escogerá y luego, con los alumnos los administrará con entusiasmo y clima específico de cordialidad y amistad, generadores del indispensable vínculo de afectividad solidaria, que será el principal aglutinante fecundo del Grupo.

En cuanto al uso de improvisaciones Sergio ARRAU, nos dice:

### "Ejemplos de improvisaciones.

1.- Individuales: Presentarse ante un público imaginario para dar a conocer una buena noticia; una mala noticia; presentar a otra persona, autoridad, cantante, etc.

2.- De a dos:

a) *Sin creación de personajes*:: Ir a visitar a un compañero que ha faltado al colegio y averiguar la causa; encontrarse con un amigo después de mucho tiempo.

b) *Creando personajes* : Un alumno representa al jefe de una oficina, otro es un desocupado que va a solicitar empleo; un vendedor tratará de conocer a un señor acerca de la calidad del producto que vende.

3.- De varios: Pacientes esperando en la sala de un dentista; una escena callejera corriente; en un restaurante, dos señores y un mozo.

En la parte correspondiente de la Guía tratamos lo relativo a los ejercicios, pero ahora algo que al respecto nos dice ARRAU:

"Son convenientes algunos ejercicios de descontracción muscular para eliminar tensiones inútiles. Un ejemplo práctico es el "desinflarse". De pie, sentado o acostado y luego de una respiración profunda, aspirar lentamente, soltando poco a poco los músculos, primero de la cabeza, cuello y hombros; después de las brazos, pecho y espalda, hasta la cintura y las caderas, tal como si se desinflara una pelota. En seguida volver a inflarse suavemente hasta llegar a la posición inicial.

"Un ejercicio bastante completo, en el que juega la descontracción, la respiración, el control muscular, el ritmo y la plasticidad es el llamado juego de "Adán"

"El alumno se considera como si fuese Adán, que va a ser creado por Dios. Primero es un cuerpo inerte. Luego la chispa de la vida lo invade poco a poco, respira, se mueve, siente, ve y lentamente toma conciencia de si mismo y de cuanto lo rodea, maravillándose con la naturaleza y con su propio cuerpo.

"Otros ejercicios interesantes y útiles de realizar son aquellos que expresan mimicamente sensaciones producidas por cada uno de los cinco sentidos.

## **II.- El repertorio.**

Es un problema de peso que se plantea, pues no es tarea fácil encontrar obras

apropiadas. Para primaria recomendamos la colección de obras que ha publicado Germán BERDIALES. En secundaria resultan convenientes las piezas cortas del repertorio clásico español, en especial Pasos de Lope de Rueda y Entremeses de Cervantes y Calderón. Y otras de autores nacionales.

"No se deben presentar cosas chabacanas, pues así se desvirtúa el alcance educativo que debe tener el teatro.

"Para la adecuada elección del repertorio hay que tener en cuenta:

- 1.- La edad mental de los alumnos. Para no forzarlos a realizar personajes que estén fuera de sus posibilidades, haciéndoles caer así en el ridículo.
- 2.- Considerar si se cuenta con un grupo mixto. Pues no hay nada más desagradable que los alumnos hagan personajes femeninos o viceversa.
- 3.- Asegurar el aspecto de entretenimiento, tanto para los actores como para los espectadores. Por eso resultan más adecuadas las comedias que los dramas.
- 4.- Y sobretodo, calcular las propias fuerzas. No se debe emprender el montaje de obras complicadas, con demasiados personajes o que requieran de efectos especiales. Tampoco obras que por su profundidad y dificultad sólo están al alcance de adultos. Por eso, siempre es preferible, al comienzo, poner en escena obras en un acto y que no pasen de la media hora de espectáculo.

### **III.- El reparto.**

"Decidido el montaje de una pieza, el profesor realiza la lectura ante el grupo teatral. Previamente se han hecho sacar copias de la obra, en número que sobrepase al de los personajes. Resulta inconveniente el sistema de solo las partes de cada actor que éste va a aprender.

Luego leen la obra los alumnos, formándose varios elencos, pero sin determinar aun un reparto. Se corrigen los defectos de lectura más notables y se destaca el tema, la situación y los personajes.

"A continuación se efectúan improvisaciones sobre el tema de la obra, disponiendo el profesor a alumnos de manera que haya algunos puntos de contacto, aunque sean superficiales, entre el personaje y quien lo represente. También resulta útil que, sin compromiso de ulterior representación, los alumnos escojan libremente el personaje que les gusta. A través de estas improvisaciones, el profesor puede darse cuenta de las posibilidades de cada alumno y efectuar su reparto con bastante margen de seguridad.

"Conviene efectuar doblajes, esto es, que dos alumnos hagan el mismo personaje. Así se evita pérdidas de tiempo por posibles faltas, a la vez que sirve de emulación. Si se llega a realizar más de una función, -como es de esperar-, puede dársele oportunidad a los dobles.

"Una vez hecho el reparto, los alumnos que no intervendrán como actores no van a quedar al margen, pues deben colaborar como técnicos, a saber: apuntadores, traspuntes, responsables de escena o regidores, utileros, maquinistas, escenógrafos, iluminadores,

etc.

#### **IV.- Los ensayos**

"Este periodo, que es el más importante en el montaje de la pieza teatral, puede durar de uno a varios meses.

##### **1.- Lecturas interpretadas**

"Los alumnos, ya con el papel definitivo que cumplirán, pueden empezar por leer la obra ante el profesor, y según sea la manera del profesor director, hacerlo por dos a tres sesiones o directamente sobre una propuesta de movimiento escénico en gran medida lograda sobre la base de las improvisaciones sobre escenas de que se habló más arriba, comenzar a moverse sobre el escenario libreto en mano, aprendiendo sus desplazamientos junto con la letra, para enseguida pasar a moverse y hablar con el respaldo de los apuntadores, todo lo cual, movimiento y texto facilitarán con la repetición de los mismos, su memorización, básica para que empiecen el trabajo de componer sus personajes ayudados por el director-profesor.

"Entretanto, los encargados de la escenografía y vestuario deben ir dibujando los bocetos de la futura realización, informándose por medio de grabados si es que la obra es de época".

##### **2.- Ensayos en el lugar de acción**

Pueden presentarse dos casos; que haya o no propiamente un escenario.

###### **A.- Si hay escenario,**

en un salón de actos que sirva como teatro, se puede trabajar a entera comodidad. El profesor, ayudado por los "actores" dispondrá, sobre la planta escenográfica que con ellos, él haya diseñado al inicio de los ensayos, el mobiliario a usarse. aunque luego en los ensayos, de acuerdo a las necesidades que los mismos requieran, puedan cambiarse en búsqueda de la ubicación definitiva.

"Las sillas pueden utilizarse para marcar las salidas, donde estarán situadas luego las puertas, aunque conviene desde el principio, marcarse con tizas esos lugares.

"La distribución del mobiliario así como de las salidas se hará de manera que no estorbe los desplazamientos de los actores, sino que los facilite, tomando en consideración que debe verse con comodidad al actor desde cualquier punto de vista.

"Por eso no conviene disponer los muebles centralizándolos ni mucho menos de manera frontal, cosa que resulta muy poco grata.

"Como punto de partida, la manera de disponerlos es tal como si estuvieran colocados en una habitación real, con la única (y enorme) diferencia de que una pared no existe, la que corresponde al espectador.

"Con el lugar de acción claramente establecido dentro del escenario, los alumnos irán memorizando sus textos, como así sus movimientos, sujetos a todas las correcciones que el buen sentido plástico y dramático aconsejen, dentro de la

libertad que ya en las improvisaciones les aconseja o incita el director-profesor.

"Después, y paulatinamente, éste irá dándole indicaciones, remarcándoles las determinadas posiciones halladas en el transcurso de los ensayos como expresión de la acción de los personajes. Por ello se tendrá en cuenta los siguientes principios:

- a) Evitar que los actores se amontonen en un costado . Pues siempre debe existir equilibrio en todo el cuadro del escenario.
- b) Permitir las colocaciones de espalda al espectador sólo cuando es estrictamente necesario e insustituible.
- c) Hacer que los actores dialoguen corrientemente en la llamada "posición tres cuartos", es decir que no estén cara a cara y de perfil al público, como tampoco de frente a éste, sino en una situación intermedia, en diagonal al espectador.
- d) Impedir que los actores miren al público.
- e) No efectuar movimientos simultáneos, que distraen al espectador. Por lo general se desplaza un actor mientras los demás permanecen en su sitio.
- f) Evitar desplazamientos excesivos. El actor debe moverse solamente cuando hay una necesidad de acción, ya sea física o psicológica.
- g) Cuando un actor lleva el centro de la acción, todos los demás deben estar dirigidos hacia él.
- h) Si un actor cruza a otro, debe hacerlo generalmente por delante de éste.
- i) En los momentos más importantes de la acción dramática deben aprovecharse los planos delanteros y los que están lateralmente vecinos a los centrales.
- j) Preocuparse de que los actores no se topen unos con otros, para que el espectador pueda verlos individualmente.
- k) No permitir que se coloquen en una línea, paralela al espectador, quitándole así profundidad a la escena.
- l) Cuidar de que se entiendan con claridad todos los parlamentos.

#### **B.- Si no hay escenario.**

"Siempre es conveniente separar de nivel al espectador y al actor por medio de un tabladillo. Esto se justifica:

1º.- Para que todo el público pueda ver con comodidad

2º.- Para indicar que se trata de un lugar especial, distinto al de la vida real, el lugar de la representación. El tabladillo puede conformarse con distintos elementos y formas, hasta con varias mesas unidas.

"Si se coloca el tabladillo en un patio rectangular, y van a utilizarse algunos

elementos escenográficos, conviene situarlo en el centro de uno de los lados cortos del rectángulo. Si no van a usarse tales elementos, es mejor colocarlo en el centro del patio, realizando lo que se conoce como teatro circular, semejante en disposición al del circo. En este caso se usa el mobiliario imprescindible, evitándose todo complemento inútil.

"La disposición escénica del mobiliario y los desplazamientos de los actores es similar a lo que se ha indicado con respecto al teatro con escenario, si se trata del tabladillo adosado a un muro, puesto que igualmente, se presenta un frente al espectador.

"En cambio, si la disposición es circular, no hay que preocuparse de que el actor dé la espalda al espectador, pues esto ocurre obligadamente para un sector. Por eso, el profesor-director debe evitar que el alumno-actor permanezca mucho tiempo en una posición fija.

### 3º.- Ensayo general

"Cuando los alumnos se mueven a entera comodidad, dominan completamente su texto y sus desplazamientos y posiciones, y son capaces de expresar satisfactoriamente el personaje que les ha tocado interpretar, se procede a realizar el ensayo general.

"Este ensayo viene a ser una verdadera función, pues deben estar listos todos los elementos concurrentes al espectáculo teatral, de modo que cada cuál cumpla su rol, técnicos y actores, sin dificultades, para evitar sorpresas desagradables en el momento del estreno ante el público.

"En el ensayo general se dan las últimas indicaciones y se perfeccionan detalles. De ninguna manera conviene hacer cambios importantes, salvo que se decida postergar la función".

## V.- La preparación de los complementos

Señalaremos los más importantes:

"1.- Escenografía. Si se cuenta con un salón de actos y su respectivo escenario, un implemento utilizado en el teatro moderno resulta ser la cámara, que consiste en cortinajes, preferentemente negros o grises, que rodean al escenario. Teniendo una cámara ya no hay necesidad de construir escenografías completas, bastando con insinuar el lugar de acción por medio de elementos. Por ejemplo: Dos siluetas de árboles pueden indicar un bosque; un poste de luz insinúa una calle; simples marcos de puertas conducen imaginariamente al interior de una casa.

"La construcción de la escenografía se efectúa con listones de madera que van a dar la forma y estabilidad a los bastidores, que se cubrirán luego con tela de tocuyo, papel o cartón, pintados posteriormente con los colores y formas previstas.

"Actualmente no se usan los telones pintados que solían ponerse al fondo del escenario, pues resultan, si no están bien realizados, antiestéticos, además de que se requieren escenarios con parrillas, es decir, varas situadas en la parte alta del escenario provistas de roldanas que permitan subir y bajar los mencionados telones.

Si la representación se efectúa al aire libre, los elementos escenográficos deben ser menores y prácticamente desaparecer si el escenario es circular.

Estando el tabladillo adosado a un costado del patio, puede permitirse telón, aunque este elemento no es estrictamente imprescindible.

"2.- Vestuario. La imaginación del grupo teatral y la buena voluntad de los padres de familia subsanan las dificultades de vestuario, aprovechándose telas baratas o trajes viejos y adaptándolos a las circunstancias, guiándose por ilustraciones obtenibles en revistas y libros. Hay que evitar la excesiva vistosidad en el colorido que produce la impresión de que los actores están "disfrazados".

"3.- Maquillaje. Es preciso impedir que los alumnos aparezcan como payasos, demasiado pintados. El maquillaje puede ser necesario, pero debe aplicarse con mesura.

"Si no se dispone de un elemental equipo de maquillaje teatral, lo clásico está en remarcar los rasgos faciales por medio de lápices marrón y negro de cejas y tonos bajos de lápices de labios. Los primeros sirven para destacar los ojos, aplicándose una línea alrededor de todo el contorno (es importante que los ojos se distingan bien); para marcar arrugas, siguiendo las naturales; para dibujar las cejas, bigotes y patillas, y también esfumando el color con el dedo para marcar hendiduras en la cara, como ser en las mejillas o en la parte superior de las órbitas, lo cual da aspecto de vejez o de cansancio. Los segundos, colorean ligeramente los labios (lo que también siempre es necesario, así como enmarcarlos con una línea negra muy delgada) y las mejillas, cuando es necesario darles vivacidad y juventud.

"4.- Iluminación. Lo esencial es que se vea a los actores. Si se dispone de focos eléctricos, resulta a veces conveniente el cubrirlos con papel celofán de colores con el objeto de obtener una determinada ambientación. Por ejemplo: para conseguir una atmósfera nocturna o poética, se envuelven los focos (que no debe ver el público) en celofán azul.

"Ya no se usan las candilejas, esas luces bajas que se colocaban delante, en el piso de escenario. Resulta más adecuado poner luces en la parte superior del escenario. En caso de poseer tachos aislados, deben colocarse fuera del escenario, en la parte correspondiente al público, para que los actores no reciban luz vertical.

"Naturalmente que si se trabaja en el patio, no habrá ningún problema de iluminación, salvo que se hicieran funciones nocturnas.

"5.- Sonido. A veces resulta conveniente ambientar la obra por lo menos al comenzar, con una música adecuada, que ayude a recalcar el carácter de la pieza. Algunos efectos de sonido, tales como tormenta, lluvia, trompetas, etc., se consiguen con discos especiales. Pero es necesario indicar que este tipo de implementos es de importancia secundaria.

## VI. Disposiciones finales.

Cabe todavía añadir algunas indicaciones de utilidad:

1.- Los alumnos deben ser citados por lo menos una hora y media antes de la

representación, con el fin de vestirse y maquillarse calmadamente y evitar los nerviosismos de última hora.

- 2.- Deben evitarse correteos y algarabías en el escenario antes de comenzar la función y cuando el público ya esté entrando a la sala.
- 3.- Es de mal gusto que los alumnos aguaiten al público que espera el comienzo del espectáculo.
- 4.- El o los apuntadores deben colocarse a los costados del escenario, cuidando de no ser vistos ni escuchados por el público y apuntando sólo cuando es estrictamente necesario. La concha del apuntador ya está totalmente en desuso en el teatro. Por supuesto que en el teatro circular no pueden existir apuntadores durante la función.
- 5.- En todo el transcurso de la representación los actores deben estar atentos, en su sitio, esperando el momento de su entrada en escena.
- 6.- El saludo final debe ser sobrio, situándose los actores, generalmente en una línea frente al público e inclinando simultáneamente la cabeza. Hay que evitar una manifestación de saludo que pueda romper la armonía de la representación. El saludo final también forma parte del espectáculo.

*"EL TEATRO ESCOLAR Y LOS DERECHOS HUMANOS "*, William TAMAYO.

Al final de este capítulo, queremos transcribir párrafos escogidos de este libro, editado por Amnistía Internacional, Sección Peruana, 1995, título que aparte de ratificar la importancia que se le asigna, cada día más, a la enseñanza y práctica del teatro en la educación, constituye una guía para el docente, sintética y clara, limitada al ciclo escolar primario y dentro de los alcances promotores de la actividad teatral que los autores le asignan a su obra. El autor de los textos es William TAMAYO ANGELES.

...

### **ELEMENTOS DEL TEATRO**

**El autor y su obra:** es quien proporciona el punto de arranque del hecho dramático, es el creador de la obra a representar.

Cada obra de teatro tiene una estructura material: la división en actos o secciones de una duración determinada, la forma dialogada y las acotaciones, es decir las indicaciones para la mejor escenificación; y su estructura interna, que pone a prueba la capacidad del autor o dramaturgo para enhebrar situaciones dramáticas, saber realizar la acción y escribir los diálogos, con un objetivo determinado.

**Los Intérpretes teatrales:** quienes dan vida en el escenario a la obra del autor.

Los intérpretes teatrales son el director, los actores y los técnicos, considerando entre estos al escenógrafo, al iluminador, al maquillador, al músico, sonidista, al diseñador de vestuario.

**El director:** que organiza esa diversidad de voluntades que van a confluir en la escenificación, interpretando el significado profundo de la obra así como los significados secundarios y plasmando la acción dramática a través de los actores que dirige.

**Los actores:** que encarnan o representan a los personajes que solamente existen a través del diálogo escrito en la obra, gracias al dominio de sus medios de expresión: el

lenguaje oral y el lenguaje mímico.

**Los técnicos:** que crean el clima psicológico o dramático y procuran la mayor belleza a la escenificación de la obra incorporando la ambientación de color y sonido más apropiada e impactante.

Los intérpretes pueden intercambiar roles, crear los libretos en forma colectiva, prescindir de los elementos técnicos, o el actor sustituir creativamente al director y desempeñarse como actor.

**El público:** Se trata de un elemento esencial del teatro, porque todo el esfuerzo del montaje de una obra tiene como única finalidad que la vea el público.

Durante la función dramática se establece una especie de ping pong, es decir, el actor *da* de sí; el público recoge y, a la vez *retribuye*, haciendo que el actor se esfuerce en dar más aun. ¿Qué da?: ideas, sentimientos, emociones.

El público en este caso son los propios estudiantes, los profesores, el personal administrativo y otros miembros de la comunidad educativa que actúan con una especie de complicidad y buena voluntad.

Por una parte: mediante la participación activa o "comunidad" con el espectáculo; por otra, actuando como juez. Su veredicto, como se sabe, se exterioriza por la indiferencia, aplausos, el silencio durante la escenificación, silbidos y otras manifestaciones.

Esta necesidad de alcanzar una buena comunicación con el público, demanda que el tema de la representación sea de su interés y que se haya acertado también en cuanto a sus expectativas en tanto espectáculo.

## ***EL TRABAJO DEL DOCENTE***

Esta podría ser la secuencia de su trabajo:

- a) Preparar un pequeño plan de **motivación** de los educandos.
- b) Indicar ejercicios para desarrollar su **seguridad física**
- c) Procurar la mayor soltura y **desinhibición** de los educandos mediante ejercicios y juegos.
- d) Organizar diferentes **juegos preparatorios** para hacer más fácil el aprendizaje.
- e) Llevar a la práctica los juegos dramáticos, recreándolos desde sus formas más sencillas a las más complejas.
- f) Desarrollar actividades de expresión dramática como la **pantomima** para mejorar las capacidades gestuales y corporales.
- g) Propiciar la práctica de la **danza creativa** para facilitar la plasticidad actoral
- j) Estimular reiteradamente el desarrollo de las **improvisaciones**, apuntando a la construcción de una historia.
- k) Organizar actividades de **títeres** con libretos preparados colectivamente por los participantes.
- h) Fomentar la práctica del **drama creativo**, como una forma de dramatización espontánea.
- i) Experimentar los usos de la **música** en las representaciones dramáticas.
- l) Desarrollar en continuas sesiones la creación colectiva de libretos, perfeccionando su realización con el mayor número de participantes.

- l) Organizar el **montaje de una obra escrita**.
- m) Realizar los **ensayos**.
- n) Cumplido cada uno de estos pasos, promover la evaluación grupal.
- ñ) Llevar adelante la representación.

## **EL JUEGO Y EL TEATRO**

Existen dos tipos de juegos que se pueden usar como actividades de iniciación.

*Los Juegos Preparatorios*, que son juegos comunes, en los que los educandos participan sin encarar personajes, sin estar en una situación imaginaria.

*Los Juegos Dramáticos*, en los que sí encaran personajes en una situación imaginaria, expresan ideas, sentimientos, emociones a través de la acción.

### **Juegos Dramáticos**

El juego dramático es la actividad mediante la cual se inicia a los educandos en la dramatización, y consiste en interpretar emociones y situaciones diversas de uno mismo o de otro.

Por ejemplo: En una escena muda, los miembros del grupo de teatro escolar cuentan cómo se cumple la ceremonia del desayuno en su casa; en una escena dialogada representan la visita al peluquero o el hacer compras en el mercado.

Los ejercicios dramáticos son actividades que se realizan repetidamente también, para dominar una dificultad específica o ganar una habilidad dramática determinada. Están orientados a desarrollar los medios de expresión. Es un ejercicio, por ejemplo, pedir que se reaccione visiblemente ante estímulos imaginarios o que se exprese sólo con la cabeza o con las manos algunos estados de ánimo.

## **PANTOMIMA**

Es la expresión dramática de una historia mediante lenguajes no verbales. Se basa en la combinación de gestos (mímica del rostro), actitudes (mímica del cuerpo: cadera, tronco y extremidades inferiores) y además mímica de los brazos.

- Para hacerla necesitamos recordar cómo nos sentimos cuando tenemos cólera, alegría, cansancio, tristeza, ansiedad, etc.
- El aprendizaje de este "lenguaje del silencio" se puede iniciar realizando la animación mímica de acciones cotidianas simples: desayunar, leer un libro, hojear un cuaderno, viajar en micro, dirigir el tránsito.
- Asimismo, organizar juegos de adivinanzas mímicas, que consisten en adivinar, por la mímica observada, el nombre del objeto propuesto, el acto o situación expresada.
- Se debe practicar y dominar también algunas formas de exposición. Por ejemplo: cuando se hace como que se cose, no basta con pasar la aguja, hay que templar el hilo y, por consiguiente la mano que sostiene la tela también se moverá. Si jalamos

una sogá, la reacción será en los hombros, etc.

### **CREACION COLECTIVA DE LIBRETOS**

Para la realización de esta actividad, se deben conocer los *Elementos dramáticos*:

**Personajes:** A través de los cuales se presenta el "mensaje". Deben mantenerse definidos durante toda la dramatización. Es decir, sus características bio-psico-sociales deben ser las mismas. Cualquier cambio será justificado con lógica.

**Situación:** es la ubicación de los personajes en el tiempo, lugar, forma de vida, etc.

**Argumento:** la serie de acciones que se suceden unas a otras y que constituyen la historia (fábula) que de esos personajes se presenta en la dramatización.

**Diálogo:** el lenguaje hablado con que se intercomunican los personajes.

#### **La estructura de la obra dramática:**

**La presentación:** la situación inicial cuando se conocen los personajes. Es decir, de quienes se trata, donde están, qué tiempo es, de donde vienen, qué hacen, etc.

**El conflicto:** indica el o los problemas en que están envueltos los personajes. Hay algo que ellos desean y no pueden realizar; concluir una obra, viajar, vender, cobrar a alguien, estudiar, defender derechos, etc. El conflicto puede ser entre personajes, o consigo mismo, o con el medio ambiente.

**La crisis:** es el momento en el que el conflicto principal "se agrava, empeora, aumenta."

**El clímax:** es el instante en que la situación agravada "explota". Es el punto culminante.

**El desenlace:** es el momento en que "el enredo se desenreda". La tensión baja algo hasta llegar al final o conclusión.

## Capítulo III

### *EL GRUPO*

El ser humano es un ente social. Verifica y concreta esa fundamental condición en el hecho histórico y existencial que para sobrevivir se agrupa, con lo que vivencia su tendencia biológica al apoyo mútuo que se afina en el ejercicio y cultivo del sentimiento de solidaridad. Valores de permanencia de la especie a través de los tiempos.

La educación como nos lo muestran, junto con Herbert READ, los pedagogos, teóricos y prácticos; los psicólogos y antropólogos, busca el camino de dotar al ser humano de su persona, su individuación pero ligada, para lograrlo, a su integración social, consecuentemente con las marcas genéticas del agrupamiento.

Por ello esta Guía, consciente de esas realidades biológicas, al proponer el modo de la enseñanza y aprendizaje del teatro en los ciclos primario y secundario de la Corporación Educativa, la tendrá en cuenta, buscando el cultivo del agrupamiento, contando con la validez de que el ejemplo que los profesores den en la aplicación, será una conducta individual que se volverá hábitos de convivencia colectiva, generadores a su vez de una conducta societaria.

Desde el inicio, y se lo verá más claro en el capítulo de Aplicación, creemos hay que propender a ese ejercicio del grupo, que en nuestro caso, el teatro, le permite al alumno-actor, por ejemplo, constituirse en un elemento consciente de exhibir su talento, su capacidad expresiva, con lo que se encamina a lograr su autoestima, su confianza en sí mismo que guardará relación con lo que él logre en su búsqueda, como actor, de crear y expresar una vida del cuerpo humano del personaje.

Y a los alumnos aprendices de los aspectos técnicos y demás artísticos, contar en su labor con el apoyo, enseñante o colaborador, de los demás participantes del grupo. Y, por supuesto del que otorgará el profesor.

La condición que requiere la actividad creativa artística teatral y técnica teatral complementaria, tienen necesidad de un ámbito de espontaneidad, libertad, vocación y de ayuda mutua que conforma y garantiza el Grupo.

El Grupo con su actividad distribuida y compartida, facilita adquirir el necesario sentido de la responsabilidad personal y colectiva.

Esto se concatena fácilmente con lo que nos aportan los psicólogos modernos como Peter DRUKE cuando dice: "la unidad de trabajo son los equipos más que el individuo mismo".

O cuando Robert STERNBERG y Wendy WILLIAMS, con sus investigaciones, dan lugar a las siguientes afirmaciones de Daniel GOLEMAN:

"El único factor mas importante para aumentar la excelencia del producto de un grupo es el grado en que los miembros son capaces de crear un estado de armonía interna. La armonía permite a un Grupo obtener la máxima ventaja de las habilidades creativas y dotadas de sus miembros"

## Capítulo IV

### *MODO a emplearse en la ENSEÑANZA - APRENDIZAJE del TEATRO*

El modo que se usará para la enseñanza-aprendizaje del teatro a los alumnos, será simple, directo y práctico.

Estará basada en el uso de herramientas teatrales como Juegos, Ejercicios e Improvisaciones, seguidos de charlas con debate en mesa redonda que permita, junto con el ejercicio de la libre expresión de los integrantes, el clima afectivo de respetuoso debate que ayude a lograr y ubicar las conceptualizaciones respectivas.

El ámbito en que se buscará desarrollar las sesiones, será el de una completa soltura, física y mental para lo que la atmósfera de juego, alegría y afectividad fraternas se intentará sea permanente y genere el hábito de la intercomunicación solidaria.

Será de mucha conveniencia que el profesor incite y dé lugar a que los participantes de las sesiones actúen favoreciendo el descubrir las inclinaciones de sus potencialidades, para que tanto el grupo de intérpretes como los que se dedicarán a las tareas técnico-artísticas, o al del Teatro de Títeres, encuentren en esos quehaceres lo que mejor responda a su vocación.

Será en ese ambiente estimulante y afectivo del Grupo, y a través de las herramientas teatrales citadas que componen el modo escogido de comunicar los conocimientos teatrales y lograr su incorporación por parte de los participantes, el que irá soldando solidariamente la interrelación de los integrantes de cada uno de los Grupos (conjuntos) que se constituyan en la institución educativa por parte de los cursos primarios y secundarios.

Se considerará, a fin de facilitar el traspaso de conocimientos, que el hecho teatral abarca cuatro materias fundamentales:

Movimiento escénico, que tiene que ver con lo primero que el público observa en los actores; su ubicación y sus desplazamientos en el escenario.

Expresión corporal, que tiene que ver con las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo del actor, para transmitir lo que el personaje siente, piensa y expresa.

Trabajo interior, que tiene que ver con lo que el actor hace con su imaginación, su espontaneidad, su memoria y su composición al servicio del personaje: pues las acciones psíquicas logradas modernamente por las acciones físicas, en concordancia con la línea interior, son la base de esa composición del personaje.

Voz, que tiene que ver con lo que el público oye, o sea lo que los actores hablan, pronuncian, como para que puedan ser bien y claramente oídos, al servicio del personaje.

Y luego, otras materias complementarias como Escenografía, Luminotecnia, Vestuario, Maquillaje, Música y Sonido, que tienen que ver como sus denominaciones lo indican, con todo lo que dará el ambiente del lugar donde se realiza la acción, su iluminación, el maquillaje, sobre todo del rostro de los actores para caracterizar a los personajes, al igual que los trajes o vestidos, y la música y sonidos especiales que

acompañan secundando el efecto escénico.

## Capítulo V

### *EL JUEGO*

Miraremos ahora un panorama de cómo se entiende la importancia y el empleo de ese valor cultural que es El Juego.

Empezamos con la reproducción de párrafos escogidos del libro "Educación por el Arte" de Herbert READ.

"El juego es la forma más evidente de expresión libre en los niños. La teoría lúdica cuenta, por cierto, con una estirpe muy respetable, que se remonta hasta KANT y SCHILLER por el lado filosófico y hasta FROEBEL y SPENCER por el lado psicológico. FROEBEL llegó a sostener que "el juego es la expresión más elevada del desarrollo humano en el niño, pues sólo el juego constituye la expresión libre de lo que contiene el alma del niño. Es el producto más puro y más espiritual del niño, y al mismo tiempo es un tipo y copia de la vida humana en todas las etapas y todas las relaciones".

"Según la opinión de LOWENFELD, "el juego infantil es expresión de la relación del niño con la totalidad de la vida, y no es posible teoría lúdica alguna que no cubra también la totalidad de la relación del niño con su vida. Se considera... que el juego se aplica a todas las actividades espontáneas y autogeneradas del niño; a todas las actividades que son fines en sí mismas y que no se relacionan con las "lecciones" o con las necesidades fisiológicas normales cotidianas del niño".

"Hemos definido ya el arte como el esfuerzo de la humanidad para lograr una integración con las formas básicas del universo físico y con los ritmos orgánicos de la vida. Todas las formas de juego (actividad corporal, repetición de alguna experiencia, fantasía, apreciación del ambiente, preparación para la vida, juegos colectivos, éstas son las categorías de la doctora LOWENFELD), son otros tantos intentos cinestésicos de integración, y desde este punto de vista se emparentan con las danzas rituales de los pueblos primitivos y, al igual que ellas, deben considerarse como formas rudimentarias de poesía y de drama, con las cuales se asocian naturalmente formas rudimentarias de las artes visuales y plásticas.

"El desarrollo del niño debe concebirse como la ampliación progresiva de su grupo social: primero la familia, luego el jardín de infantes, más tarde los grados sucesivos de la escuela primaria. En cada una de las etapas, el grupo debe mantenerse integrado y orgánico, desempeñando todas las actividades como una unidad.

"Desde un punto de vista activo, puede considerarse que la progresión comienza con el *juego*, y a través de toda la etapa primaria no es sino un desarrollo del juego. El método del juego es un método reconocido de educación, sobre todo en los jardines de infantes. Adecuadamente utilizado, el método del juego no debería significar mera falta de coherencia y de dirección en la enseñanza -eso sería jugar a la enseñanza, no enseñar jugando-; por el contrario, *dar coherencia y dirección al juego es convertirlo en arte*. El juego es un actividad informal capaz de llegar a convertirse en actividad artística y, así, de adquirir importancia para el desarrollo orgánico del niño.

### *DEL JUEGO AL ARTE*

"Se hallará que las variedades del juego de los niños pueden ser coordinadas y

desarrolladas en cuatro dimensiones, correspondientes a las cuatro funciones mentales básicas; así desarrollada, la actividad lúdica incorpora naturalmente todas las materias apropiadas a la fase primaria de la educación.

- Desde el punto de vista del *sentimiento* el juego puede evolucionar mediante la personificación y objetivación, hacia el DRAMA.
- Desde el punto de vista de la *sensación* el juego puede evolucionar mediante los modos de autoexpresión, hacia el DISEÑO Visual o plástico.
- Desde el punto de vista de la *intuición* el juego puede evolucionar mediante ejercicios rítmicos hacia la DANZA y la MUSICA.
- Desde el punto de vista del *pensamiento* el juego puede evolucionar mediante las actividades constructivas, hacia la ARTESANIA.

"Estos cuatro aspectos del desarrollo, DRAMA, DISEÑO, DANZA (Incluyendo MUSICA) Y ARTESANIA, son los cuatro grupos en que se divide naturalmente un sistema primario de educación, pero en su conjunto constituyen una unidad que es la unidad de la personalidad en desarrollo armonioso.

"El juego fundamental es un drama, el drama de la creación y el descubrimiento, un drama llamado CRECIMIENTO, y comprende artesanía, diseño y danza como actividades necesarias y cooperativas.

"El ideal de la educación primaria debería ser un individuo en quien todas las funciones mentales crezcan en armoniosa conjunción. Es en este sentido que podemos retornar con más profunda comprensión a la afirmación de EDMOND HOLMES según la cual la función de la educación consiste en fomentar el crecimiento. Quizá parezca que en un comienzo es uniforme, pero tarde o temprano, y como máximo en la etapa señalada por el fin de la educación primaria y el comienzo de la secundaria, nuevas ramas surgen del tronco, la personalidad se diferencia según la disposición innata y la enseñanza debe continuar según las diversas direcciones en las cuales la psique humana se escinde y se propaga en el ambiente social".

"La escuela debe ser un microcosmo del mundo, y la educación escolar una actividad que crece transformándose insensiblemente en el vivir mismo. Es un proceso de *iniciación* y si bien puede objetarse que la palabra *juego* no es suficientemente adecuada para rito tan solemne (y por consiguiente la reemplazamos por la palabra *arte*), la descripción que de este método diera Caldwell COOK es la mejor que puede citarse. "El juego, tal como lo entiendo -dice *arte* tal como yo lo entiendo-, cala mucho más hondo que el estudio; va más allá del razonamiento e iluminando las cámaras de la imaginación, acelera el cuerpo del pensamiento y demuestra todas las cosas en acción. El estudio libresco, por completo que sea, puede ser sólo superficial en el sentido de que puede carecer del sentimiento de la realidad. Quizá la frase "No hay impresión sin expresión" sea una máxima antigua, pero aún en la actualidad aprender es a menudo *saber* sin preocuparse mucho por *sentir*, y nada por *hacer*. El aprendizaje puede quedar fuera de uno, tal como las ropas, sin identificarse con el propio ser. Pero entiendo por Juego (*Arte*), el *hacer* algo que uno *sabe*, poniendo en ello su corazón. La apreciación final en la vida y en el estudio es colocarse en la cosa estudiada y vivir allí una vida *activa*".

"Si el arte de la educación es fomentar el crecimiento, debemos descubrir primero las leyes del crecimiento; y éstas son las leyes de la progresión armoniosa, de las relaciones equilibradas, de la organización lograda. La aplicación de estas leyes a la materia inorgánica es arte creador; su aplicación al organismo vivo es educación creadora".

Ahora veamos lo que al respecto nos dice André VILLIERS, en su libro "La psicología del Comediante", Librería Hachette, Buenos Aires, 1955, y que prueban el aserto de que "el primer elemento para hacerle llegar al niño el arte teatral es el juego":

"No es el azar el que hace que se hable del *juego* teatral. El comediante juega la comedia, juega su papel, juega la "situación". El primer elemento de arte del comediante es el juego. Al emplear esta palabra no estamos utilizando una imagen cómoda cuyo alcance es solamente metafórico; queremos tomarla desligada incluso de todas las nociones que la rodean cuando se designa de manera global el juego teatral. Este último es una actividad artística y, como tal, cuidadosa de sus cualidades formales y de sus fines estéticos. Lo que nos interesa en el comediante es su instinto de juego, reducido a su estado puro, abstraído precisamente de todas las trabas estéticas y sociales. Entonces se nos aparece, no próximo al juego del niño, pero si derivado de él.

"El estudio del juego del niño concede, en efecto, un lugar preponderante a sus disposiciones dramáticas. "No es, pues, absolutamente injustificado atribuir, como lo hemos hecho, a una necesidad de dramatización, un lugar aparte y una significación estética más grande entre las tendencia espontáneas del niño". LASCARIS, en L'Education esthetique de l'Enfant. En su penetrante estudio de las actividades instintivas del niño, Me LASCARIS señaló muy bien la teatralidad de su juego. Cuando dramatizan, los niños no tienen la sensación de estar haciendo arte. Todo en su comportamiento, hasta sus desdoblamientos y sus estados tan cercanos a la hipnosis "que muchas veces es necesario despertarlos de sus juegos", hace pensar en el actor de manera tan patente que Me LASCARIS se interroga: "Habría que preguntarnos, en otros términos, si el niño-actor no será el tipo indiferenciado e inconsciente cuyo contra-tipo evolucionado y consciente sería el actor-artista, y si la necesidad de dramatización, ese "instinto" de mutación, de polimorfismo y del espectáculo no sería en si mismo una tendencia estética, una necesidad estética en si".

Y prosigue VILLIERS:

"Dotado de una extrema movilidad de conciencia y de una gran emotividad, pasa fácilmente de las risas a las lágrimas sobresaliendo en la facultad de cambiar de personalidad en el juego de sus emociones. Es afectivo y motor. ¿No es así como se nos aparece el comediante?

"La actividad de juego del actor surgió de las mismas disposiciones afectivas y motrices que la del niño. Si en el juego de éste la necesidad de dramatización aparece como una tendencia espontánea, y la primera tendencia estética, el arte del comediante se remonta entonces lo más lejos posible sin derivación. En su pureza original es ya una "necesidad estética en sí". Ahora bien, ésa es precisamente la conclusión de Me LASCARIS: "Se puede decir entonces que con la fantasía motriz y la curiosidad orgánica, en parte a causa de ellas, la *disposición dramática* es lo que constituye el fondo mismo de la naturaleza del niño.

"Esta se manifiesta en su noción de las cosas, en su lenguaje y en todas las formas de su juego. El mismo actor y mimo, interpreta todo en términos de acción". La observación de Me LASCARIS ofrece el interés de mostrarnos esa teatralidad *en* el juego y como el fondo mismo de la naturaleza del niño.

Continúa VILLIERS:

"La disposición dramática se ha convertido en un arte; el juego del actor es una actividad artística.

"El niño incorpora la ficción a la realidad. Hay interpenetración de ambas para crear un mundo particular. Este ejemplo nos hará comprender: Una niña rompe su muñeca; experimenta una pena sincera, y juega al entierro. ¿Cuáles son las partes del juego y de verdad en la expresión de esa pena? El niño se ha creado un mundo particular en que la fábula y la verdad se mezclan para confundirse".

Sobre el tema reproducimos ahora fragmentos de las cuatro Charlas Debate sobre el Juego, del Curso Inicial Nuevos Horizontes para preparar Instructores Teatrales:

### Juego I

Porque creemos que el juego es lo más serio, las cuatro charlas que hemos preparado sobre el tema están elaboradas sobre la base del tratado de Johan HUIZINGA, el historiador holandés que con el libro HOMO LUDENS, avanza su pensamiento de que el juego no sólo constituye una función humana tan esencial como el trabajo y la reflexión, sino que además, la génesis y el desarrollo de la cultura poseen un carácter lúdico.

Porque para todos nosotros es fundamental destacar la estrecha ligazón del juego y el arte -es uno del otro-, consideramos imprescindible reproducir el pensamiento expresado y resumido de ese autor, así como el aporte de otros.

### Significación del juego como fenómeno cultural.

El juego es más viejo que la cultura; pues por muy estrecho que sea el concepto de ésta, presupone siempre una sociedad humana, y los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar. Los animales juegan lo mismo que los hombres. Aparentan como si estuvieran terriblemente enojados. Y parecen gozar mucho con todo esto. Existen grados desarrollados del juego de los animales que constituyen auténticas composiciones y demostraciones ante espectadores.

En sus formas más sencillas el juego, y dentro de la vida animal, es algo más que un fenómeno meramente fisiológico.

Se ha creído poder definir el origen y base del juego: 1º. Como la descarga de un exceso de energía vital; 2º. Como que el ser vivo, cuando juega, obedece a un impulso congénito de imitación; 3º. Como satisfacción a una necesidad de desconstrucción; 4º. Como ejercitarse para actividades serias que la vida demandará más adelante; 5º. Como un ejercicio para adquirir dominio de sí mismo; 6º. Como satisfacción a la necesidad congénita de querer hacer o efectuar algo; 7º. Como respondiendo al deseo de dominar; 8º. Como afán de entrar en competencia con otros; 9º. Como una descarga inocente de impulsos dañinos; 10º. Como compensación necesaria de un impulso dinámico orientando demasiado unilateralmente; 11º. Como satisfacción de los deseos que no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante ficción, y así, sirve para el mantenimiento del sentimiento de la personalidad.

Nos encontramos con que el juego existe previo a la cultura, y que la acompaña y penetra desde sus comienzos hasta su extinción. Las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego.

Uno tras otros los poetas compararon al mundo con un escenario donde cada uno desempeña o juega su papel. Se reconce así, sin dudas, el carácter lúdico de la vida cultural. El juego auténtico, puro, constituye un fundamento y un factor de la cultura.

Las formas más primitivas del juego se engarzan con la alegría y la gracia.

Así como la belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego. En sus formas más desarrolladas el juego se halla impregnado de ritmo y armonía, que son los dones más nobles de la facultad de percepción estética con que el hombre está agraciado. Por tanto, claro que el juego entra en el campo de la actividad del arte, aunque sea una función que no es posible determinar por completo ni lógica ni biológicamente.

## El juego II.

### Características principales del juego

1a. Todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es un juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego.

El niño y el animal juegan por que encuentran gusto en ello, y en esto consiste precisamente su libertad: El juego no es una tarea. Se juega en tiempo de ocio. Entonces, una PRIMERA característica principal del juego: es libre, es libertad.

2a. El juego no es la vida "corriente" o la vida "propriadamente dicha". Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporaria de actividad que posee su tendencia propia. Y el infante sabe que hace "como si...", que todo es "pura broma". La conciencia del niño en esto es profunda.

3a. Todos los investigadores subrayan el carácter desinteresado del juego. Se nos presenta en primera instancia como un intermedio en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo.

El juego por ser imprescindible y útil a la cultura, por ser cultura, no pierde su característica de desinterés, porque los fines a que sirve están también más allá del campo de los intereses directamente materiales o de la satisfacción de las necesidades vitales.

4a. El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración. Su "estar encerrado en sí mismo" y su limitación constituyen su cuarta característica. Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio.

5a. Todo juego se desenvuelve dentro de su campo, que material o tan solo idealmente, está marcado de antemano. Dentro del campo de juego existe un orden propio.

6a. El juego propende, en cierta medida, a ser bello. El factor estético es idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras.

7a. El equipo de jugadores propende a perdurar aún después de terminado el juego. Forma clubes. El club corresponde al juego como el sombrero a la cabeza.

Apoyado en la cita de las siete características del juego, es que Huizinga, nos ofrece

esta definición:

"El juego, en su aspecto formal, es una acción libre, ejecutada "como si", y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno; acción que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden que resulta estético, sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual".

#### La acción cultural arcaica tiene el carácter de juego

Se pueden recoger ejemplos de esto por todas partes. Según la vieja doctrina china, la danza y la música tienen como fin conservar al mundo en marcha y predisponer a la naturaleza en favor del hombre.

El niño juega con una seriedad perfecta y santa, sagrada, se puede decirlo con derecho. Pero juega y sabe que juega.

El actor se entrega a su representación, al papel que desempeña o juega. Sin embargo "juega" y sabe que juega. El violinista siente una emoción sagrada, vive un mundo más allá y por encima de lo habitual y, sin embargo, sabe que está ejecutando o, como se dice en muchos idiomas, "jugando".

El carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime. "El sacerdote sacrificador, al practicar su rito sigue siendo un jugador".

Platón no tenía reparos en incluir las cosas sagradas en la categoría del juego, que existió antes de toda cultura.

El hombre juega, como niño, por gusto y recreo, por debajo del nivel de la vida seria. Pero también puede jugar por encima de este nivel: juegos artísticos de belleza y juegos sacros.

#### *El juego III.*

##### Fiesta y juego

Entre la fiesta y el juego existen, por la naturaleza de las cosas, las más estrechas relaciones. El descartar la vida ordinaria, el tono predominantemente alegre de la acción - también la fiesta puede ser muy seria -, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de auténtica libertad, son rasgos capitales comunes al juego y la fiesta.

##### El concepto de juego y sus expresiones en el lenguaje

Recapitulando: El juego es una acción y ocupación libre que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas aceptadas libremente, acción que tiene un fin en sí mismo y acompañada de un sentimiento de tensión, de búsqueda de armonía, de alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente.

##### Juego y competición, función creadora de la cultura

La cultura surge en forma de juego. La cultura, al principio se juega.

La vida de comunidad recibe su dotación de formas suprabiológicas, que le dan un valor superior, bajo el aspecto de juego. La cultura en sus fases primarias tiene bastante de lúdico, se desarrolla en las formas estéticas y con el ánimo de un juego.

### Juego y poesía

Poesis es una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la "vida corriente" y están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos.

ARISTOTELES: "La idea del amor a los hombres y las cosas es el motor móvil del mundo". Raíz esencial de la entrega de la poesía a los hombres.

PAUL VALERY, designa la poesía como un juego con las palabras, el lenguaje.

Es poeta quien puede hablar el lenguaje artístico,  
Todo hablar es expresarse en imágenes. Lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego.

### El juego IV

#### Papel de la función poética

El hombre poetiza porque tiene que jugar en colectividad. Lo lírico se halla lo más distante de lo lógico y lo más cercano de la danza y de la música.

Solo el drama por el hecho de conservar idéntica su cualidad de ser una acción, mantiene una conexión firme con el juego. El drama se llama "juego" y es "jugado", representado.

#### Forma lúdica del arte

El juego se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad. Lo mismo les pasa a la expresión y las formas musicales. El juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad. Lo mismo le ocurre a la música.

La danza es juego, una de las formas más puras y completas de juego.

La relación entre danza y juego no consiste en que aquella tenga algo de éste, sino que forma parte de él: es una relación de identidad de naturaleza. La danza, es como tal, una forma particular y particularmente completa del juego

#### El juego y los niños

Digamos que el juego es la forma más evidente de expresión libre en los niños.

"El juego es la expresión más elevada del desarrollo humano en el niño, pues el juego constituye la expresión libre de lo que contiene el alma del niño. Es el producto más puro y espiritual del niño, y al mismo tiempo es un tipo y copia de la vida humana en todas las etapas y todas las relaciones". FROEBEL.

De ahí que, el principio rector de la escuela infantil debe ser la actividad lúdica.

"El juego no es solamente el medio en el cual el niño llega a descubrir el mundo: es sobre todo la actividad que le confiere equilibrio psíquico en los primeros años. En sus juegos, el niño externaliza y elabora hasta cierto grado de armonía las diferentes tendencias de su vida psíquica interna.

El juego es en verdad el alimento vital para el niño, pues a través de las actividades lúdicas halla tranquilidad mental y puede trabajar sobre sus deseos, sus temores y fantasías, de modo de integrarlas en una personalidad viviente". Susan ISAACS.

Por eso es que recomendaba PLATON: "Evitad la compulsión, y que las lecciones de nuestros niños tomen la forma de juego. Esto nos ayudará también a apreciar cuales son sus aptitudes naturales".

Si el juego como dijimos al comienzo de la primera charla, es lo más serio, "la vida debe ser vivida, y hay que cantar y danzar jugando ciertos juegos para congraciarse con los dioses y con los hombre... Así vivirán según el modo de la naturaleza, porque en casi todos los aspectos son títeres, pero tienen una pequeña participación en la verdad" PLATON.

Es la sabiduría a la que llegó Platón cuando llamó a los hombres juguetes de los dioses, del destino, o del azar.

Finalmente, unos párrafos seleccionados del libro de FAURE - LASCAR, "El juego dramático en la escuela".

"Los pedagogos tienen un paraíso perdido por reconquistar: aquel donde la noción de placer no se opondría a la de trabajo. Y nosotros quisiéramos -no los primeros ni los únicos- abrir una de sus vías: la del juego dramático.

"El juego dramático ofrece el interés de dirigirse globalmente a cada niño. La primera característica es que permite al niño expresarse totalmente.

"La expresión dramática nos parece que se define por una doble necesidad : de expresión y de comunicación. Hay juego dramático cuando alguien se expresa ante los demás con deleite, a través del gesto y/o la palabra.

"Es un juego, lo que implica principalmente el placer de jugar. Es imposible, en consecuencia, que sea sancionada de modo distinto que por el placer de todos aquellos que -actuando y mirando- participan en él. En cambio, esa sanción debe ser inapelable: el juego se interrumpe desde que el placer del juego cesa.

"En el juego, el niño tiene un solo destinatario: su compañero de juego, mientras que en el juego dramático tiene un doble destinatario: su compañero de juego dramático (su o sus compañeros) y el público que mira (maestro y demás alumnos).

"Esta obligación, que impone en particular que se sea visto y oído por todos, ofrece otro interés, el de establecer una clara separación entre el juego dramático y el psicodrama. Actuar para los demás obliga a mantener una mirada crítica sobre lo que se hace, a no dejarse "atrapar" en su propia actuación. Cuando la función de expresión perturba a la de comunicación, el juego dramático cesa.

"Estas reglas deben definirse caso por caso, según la edad de los niños y se precisan de acuerdo con las experiencias vividas. Este será especialmente el caso justificado de que más adelante hablemos de la función que le corresponde al maestro del curso: como entrenador - árbitro. Si a este juego le llamamos "dramático" es para evocar el teatro y, tomando el adjetivo en sentido etimológico, para recordar la necesaria presencia de una acción.

"Será siempre interesante comenzar una sesión de juego dramático con un "precalentamiento" físico y vocal que dispone precisamente a los cuerpos a entrar en acción.

### Por qué el juego dramático

"La introducción del juego dramático en el aula conlleva un cierto número de inquietudes o de problemas y presenta también ciertas ventajas para el maestro, para el niño y para la clase.

"Para el maestro, la dificultad principal es lanzarse a una actividad para la cual, en general, no se siente formado.

"Desde que introduce el juego dramático en su clase, el maestro, se vuelve entrenador y árbitro: fija y, llegado el caso, recuerda las reglas del juego. Da el material y el momento de partida, organiza el espacio de actuación, distribuye eventualmente los papeles, participa en la búsqueda de trajes o de accesorios, sigue y enlaza el desarrollo de la actuación anterior; es decir; que -sobre todo con los pequeños- se dirige al personaje interpretado por el niño y no al alumno Pedro o Pablo. Si la actuación dura demasiado o los niños se ponen nerviosos, debe interrumpirla suavemente y llevarles a una situación de tranquilidad. Como conclusión de cada sesión, debe discutir sobre lo que ha podido ser olvidado, lo que ha sido bien hecho, lo que podría realizarse de otra forma. Resumiendo, el maestro debe estar a la vez en el juego y fuera del juego, anticipando sobre el futuro inmediato y sobre el futuro más lejano de cada sesión (retomada o prologada en seguida o más tarde); debe ser a la vez inspirador, animador y crítico.

"Ahora bien, así como el maestro no debe forzar nunca a un niño a actuar -ya que los dos términos se excluyen-, debe, a pesar de todo, tener como objetivo que todos los niños participen en la actuación y prever en consecuencia la elección y el desarrollo de las actividades.

"El juego dramático ayuda al niño a adquirir diferentes controles, y en primer lugar el de su propio cuerpo, cuando, por ejemplo, interpretando un combate, contiene los golpes que parece que da, o cuanto intenta en un ejercicio de mimo, hacer expresivos una mano, una cara o un cuerpo. Para hacer a los niños sensibles a ésta expresividad del cuerpo, común a la danza y al teatro, será a menudo conveniente hacerles expresar sólo con el cuerpo, con o sin máscara, lo que acaban de decir a través de la palabra o de la interpretación hablada.

Este control del cuerpo es igualmente control de la sensibilidad: uno se distancia de las lágrimas haciendo mimo de los lloros; domina sus miedos representándolos. Para dar la impresión de sentir las emociones, no hace falta ni vivirlas ni imitarlas, sino reconocer los signos o manifestaciones que recordamos de ellas y luego desecharlos u olvidarlos.

Más generalmente, el juego dramático ayuda al niño a adquirir el dominio de la comunicación con los demás. De una parte, porque se entrena en él a ver y a ser visto, a escuchar y a responder, a comprender y a ser comprendido, y esto a varios niveles según las situaciones escogidas y que él interpreta para sí, para sus compañeros o para los espectadores; todos estos públicos, además, están interfiriendo continuamente en el ánimo del niño que actúa, Por otra parte, por que el juego, por definición, le permite una relación lúdica con la realidad de sí mismo y del otro. Invitado a ser "otro", el niño puede ejercitarse en diferentes papeles, comenzando por los más reprimidos (niños tímidos que escogen interpretar a leones indomables), lo que constituye una preparación irremplazable para la formación de su personalidad.

"El juego dramático aporta aún, aparte de esta vivencia social imaginaria, una ocasión de socialización auténtica en la medida en que nada puede hacerse en él aisladamente: el teatro es siempre una actividad colectiva.

"Para concluir sobre este punto, no sabríamos decirlo mejor que Yvette JENGER, en su libro "L'enfant, le theatre, l'ecole".

"Gracias al juego dramático el niño puede ejercer una tendencia inventiva, imaginativa, en una palabra creadora, que está inscrita en cada uno como una necesidad, si no se tiene inconveniente en considerarla como una manifestación corriente y no se confunde con el don de construir obras excepcionales".

"En cuando al funcionamiento de la clase, la introducción del juego dramático aporta esta dificultad, que no puede ni desarrollarse sin movimientos y sin ruidos, ni llevarse a cabo en el desorden y la falta de atención, ni realizarse en un ambiente coactivo. Una vez satisfechas estas exigencias, es decir, una vez encontrado por tanteos sucesivos el clima sonoro, afectivo y pedagógico de estas sesiones, comenzará una triple transformación.

"- La de las relaciones de los niños con su clase: lugar de trabajo/lugar de juego; espacio impuesto/espacio informal; mobiliario utilitario/decorado teatral.

"- La de las relaciones de los niños entre si: resultado/participación; marginalidad/integración; rivalidad individual/realización de equipo.

"- La de las relaciones de los maestros con los niños, de la cual no habría nada que decir -tan diferentes son, al principio, las situaciones de un maestro a otro- si la actividad teatral no tuviera algo específico, que el maestro no sabe de antemano que la clase va a (o sabe) encontrar. El está, pues, como sus alumnos, en situación de búsqueda, acogiendo igualmente lo esperado y lo inesperado en la posición estimulante e incómoda de maestro que no enseña, de profesor fuera del colegio.

"Los niños, en la medida en que juegan a ser, *son* eso a lo que juegan, sin apenas perspectiva crítica. Razón de más para discutir, al final de la sesión, desde esta edad, diferentes proposiciones de actuación.

"Hace falta, por una parte, que los niños lleguen a ser cada vez más capaces de *actuar juntos*, sin ser conducidos ni conductores, sino alternativamente lo uno y lo otro, atentos a proponer y a responder a las proposiciones de los demás. Hace falta, por otra parte, que lleguen a actuar para los demás; capaces técnicamente de hacerse ver,

oír, comprender sin ostentación, sin malestar, y capaces, también de una mirada crítica sobre su propia producción.

"Es la edad, finalmente en la que se les puede iniciar en los problemas de adaptación (pasar de una narración a un diálogo teatral) y de creación (pasar de la improvisación al montaje sobre un tema dado). El niño pasa así, a través de una práctica progresiva, del juego dramático a la iniciación teatral, y si el que actúa no llega en el futuro a ser actor, puede comenzar al menos a ser espectador".

## Capítulo VI

### *EJERCICIOS*

Ejercicios corporales o físicos son las acciones que se llevan a cabo repetidamente con todo el cuerpo o sus partes, destinadas a conseguir habilidad, destreza y mejor uso, con menor gasto de energía en la función expresiva o de producción, trabajo.

En el teatro estos ejercicios se practican en torno a objetivos bien claros que fundamentalmente son:

- a) Ejercicios de desconstrucción, para obtener la mayor distensión muscular posible y mejor control en el uso corporal o de las partes, para facilitar en las acciones expresivas el grado claro y manifiesto que trasponga al público el sentir, desear, pensar y actuar del personaje.
- b) Ejercicios respiratorios que buscan el mayor y mejor aprovechamiento del oxígeno aspirado y su buena administración para la emisión vocal.
- c) Ejercicios relacionados con la voz, como los respiratorios, para hacer posible la emisión, resonancia, articulación y dicción de las palabras que así permitan la más nítida y entonada expresión oral, transmisora del personaje a los oídos y sentir del público.
- d) Ejercicios de disociación y coordinación que faciliten el buen juego de todas las partes del organismo corporal, vocal, rítmico y plástico de los actores al servicio de los personajes.

El objetivo de todos los ejercicios teatrales, hechos con espíritu divertido de juego tienden a lograr desenrígese, aflojar los músculos del cuerpo humano. La sociedad y la educación que se superponen o quieren superponerse a nuestros movimientos y gestos expresivos del ser biológico, tratan de ponernos y mantenernos rígidos, "controlados"; en vez de risa, una sonrisa, o peor, una mueca; en vez de un gesto amplio del cuerpo, para acercarse o alejarse del ser humano, un pasito o una manito.

Además, si el ejercicio es realizado con espíritu teatral -para nosotros, ligero, alegre y vital- ambienta el pasarse naturalmente al juego -si es que no comenzó con él-, que concediéndole al actor espacio y tiempo gratuito para cualquier inquietud, lo ubica en la creatividad de la improvisación.

Contra la rigidez, la desconstrucción y el ablandamiento de los músculos. Para ello, vamos a hacer un ejercicio de desconstrucción corporal... Todos tendidos de espaldas en el suelo, con los pies hacia el centro.

Ahora vamos a descontraer todos nuestros músculos... y descansar. Piensen y acuérdense siempre de lo siguiente: Donde hay rigidez en el cuerpo, hay tensión; donde hay tensión hay gasto de energía... Ahorrarla es evitar la tensión muscular innecesaria. Es evitar la tensión. Evitar la rigidez. Bueno, para descansar... cierren los ojos... como otras veces que están tendidos... Recuerden un momento así.. de descanso... sueltos... y comiencen a descontraerse, distensionarse... Para lograrlo empiecen por los pies...

suelitos... como durmiendo... que no haya en ellos ninguna tensión... sigan con la pantorrilla... los músculos de la rodilla... sigan con las piernas... el abdomen... el estómago... los músculos laterales del torso... y sientan que están apoyados en el piso con toda la columna vertebral tocando el piso, como los gatos... Ahora las manos... antebrazos... brazos... los hombros... todo suelto... descontraído... Y ahora los músculos del cuello... y por fin la cabeza, suelta... descansando todo el cuerpo... como ya casi listos para dormirse en esa posición... Lo probaremos con los asistentes, cuando alguien les mueva el pie de un lado a otro sin resistencia de tensión... Cuando les levanten toda la pierna y ésta cae al suelo... El estómago sin resistencia... lo mismo los brazos que caen... la cabeza de un lado al otro... (repetir si es necesario este ejercicio 0 (cero) de desconstrucción...) Hemos logrado el ejercicio cero de desconstrucción.

Y luego, tomados del Curso Inicial N H, en sus sesiones de expresión corporal, siguen hasta treinta ejercicios de desconstrucción que buscan eliminar todos los gastos inútiles de energía producidos por las incontroladas tensiones. Seguidamente vemos el primero de una serie de tres ejercicios de respiración que al tiempo de coadyuvar a la desconstrucción entrenan en el aprendizaje de la respiración diafragmático abdominal.

Las primeras prácticas tendidos de espaldas. Todo el cuerpo suelto, sin rigideces, sin tensión, sin gasto inútil de energía.

Al decir UNO cierran la boca, inspiración por la nariz lenta y silenciosamente y al mismo tiempo acompañado de la contracción hacia abajo del diafragma, se proyecta el abdomen hacia arriba, adelante, hasta donde se pueda. Decimos DOS y retienen el aire cuatro segundos. Luego, decimos TRES, y espiran contrayendo el abdomen que retrae el diafragma, soplando con fuerza en la posición labial del silbido, algo ruidoso. Decimos CUATRO, y será la pausa sin respirar ni espirar. Para controlar, colocar una mano sobre la boca del estómago y otra sobre el esternón. Tórax, hombros y cuello en reposo y desconstrucción muscular.

Es importante que para la buena ejecución de este ejercicio, respiración diafragmática abdominal, tengamos en cuenta lo siguiente: Para la espiración, tercer tiempo, contraer el abdomen, usando sus músculos, hasta hundir y retraer su pared delantera lo más posible, así las vísceras abdominales empujan hacia arriba el diafragma que recupera su "altura anatómica". Para el soplido en este tercer tiempo, los labios se juntaran, dientes separados, como para el silbido, la lengua lo más baja posible, soplar de modo que la presión del aire empuje las mejillas, hinchándolas, con lo que se practica el ahuecamiento de la cavidad bucal, lo que, como veremos más adelante nos servirá para tener buena voz. Hay que soplar como para apagar una vela a 60 cms. de distancia. La oposición que ofrecen los labios fruncidos, debe vencerla la contracción fuerte y mantenida de los músculos de la pared abdominal, que así se fortalecen y habitúan a empujar. Si no se sopla con fuerza, el ejercicio no sirve. Repetiremos con estas aclaraciones, el ejercicio primero, RESPIRACION DIAFRAGMATICO ABDOMINAL, siempre en cuatro tiempos.

Tengan en cuenta que esta respiración diafragmática abdominal es la base de la respiración natural, animal... ¿por qué no la usamos?... Ah... Observen a los animales... observen a los niños. Por eso tienen más energía.

Tanto de los ejercicios de desconstrucción como respiratorio, damos una muestra con los dos primeros de cada uno, pues el resto de los ejercicios, de desconstrucción como de los respiratorios, los profesores los encontrarán en la Biblioteca de consulta del Colegio.

Ahora pasamos a reproducir párrafos, relacionados con los ejercicios del libro "El

juego dramático en la Escuela" "Fichas de ejercicios", de Gerard FAURE- Serge LASCAR, Editorial CINCEL, S.A., Madrid, 1981.

Son 76 ejercicios, de los que reproducimos algunos, pues el resto podrá ser consultado en la Biblioteca citada.

### ***BAMBOLEADO POR LAS OLAS***

Objetivo: Sentir la presencia física del grupo y crear un contacto y un clima de confianza.

Número de participantes: todo el grupo  
Accesorios: Ninguno

Desarrollo: Por turno, un miembro del grupo se sitúa en el centro del estrecho círculo formado por los demás participantes, apretados hombros contra hombros. Estos empujan y vuelven a empujar suavemente al que, en el centro, se deja bambolear como por olas.

Observaciones: Se advierte generalmente un sentimiento de bienestar y de confianza en el grupo tras este ejercicio. Es importante que el primer contacto entre los miembros de un grupo no sea solamente verbal.

Prolongaciones: Existen numerosas variantes de este ejercicio. Ejemplo: los miembros del grupo, entrecruzando sus manos, forman un lecho sobre el cual se extiende uno de ellos. Este lecho, convertido en alfombra volante, hace ondas, le levanta y se baja.

### ***DESCONTRACCIONES***

Número de participantes: Todo el grupo  
Accesorios: Ninguno

Desarrollo: Al principio de la sesión, el momento de relajación es indispensable porque favorece la concentración y la atención de los alumnos y permite evitar, durante los juegos dramáticos, el nerviosismo y el jaleo. Es, además, un excelente medio de captar al otro. El animador debe definir su duración según la actitud de los participantes.

Veamos algunos ejemplos de "puestas en situación"

- Los alumnos se sientan en círculo, uno detrás del otro, y cada uno masajea la cabeza, el cuello y los hombros del que le precede.

- Los alumnos se alinean en dos filas y, por turno, cada uno masajea el rostro del que se encuentra enfrente de él: alternativamente, de manera enérgica y de manera suave.

- Dos alumnos se sitúan de espaldas con los brazos agarrados: uno de ellos se inclina hacia delante balanceando así al otro sobre su espalda. Se agacha, se levanta, y de este movimiento, que se va haciendo cada vez más suave, debe surgir una especie de armonía y de balanceo continuo.

- Los alumnos, diseminados por la sala, se esfuerzan en dar un movimiento y una autonomía a cada una de las partes de su cuerpo: rotación de la cabeza alrededor del cuello, extensión y flexión del cuello, movilidad de los músculos faciales (elevación y

descenso de las cejas, dilatación y contracción de las fosas nasales...), movimientos de flexión del torso, extensión y repliegue de los brazos, movimientos circulares de las piernas, etc.

### ***CONTRACCION - DESCONTRACCION***

Número de participantes: Todo el grupo

Accesorios: Ninguno

Desarrollo: Los participantes se tienden en el suelo sobre la espalda y se concentran en silencio. Entonces, el animador de las siguientes indicaciones: "Contraed los pies, las pantorrillas, los muslos, las nalgas, el vientre, el pecho, los brazos, las manos, el cuello, la cara, apretad los dientes, crispad los ojos, contraed, contraed. Descontraed todo."

Se puede a continuación, volver a empezar el ejercicio, pero proponiendo una descontracción parcial, miembro por miembro. El ejercicio puede complicarse más escogiendo puntos de descontracción muy alejados.

Observaciones: Este ejercicio puede ser repetido en cada sesión. Cuando los participantes están lo suficientemente acostumbrados a este tipo de ejercicios, pueden practicarlo ellos mismos sin la intervención verbal del animados.

### ***EL TITERE***

Objetivo: Dar una autonomía a cada uno de sus miembros y hacer sentir los diferentes puntos de articulación del cuerpo.

Número de participantes: Indiferente.

Accesorios: Ninguno.

Desarrollo: Después de la sesión de descontracción, los participantes se reparten indistintamente en el espacio y a una señal del animador aflojan sucesivamente los músculos en el orden siguiente: cabeza, cuello, hombros, pecho, cadera, pelvis, rodillas. Después, el movimiento inverso conduce a la posición vertical inicial.

Observaciones: Esta descomposición de los diferentes puntos de articulación puede efectuarse lateralmente quedando el participante de pie y volviendo progresivamente la cabeza a la pelvis.

El ejercicio puede hacerse también con el brazo estirado a lo largo distendido progresivamente los dedos, el puño, el codo, el hombro.

Prolongación: Hacer actuar una sola parte del cuerpo (contar una historia con las manos, con los pies...).

### ***SITUACION EN EL ESPACIO***

Objetivo: Tomar conciencia de un espacio de juego y de su lugar en el seno de un grupo.

Número de participantes: Todo el grupo.

Accesorios: Ninguno.

Desarrollo: Cada participante, por turno, se dispone en el espacio. Al final, el grupo analiza lo que puede significar el lugar escogido (central o marginal) y la posición escogida (sólida, acurrucada, de frente, de espaldas, de perfil...) por cada uno de los miembros.

El desarrollo es el siguiente: un primer alumno escoge un lugar y una posición en la sala. Después, un segundo va a unirse con él, por analogía o por contraste. Después un tercero, y así sucesivamente.

Prolongación: El animador da de antemano algunas consignas: componer un grupo "equilibrado" o "desequilibrado", un grupo dominador o dominado, una figura geométrica, etc.

Una vez que se encuentra una figura colectiva, el animador puede pedir a los alumnos que se muevan en la dirección que él indica sin alterar el orden de la figura inicial. El ejercicio entra entonces en la serie de los que ayudan a integrarse armoniosamente en un grupo.

### ***OBSERVACION***

Objetivo: Ejercicio de desconstrucción, observación y concentración.

Número de participantes: Todo el grupo.

Accesorios: Ninguno.

Desarrollo: Cada alumno se echa en el suelo, se afloja; después, observa con mucha precisión un detalle próximo o lejano (ranura del suelo, grano de la piel, pintura de una pared, etc.)

El alumno debe, a continuación, poder dar de memoria una descripción de lo que ha observado.

Prolongación: El "juego de Kim": un surtido de objetos extraños (10 a 12 para empezar) está dispuesto sobre la mesa. Los alumnos tienen un tiempo limitado para observarlos antes de que el maestro los esconda debajo de una tela. Se trata entonces de encontrar "de memoria" el mayor número posible de objetos.

### ***RESPIRACION TECNICA***

Objetivo: Expresar, a través de la técnica respiratoria, diversos sentimientos

Número de participantes: Todo el grupo

Accesorios: Ninguno

Desarrollo: Es, ante todo, un ejercicio de concentración sobre su respiración.

Se trata de estar atento a los músculos que entran en juego en la respiración y de variar las cantidades de aire inspirado por la nariz o por la boca.

Se sugiere a continuación ritmos de respiración diferentes: profundo y lento, profundo y rápido, jadeante, retenido, con inspiración lenta y expiración breve e inversamente.

Observaciones: Es deseable que este tipo de ejercicios sea frecuentemente realizado al principio de la sesión, junto con los ejercicios de desconstrucción

Se podría también acompañar la respiración de una emisión vocal a fin de acentuar sus efectos auditivos.

### ***TRIPLE SENTIDO***

Objetivo: Afinar la percepción táctil, olfativa y gustativa.

Número de participantes: Todo el grupo

Accesorios: Según los ejercicios

Desarrollo:

#### 1.- EL TACTO

Reunir en una gran caja el máximo de objetos de diferente peso, forma, consistencia, resistencia y tacto (liso o rugoso), como pueden ser bolas, trozos de lana, guijarros, esponja, tiza, etc., y pedir a los niños, con los ojos vendados, que los reconozcan.

También se puede pedir a los niños que toquen tres o cuatro objetos con temperaturas diferentes y clasifiquen del más frío al más caliente.

#### 2.- EL OLFATO

He aquí algunos ejemplos de olores que los niños pueden llegar a reconocer:

- Olores familiares: café fresco, chocolate, caramelo líquido, frutas, pan fresco, ajo, cebolla, quesos, el comedor antes de la hora de la comida, etc.
- Olores particulares: el humo, las hojas verdes o secas, la tierra labrada, la mas para modelar, etc.
- Los líquidos: la lejía, el vinagre, las infusiones, el agua de colonia, los perfumes, etc.

#### 3.- EL GUSTO

Se hacen circular tres vasos llenos; el primero de agua pura, el segundo de agua salada y, finalmente, el último de agua azucarada y se hace reconocer la composición de cada uno de ellos. Se disminuye a continuación, progresivamente, la cantidad de sal y de azúcar antes de volver a comenzar.

### ***MASCARAS Y CONTRAMASCARAS***

Objetivo: Hacer el cuerpo más expresivo, impidiendo a través de la máscara, utilizar la mímica del rostro

Número de participantes: Indiferente.

Accesorios: Máscaras blanca y/o máscaras diseñadas.

Desarrollo: Las máscaras están dispuestas en el suelo. Cada participante, por turno, escoge una máscara y la mira atentamente. Después de haberla puesto sobre su cara, se mantiene en una actitud que él estima convenir a la máscara escogida; después, se vuelve a su sitio.

A continuación se pueden permutar las máscaras entre los participantes e improvisar una escena a partir de las proposiciones anteriores.

El animador hacer observar que, con máscaras diseñadas, se puede expresar una actitud contraria a aquellas que la máscara evoca: es la *contramáscara* (gestos tristes bajo una máscara de payaso sonriente, manera de andar viva y suelta llevando una máscara de anciano).

Prolongación: Puede tener lugar previamente con los niños una sesión de fabricación de máscaras. (Esto permite personalizar más la máscara en función de los deseos de cada uno).

Existe una variedad de ejercicios destinados, fundamentalmente a lograr la descontracción, el control del cuerpo a través de sus partes, como así modalidades en los ejercicios respectivos que llegan a enlazarse con la emisión de la voz, de la que también constan los ejercicios respiratorios, tanto en los libros citados anteriormente como en los demás que figuran en el catálogo de la Biblioteca de consulta del colegio mencionada, y que estarán a disposición de los profesores para su consulta cuando elaboren los programas para los grupos que propone la Guía formar en el capítulo VIII "Aplicaciones".

## Capítulo VII

### *IMPROVISACIONES*

Improvisación es el acto que se cumple cuando se hace de pronto, sin la existencia de una preparación consciente de lo que se va a hacer.

Se improvisa gracias a motivadores de imaginación, como los que por jugar se llega a crear en personajes y situaciones que llevan a participar y generar una sensación o emoción, de la que brota un impulso que cuando más sincero y profundo, más activa la espontaneidad que alimentada por la intuición da como salida una acción, por supuesto, espontánea.

Tomemos párrafos escogidos del libro de Gerard FAURE- Serge LASCAR

"Durante una improvisación el niño interviene con el cuerpo y la palabra con su timidez y su sensibilidad, con sus recuerdos y sus sueños. Actúa solo o con los demás, les habla o les responde, se ajusta a la realidad o se escapa de ella. Toda su personalidad está cada vez más empeñada.

#### *IMPROVISACION DIRIGIDA*

Objetivo: Favorece a una concentración y desconstrucción del conjunto del grupo a través de algo imaginario creado por la palabra.

Número de participantes: Todo el grupo  
Accesorios: Ninguno

Desarrollo: Proponemos, a título de ejemplo, dos "historias" según la edad de los participantes, que el animador leerá teniendo en cuenta el tiempo que necesitan los participantes para ejecutar las diferentes fases. Le corresponderá crear, por medio de silencios, subidas o bajadas en la voz (que indicamos arbitrariamente por punteados o empleo de mayúsculas), el "clima" más favorable para la expresión del grupo.

##### *1. Para los más pequeños*

Hoy, vais a ser unos osos. Escuchad bien lo que os voy a decir. Vais a andar como si fuerais muy PESADOS; muy GRUESOS BUM BADABUM BUM BADABUM... Eso es. Inclínad la cabeza. Aflojad bien los hombros... Ya está, ya os habéis convertido en osos. Estais en el bosque, es por la mañana y acabáis de despertaros. En este momentos bostezáis, os estiráis lentamente, lentamente.

Ahora, vamos a ponernos en camino para buscar una buena comida. Buscad ¡BUSCAD! Mirad bien alrededor de vosotros.

¡Oh!, hay un árbol que parece muy fuerte y muy viejo. Acercaos a él... ¿veis el gran agujero?... Poned la mano dentro. Sentís algo que se pega a los dedos. Como mermelada... Tomadlo en la mano. Es miel, está muy dulce. Lamemos los dedos uno por uno...¡Hum!, está muy bueno eso... Vamos a volver a tomar... ¡AY!, ¡AY!, HAY ALGO QUE ME PICA. ¡OH! ¡ABEJAS! ¡ABEJAS! ¡RAPIDO! ¡RAPIDO! ¡TENEMOS QUE IRNOS DE PRISA! ¡Corred! ¡Corred!... Al fondo, allí, hay un río... Extendeos sobre el vientre. A las abejas no les gusta el agua... El río no es muy profundo, pero vuestra piel está toda

mojada... Mirad los pececitos que juegan en el agua... ¡Bueno! Habrá que volverse a levantar ahora. Despacio. Despacio, corréis el riesgo de escurriros. Sacudíos para quitar el agua... Estamos un poco cansados, vamos entonces a buscar un sitio cómodo para dormir.

Tocad la hierba con las manos... Ahí no, está demasiado mojada... Allí hay grandes piedras,... ya está, habéis encontrado un buen rincón. Cerrad los ojos e intentad recordar todo lo que habéis hecho.

## 2. Para los mayores

¡Andad! ¡Andad!, ¡estad sueltos! ¡Respirad a fondo! ... Id más despacio... Descomponed todos vuestro movimientos ... A vuestro alrededor, es de noche ... Estáis en la mayor oscuridad, tended las manos hacia delante para no tropezar con un obstáculo... Oid vuestros pasos que resuenan en la noche. Tenéis miedo, ¡MUCHO MIEDO!, andáis de prisa, cada vez más de prisa..., pero HE AQUI QUE TROPEZAIS CONTRA UN OBSTACULO Y CAEIS AL SUELO SIN poder ya volver a levantaros... Tenéis calor, mucho calor... y después tenéis sed, en ese momento os ponéis a arrastraros, pero el calor es insoportable y tenéis la impresión de que el aire os oprime muy fuerte... ¡CERRAD LOS OJOS! ¡APRETAD LOS DIENTES! ¡CONTRAED TODO VUESTRO CUERPO! ¡CONTRAED! ¡CONTRAED!

¡DESCONTRAED TODO! ...Respirad muy a fondo. Tendeos sobre la espalda, ... os habéis mojado todo ... Os sentís bien. Muy bien. Váis a abrir los ojos muy despacio...

El cielo está negro... Distinguíis muy bien las estrellas... Abrís la boca para aspirar el aire lentamente... ¡Oh!, fijaos que una estrella ha caído en vuestra boca... Os quema muy suavemente el paladar... Soplad muy despacio para hacerla salir, pero en lugar de una estrella es un globo el que sale de vuestra boca ... baila en el aire por encima de vosotros ... Entonces vais despacio a volveros a levantar... El globo juega en el aire... Le cogéis delicadamente entre vuestras manos y el globo se hace más pequeño, cada vez más pequeño, y desaparece entre vuestros dedos... Sentís algo que se mueve ... Volvéis a abrir vuestras manos y descubrís un pajarito ... Le acariciáis y le dejáis echarse a volar ... lejos, muy lejos, ... cada vez más lejos ... Os volvéis a encontrar completamente solos ... y os volvéis a poner a andar... Tenéis un poco de hambre... Veis un manzano en un gran jardín...

Acercaos e intentad coger esta manzana... la rama está un poco alta ... ¡Saltad!

Ya está, conseguisteis atraparla.

La miráis un instante... y decidís comer un trozo... Sentís el jugo que se desliza por vuestra garganta ... es muy agradable... Acabad, pues, de comerla...

¡Cerrad los ojos! Escuchad los ruidos de afuera ... De repente, OS ACORDAIS DE QUE VAIS A LLEGAR CON RETRASO A LA ESCUELA, ENTONCES OS PONEIS A CORRER, DE PRISA, MUY DE PRISA ... ¡STOP! Paraos, es un error, es domingo... ¡UF!

Ahora ya conocéis la historia. La vais a interpretar en el orden en que más os guste.

Observación: Este ejercicio agrada mucho a los niños y constituye a su manera un "sumario": en efecto, a lo largo de toda la historia, se pide a los participantes momentos de distensión, de atención auditiva, de respiración, de concentración, de imaginación, etc. Todas estas fases podrán ser objeto de ejercicios separados y trabajados progresivamente.

## LOS BOMBEROS

Objetivos: Adquirir, jugando, una mayor rapidez en la ejecución de gestos usuales.

Número de participantes: Todo el grupo

Accesorios: Sombreros, abrigos, zapatos.

Desarrollo: Se separa a los niños en tres o cuatro equipos de "bomberos", a los cuales se distribuyen los mismos elementos de indumentaria. Se hace *volver* (del trabajo) a cada uno de los equipos de bomberos, es decir, deben desvestirse, descalzarse y acostarse lo más rápidamente posible; después se les hace salir, es decir, realizar las acciones contrarias e instalarse en un "coche".

Prolongación: Las improvisaciones que hacen intervenir a los bomberos: subir a una escalera, arrastrarse bajo las mesas o bajo los bancos para ir a salvar a una víctima, etc.

### **MARCHA Y MANERA DE ANDAR**

Objetivo: Observar la manera de andar del otro y descubrir la caricatura de la propia forma de andar.

Número de participantes: Indiferente

Accesorios: Ninguno

Desarrollo: En el espacio de juego delimitado, un primer participante anda con la mayor naturalidad posible. El grupo lo observa, y desde el momento en que otro participante ha encontrado uno o varios rasgos característicos de esta manera de andar, se levanta y sigue al primer participante imitándole. Este último observa entonces a su imitador e intenta reproducir esta imagen de su propia manera de andar que se le propone. Cuando a través de este procedimiento cada miembro del grupo ha encontrado la caricatura de su propia forma de andar, todos circulan en el espacio acelerando progresivamente el movimiento.

Observación: Hay que entender por "manera de andar" la forma de andar particular de cada uno.

Prolongación: Encontrar una manera de andar de *clown* que esté directamente ligada a su propia forma de andar.

### **YO HABLO CON TUS MANOS**

Objetivo: Ejercicio atractivo, donde aparece la importancia del juego de las manos en una conversación.

Número de participantes : Dos

Accesorios: Ninguno

Desarrollo: Los participantes se sitúan uno detrás del otro. El primero cuenta una historia. El segundo, oculto tras el primero, le "presta" sus brazos y hace mimo del juego de manos del que habla

Observaciones: Ejercicio divertido para el espectador, en el cual el movimiento de las manos puede bien acompañar, o bien contradecir la palabra.

Dos ilustraciones célebres de este juego: Laurel y Hardy en *Los ases de Oxford*, o Charlot en *Una vida de perro*".

Para hacer fecundos estos juegos y ejercicios de improvisaciones hay que tratar de crear un ambiente suelto, de juego y liberación no sólo para el cuerpo, sino lo más completo posible que levante todas las barreras y suspicacias posibles para que los elementos subconscientes, como la espontaneidad y la intuición, afloren con facilidad.

Hay que constituir una gama de motivos iniciales específicos (los juegos, los ejercicios, la improvisaciones).

Inicialmente se motiva la imaginación para que el participante pueda creer en la posibilidad de los acontecimientos, y luego dentro de ellos, participando con los demás de las situaciones, experimentar una sensación contra la que aparece un obstáculo, que activa un deseo, o de continuar su estado alegre, o cesar su estado triste, en fin, lograr una solución contra el obstáculo, y al tratar de tomar decisiones el participante se ha visto arrastrado a las acciones.

Una acción verdadera realizada con sinceridad y fe, puede ser la "llave" que poniendo en funcionamiento sus emociones despierte y movilice su espontaneidad apoyada en su intuición, que dará la salida "espontánea" de la improvisación.

Las improvisaciones así se constituyen en un adiestramiento de nuestra espontaneidad, tan reprimida. Por medio de la educación de la espontaneidad un ser se hace relativamente más libre de los prejuicios, preconceptos y contenidos conservados.

Estimulación Desde la visión teatral la improvisación nos brinda varios aspectos estimulantes.

Primero: La improvisación nos ofrece la enorme satisfacción de transformarnos en cada papel, conociendo así el verdadero significado creador de la improvisación.

Segundo: Liberando, como es su función, nuestro subconsciente, nos allega a sentirnos seres más auténticos, que miraremos con reserva el rol social que tenemos, y en el que tantos factores y presiones del medio intervinieron.

Tercero: Nos permite reconocer, al liberarnos también para la recepción de espontaneidad, que somos un ente social, que no estamos solos, y que somos partícipes con los demás de la aventura de vivir.

Cuarto: Nos hace comprender que toda obra teatral reconoce su motivación inicial en una improvisación, la generada por el autor o autores, puesta espontáneamente en actividad, con requerimientos y factores del subconsciente.

Quinto.- Nos permite estimular y abrir la percepción, a través de la actuación de nuestros sentidos, para incorporar los conocimientos para el aprendizaje-enseñanza.

Sexto: Finalmente, creemos es el mejor medio para el entrenamiento del actor y del INSTRUCTOR, que así se adiestra a improvisar los medios, temas y circunstancias con que promoverán la improvisación de los participantes de su grupo comunitario.

La libertad real y verdadera en la improvisación debe estar basada en la necesidad que interiormente experimente el participante de responder a una situación no prevista, y

entonces lo hará en forma adecuada con su espontaneidad, si ésta ha sido adiestrada.

Camino para ello, es la creación de un clima de alegría, en el que son imprescindibles las modalidades cordialidad, soltura y desconstrucción, que facilitan la vía solidaria y entretenida del juego.

Que es esa actividad equilibrante en que la imaginación, la fantasía, nos prolongan y liberan de los preconceptos y convenciones rígidas, con que desde la niñez buscan acartonarnos y reprimirnos para que seamos "buenos ciudadanos"...

El juego nos deja disponibles para ser, vía de la improvisación y en la acción que ella trae, Marco Polo en la aventura; Hamlet, en la duda; Espartaco en la lucha por la libertad; o Romeo en el amor... Porque la improvisación, al educarnos la espontaneidad, lo hace en dos fases: la liberación del organismo, físico, el cuerpo de los clisés, moldes rígidos contractantes y nuestra liberación de la imaginación para el brote intuitivo y la recepción de la espontaneidad sugerida o guardada por los personajes que quieren ser...

Con la improvisación que moviliza la imaginación para creer en la posibilidad de los acontecimientos "inventados", y luego con su acción participar en ellos, jugamos a ser distintos de lo que "somos" y sentir que fuerzas desconocidas que duermen dentro nuestro nos hacen decir y hacer cosas, claras, como si las estuviéramos viendo... Virtudes de nuestra espontaneidad y nuestra intuición.. que por ese camino de la improvisación y el juego debemos despertarlas para que nos ayuden a ser lo que auténticamente queremos ser... Solidarios y fraternos en un mundo dividido y egoísta.. Amorosos y desinteresados en un mundo de odio y de lucro... Libres y justos, en un mundo esclavizante y de injusticias planetarias...

## Capítulo VIII

### *APLICACION*

Demás está decir que todo lo dicho hasta ahora en los siete capítulos precedentes, y resultado de la compilación de diversos autores, que versa sobre los fundamentales asuntos atinentes a la labor que una institución educativa haya decidido llevar a cabo con el Teatro en la educación, está destinado principalmente a los profesores de teatro, que serán la vía concreta por la que la institución abra surcos entre los niños, especialmente de primaria, para la siembra de la buena semilla del arte del teatro, para bien del crecimiento de la personalidad de los infantes como para su paulatina y espontánea integración a la colectividad.

Es con ellos, los profesores, que esta Guía plantea el debate fecundo para afinar la puntería.

La idea primera fue preparar una guía reducida, como por ejemplo para el docente la constituye el libro "El teatro Escolar y los Derechos Humanos" que hemos citado y en partes transcrito, en el capítulo VII.

Pero al enfrentarse con los objetivos, tan amplios como profundos que haya decidido alcanzar una institución, no ha quedado más camino que el que se ha utilizado y que ha producido esta Guía de Orientación y Aplicación, la cual, aprovechando todo el bagaje de conocimientos, sobre todo el asentado en la experiencia de los autores transcritos, aporta para una puesta al día entre una institución y profesores, de "lo que se quiere hacer", "cómo se quiere hacer" y "para qué se quiere hacer", pues estas motivaciones están explícitas y justificadas en el contenido de este volumen.

Naturalmente en este capítulo VIII puntualizaremos opiniones al respecto de la propiamente dicha APLICACION, tanto para lograr el establecimiento de un inicial acuerdo imprescindible entre docentes y la Institución, (que deberá culminar, según lo veremos enseguida, en la preparación de los programas de realización por parte de los profesores) para la puesta en marcha, inicialmente en el ciclo primario, y luego en el secundario, de los programas respectivos.

De los propósitos superadores de esta Guía y de los resultados de lo expuesto en ella resultan las siguientes:

#### *Recomendaciones*

- A.- Esta Guía, lógicamente será revisada y corregida en el todo y sus partes, por los directivos de la institución, hasta que se obtenga un texto concordante con los propósitos y objetivos de ella.
- B.- Los profesores que convoque públicamente la institución educativa, necesariamente deben ser enseñantes de teatro, comprometidos con esa función por su ejercicio activo como tales: profesores teatrales, directores teatrales.
- C.- En reuniones de los profesores teatrales convocados y con asistencia de directivos de la institución que ella designe, se les hace conocer la Guía en el texto que haya aprobado la institución ingresando a un período de explicaciones y debate en el que las sugerencias, que basadas en la observación, investigación

y experiencia de los profesores asistentes, aclaren, mejoren y superen el contenido de la Guía, serán, por acuerdo con la Dirección, incorporadas para enriquecimiento del texto propuesto, lo que involucrará a los profesores dando lugar a aumentar u originar la disposición de ellos a apoyar y participar decididamente, tanto en la iniciación como en el desarrollo de la tarea docente, lo que es un objetivo, creemos, que hay que buscar con empeño.

En esas reuniones conviene que los personeros institucionales hagan conocer, desde el comienzo, las condiciones económicas, de ventajas y seguridades con que contarán los profesores elegidos, como así el reconocimiento económico del tiempo que demande el trabajo preparatorio de todos los participantes.

- D.- Ese texto "final" de la Guía, consensuado primero con la institución y luego con los profesores, podría ser distribuído entre ellos, para que , basados en el mismo, en sus propias potencialidades creativas y en sus reservas de experiencia, confeccionen sus programas de realización en los cursos del ciclo primario, en primera instancia, y luego, en el secundario. El nivel y la incorporación, en el programa de cada profesor, de sus sugerencias, creativas y concurrentes mediante su aplicabilidad, a los propósitos del arte en la educación que busque la institución, acreditarán las mayores posibilidades en la selección, por parte de la Dirección para el cargo a que aspiren los profesores.

Esa selección la tendrá facilitada la Dirección, básicamente con el aporte del puntaje que cada profesor obtenga en las reuniones del período de información y debate al presentarles la Guía y con el que resulte de la presentación de los programas de cada profesor.

### **PROPOSICIONES**

**Primera.-** Dado que tanto los autores que hemos compilado, del ámbito educativo y artístico, como así las propias experiencias aconsejan respecto de la formación del Grupo Teatral, proponemos que en el ciclo primario se agrupen 1º, 2º Y 3º curso, en un Grupo Teatral, A; 4º, 5º y 6º, en el Grupo Teatral, B.

Esto significa que cada profesor iniciará su trabajo con un grupo de 75 alumnos. En diferentes textos de la Guía, están indicadas las modalidades de juego, juego dramático, ejercicios o improvisaciones con que se inician estas labores que permiten gracias a la desinhibición y soltura espontánea que logran, aparezcan las inclinaciones vocacionales así como las aptitudes y condiciones físicas, sensibilidad, imaginación y demás cualidades que ayudan al nucleamiento del grupo de interpretación dramática que será una parte del Grupo teatral, pues los demás integrantes tendrán abiertas las opciones, que el profesor ayudará a orientar, para que, quienes por ejemplo tienen aptitudes para el dibujo o el color o las manualidades contando con la debida información, pasen a formar el Grupo de Escenografía, Vestuario, Luminotecnia, Maquillaje, Utilería, Música, Sonido.

Aspectos o funciones todas que al proponerlas y desarrollarlas colectivamente, contribuyen, por el valor de la acción conjunta que requiere el realizarlas, a cultivar, hasta sin darse cuenta, el lado de la sociabilidad biológica que se genera y concreta en una acción de *grupo*, alentada por el sabor cálido despertado por el sentimiento de solidaridad, tan fundamental para obtener una de las metas de la educación: el fomento del crecimiento de la personalidad escondida del niño, como individuo integrado a la comunidad.

Ahora bien, si consideramos lo consabio de un proyecto institucional en lo referente a

horarios, encontramos que se destinan 2 horas diarias a cada curso.

#### 1era. Variante

Al aceptarse la propuesta de agrupamiento explicado, nos encontramos a primera vista con que cada uno de los dos grupos de primaria, A y B, dispondrían cada uno de seis horas semanales, que, teóricamente, pueden ser distribuidas en dos jornadas de tres horas para cada grupo (A: 1º, 2º y 3º; B: 4º, 5º y 6º) pero con todo el Grupo teatral completo, o sea los 75 alumnos, tanto de A como de B.

Lo señalado como positivo, de la distribución de esa cantidad de alumnos en: Grupo de Intérpretes; de Teatro de Títeres y de Funciones Complementarias, obliga a pensar que esas dos jornadas de tres horas, deberían ser atendidas por dos profesores al mismo tiempo. Uno, que trabajaría con el Grupo de Intérpretes, y otro con el de Títeres y Funciones Complementarias, lo que, amén del problema de la distribución de horarios de los alumnos, hace de dudosa aplicación esta variante.

#### 2da. Variante

La otra posibilidad, que mantiene lo de la proposición de organizar los dos Grupos Teatrales en el ciclo primario : A y B, es la de que se acordase, por ejemplo, que las dos horas del día lunes (correspondientes al curso 1º), estén dedicadas, con 25 alumnos, al Grupo de Intérpretes; las del martes al Grupo de Teatro de Títeres, y las del miércoles, al Grupo de las Funciones Complementarias, con lo cual se respetaría lo que ya tiene dispuesto el Colegio en cuanto a distribución de horario.

Pero, para que esta variante permitiese la buena labor teatral en la educación, sería menester que el Colegio permitiese que previamente, durante unas dos semanas, y con un plan elaborado por los profesores y aprobado por la dirección se haga una prueba-selección entre los tres primeros cursos (1º, 2º, y 3º) de los alumnos que mejores condiciones muestren de las cualidades señaladas, para integrar el Grupo de Intérpretes (25 alumnos); el de Teatro de Títeres (25 alumnos); y el de Funciones Complementarias (25 alumnos), que ocuparían respectivamente el día lunes, martes y miércoles el espacio de las dos horas de cada día, correspondientes al 1º, 2º y 3º curso.

Igualmente para la formación y trabajo del Grupo Teatral B, (4º, 5º y 6º).

El señalado periodo de prueba-selección se justifica, pues si se respeta lo vocacional - como creemos debe hacerse- hay que aceptar la preferencia del educando por una u otra actividad artística, y en cada una de ellas, las diferentes funciones que puedan llenarse en las mismas.

Sería conveniente que el profesor al que le correspondiese el día lunes, sea el que tendrá a su cargo la capacitación del Grupo de Intérpretes, a lo largo del año escolar; y lo mismo, para el del día martes con el Teatro de Títeres; y también para el del día miércoles que tal vez sea el del martes con las Funciones Complementarias.

Esta propuesta primera, como se ve, abre un debate necesario del que participen los directivos del Colegio y los profesores, para buscar y acordar el mejor camino.

**Segunda.-** Para el ciclo secundario proponemos también la formación de dos Grupos Teatrales: C, con 1º, 2º y 3º; y D, con 4º, 5º y 6º. Los programas elaborados por los profesores para los dos grupos, tendrán en cuenta lo que en el transcurso de los textos de la Guía se ha aportado en cuanto al grado de evolución en la enseñanza y aprendizaje

progresivo de todos los elementos del teatro, incluido lo de capacitar desde el Grupo Teatral C, formalmente, para la elaboración colectiva de obras teatrales, así como la aplicación paulatina del Método de las Acciones Físicas, que se dispondrá en la Biblioteca de Consulta del Colegio.

Es consabido que en el Ciclo secundario, los dos Grupos Teatrales C y D, estarán impulsados por la voluntad y el trabajo imprescindibles para elevar paso a paso, el nivel de las presentaciones escénicas para el público, que en el Grupo D, ya permitirá las representaciones teatrales, aparte de las que se hagan en el escenario del Teatro del Colegio, en otros de la ciudad más próxima, por lo menos.

Lo que dejamos dicho, respecto de la superación que deberá lograrse con la capacitación teatral en los aspectos del grupo de intérpretes, Teatro de Títeres y Funciones Complementarias, entra en la dinámica lógica, infaltable y comprensible, de la vida de todo grupo teatral en actividad, y que en este caso deberá también lograrse en la selección del repertorio de las obras que prepare el Grupo D.

**Tercera.-** Para hacer posible la extensión de la acción artística cultural del establecimiento educativo hacia el entorno social, especialmente los barrios vecinos al Colegio, esta Proposición Tercera considera conveniente la organización en el Ciclo secundario de otro Grupo Teatral, el E, destinado a la realización del Curso Inicial Nuevos Horizontes para capacitar Instructores Teatrales.

Los alumnos que integren este Grupo E serían seleccionados de entre el curso 3º y 4º, proponemos, por que si es cierto que fuera mejor tuvieran mayor edad, como los de 5º y 6º, eso presentaría el inconveniente que sólo se cumpliría el propósito de su actividad en la vecindad, de los Instructores del 5º sólo por un año, pues se supone que luego, a partir del 6º ingresan al ciclo universitario. En cambio los señalados, 3º y 4º aseguran un mayor tiempo de labor de extensión cultural que el colegio puede también aprovechar con lo de llevar a ese entorno la actuación y posteriormente la enseñanza del Teatro de Títeres.

De cualquier forma, creemos conveniente aportar alguna breve información, tanto sobre el procedimiento de selección de alumnos para formar el Grupo, como acerca de las principales características y metas de dicho Curso Inicial Nuevos Horizontes.

El número de integrantes es de 20 , para lo que se realizan unas Pruebas de Aptitud entre los alumnos de 3º y 4º cursos, y se aceptan dos o tres aspirantes más para que puedan actuar como asistentes del profesor-director del Curso N H., y un secretario.

Como el curso está totalmente escrito, con todo lo que se hace y dice durante las sesiones de trabajo y las sesiones de incorporación de los conocimientos que se adquieren, puede ser adaptado a las necesidades y características de un uso factible en la enseñanza-aprendizaje necesaria a la capacitación de Instructores en un ámbito escolar.

Un objetivo del curso N H. es darle formación al futuro Instructor Teatral para la actuación escénica, dirección teatral, puesta en escena, escenografía, luminotecnia, maquillaje, vestuario, música-sonido, en una etapa inicial que, por un lado, la continuará el ejercicio de la práctica, y luego, por la otra, los llamados "Complementos NH", que consisten en charlas Debate que completan lo enseñado -aprendido en el Curso Inicial respecto de las cuatro materias fundamentales del Teatro; Movimiento Escénico, Expresión Corporal, Trabajo Interior y La Voz.

En cuanto a las Funciones Complementarias, el Curso Inicial NH, da conocimiento a los Instructores, mediante información y trabajo práctico, con la realización de

escenografías; en luminotecnia, hasta con la confección de tachos de luz, en base a la utilización de latas, partiendo del uso dramático y plástico de la luz, la fabricación de tableros de luces y sus correspondientes Guiones de Luces; igualmente, en lo relativo a vestuario, maquillaje, utilería, uso artístico de la música, de los sonidos.

Otro objetivo importante, es el de que, al considerar lograda la suficiente dicha capacitación para cumplirlo, el Instructor, cuando ya lo sea, querrá, podrá y la institución educativa podría ayudarlo, organizar un Grupo Teatral, cada uno de los Instructores, en cada uno de los barrios de la vecindad, con el que su labor didáctica, pero solidaria, afectiva y consciente, posibilitará que cada uno de esos grupos barriales sea capacitado hasta llegar a poder presentar una obra teatral, en un lugar de ese barrio, y, porqué no, en el mismo Teatro del Colegio.

Esta labor será posible por parte del Instructor, porque, además del ámbito de animación del espíritu solidario y del ejercicio de la ternura humanas que rodeará permanente e intencionalmente a los alumnos todos del colegio, el Curso Inicial NH no solo le enseñará al instructor, sino que le enseñará a enseñar con la práctica, que es por donde incorpora el hábito de compartir y cooperar, que desde el comienzo del Curso los alumnos podrán poner en ejecución.

Este nivel de capacitación de los Instructores, lo requiere esa labor del Colegio de acercamiento a la colectividad de esos barrios en la extensión artística cultural, con un espíritu de buena vecindad.

Los pormenores de como las necesidades de aprendizaje y capacitación práctica son cubiertos por el Curso Inicial Nuevos Horizontes para capacitar Instructores Teatrales, pueden ser conocidos por los profesores con la lectura del mismo, cuando la institución educativa lo solicite al conjunto NH, a fin de que el debate que propone esta Guía, tanto sobre ella, como sobre las "Recomendaciones" y "Proposiciones", cuenten con la mayor posible información pertinente.