

# EL TEATRO COMO APOYO DIDACTICO EN LA ESCUELA PRIMARIA

**JAIME GONZALEZ CRISPIN**

3007

TRABAJO DE INVESTIGACION DOCUMENTAL  
PRESENTADO PARA OBTENER EL TITULO  
DE LICENCIADO EN EDUCACION BASICA

DICTAMEN DEL TRABAJO DE TITULACION

RNG 8-11-97

TORREON, COAH., a 18 de JULIO de 1989

C. Profr. (a) JAIME GONZALEZ CRISPIN  
Presente (nombre del egresado)

En mi calidad de Presidente de la Comisión de Exámenes --  
Profesionales y después de haber analizado el trabajo de titula-  
ción alternativa INVESTIGACION DOCUMENTAL  
titulado " EL TEATRO COMO APOYO DIDACTICO EN LA ESCUELA PRIMARIA "  
presentado por usted, le manifiesto que reúne los requisitos a -  
que obligan los reglamentos en vigor para ser presentado ante el  
H. Jurado del Examen Profesional, por lo que deberá entregar diez  
ejemplares como parte de su expediente al solicitar el examen.

ATENTAMENTE

El Presidente de la Comisión

  
PROFRA. MA. DE LA LUZ GONZALEZ AGUILAR.



S. E. P.  
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL  
Unidad SEAD  
TORREON

18 1/2

A mi madre,

a mi esposa y

a mis hijos

## TABLA DE CONTENIDOS

	Pag.
INTRODUCCION	6
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
A. Delimitación y justificación del problema. Objetivos.	8
B. Antecedentes	10
II. VISION HISTORICA DEL TEATRO EN MEXICO	12
A. El teatro prehispánico	12
B. El teatro evangelizador	18
C. El teatro en la época moderna	24
III. LA DIDACTICA Y EL TEATRO	29
A. El teatro como apoyo didáctico	29
B. Los géneros teatrales	35
C. Los títeres	40
IV. COMO UTILIZR EL TEATRO EN LA ESCUELA PRIMARIA	45
A. Consideraciones para una puesta en escena	45
B. La dramatización	47
C. El juego teatral	48
D. Lenguajes y guiones teatrales	50
E. Escenografías	56
F. Teatro de creación colectiva	57
CONCLUSIONES	59
APENDICE	66
GLOSARIO	79
BIBLIOGRAFIA	82

## INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación documental plantea la necesidad del empleo del teatro como un apoyo didáctico en la escuela primaria.

Con testimonios históricos que ponderan la citada actividad entre los naturales de Mesoamérica se pretende reafirmar en el lector la idea de que las actividades de carácter histriónico, tanto en lo social como en lo religioso y aun en sus tareas educativas, tuvieron gran importancia entre los naturales de esta parte del mundo antes de la llegada de los conquistadores españoles.

A la llegada de los frailes a América, al arribo de la Cruz a tierras mexicanas, el teatro prolongó su presencia como actividad social con lo cual el hecho educativo se robusteció, llevando como objetivo principal la conversión de los naturales a la nueva religión. Durante las etapas precortesiana, de la Conquista, de la Colonia y hasta la actual, la importancia que el teatro ha tenido es mayúscula. Su detalle se incluye en el segundo y tercer capítulos en los que, además, se justifica la presencia del teatro guiñol en las actividades que se emprendan en las escuelas primarias, y su implementación en planes o programas oficiales como eficaz medio para el reforzamiento de múltiples tareas educativas.

Se incluye también una breve reseña histórica del quehacer teatral en México, amén de una serie de sugerencias sobre cómo superar el problema de la escasez de guiones para escenificar, dificultad ésta que algunos maestros pretextan para no implementar la actividad artística que nos ocupa.

La presente investigación documental pretende poner en manos del maestro y aun de quien sin serlo guarda interés en ésto, una serie de experiencias propias y ajenas. Se sabe que lo mayoría de los maestros de primaria no cuentan sino tan sólo con los

conocimientos teatrales elementales adquiridos en la escuela Normal Básica, con los cuales los maestros ocasionalmente emprenden la aventura de los montajes teatrales, de guiñol, preferentemente y de manera esporádica se animan a hacerlo con niños-actores. Es en la parte correspondiente al apartado IV en donde se sugieren acciones para realizar esta actividad artística, se incluyen también algunas sugerencias tomadas del programa escolar vigente y de otras fuentes consultadas. Todo, repito, con el ánimo de que el maestro de grupo encuentre en el teatro un apoyo más para su diaria labor docente.

## I PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### A. Delimitación, justificación y objetivos

Esperando que este sea un trabajo claro y suficiente, se ha ce la descripción de algunos rasgos que contenían las activida des teatrales entre los naturales mesoamericanos, tanto en su vi da social, como en la religiosa y en la escolar. Las descripciones mencionadas, de carácter histórico, atestiguan sobre el que hacer teatral, mismo que les funcionaba como reforzador en todo acto de su vida. La importancia de ello se vio y se sigue viendo hasta nuestros días, en nuestra cotidianeidad.

Es intención del presente trabajo dar un enfoque propositivo, siempre dentro de la actividad de teatro, que se señalan como sugerencias en los programas oficiales de estudio para las es cuelas primarias del país; al señalar las diferencias y las seme janzas de los teatros llamados: "de creación colectiva" y "tradi cional", no se persigue sino la intención descriptiva ya señalada o sea, la de ofrecer alternativas teatrales que el maestro -- con sus pupilos pueda implementar. Todos los puntos expuestos -- en este sentido son producto de la investigación de la que se -- ofrecen las opciones que se consideran pertinentes para los com pañeros maestros.

La experiencia de docentes y de maestros de teatro nos han llevado a fortalecer la idea de que los maestros de grupo en las escuelas primarias en las diferentes zonas escolares donde he te nido la suerte de coincidir, sienten una manifiesta actitud nega tiva para el abordaje de la tarea de teatro en sus respectivos -- grupos; no son pocos los mentores que prefieren dejar de soslayo las actividades que en este sentido les sugieren los programas, -- erradicándolo de sus planes cotidianos.

Sin embargo, y evitando la generalización, ha de decirse -- que también hay maestros que, por el contrario, se preocupan -- por el desarrollo de las actividades artísticas y específicamen te

te del teatro, dándole uso con diversos fines; para unos y para otros este trabajo les será de utilidad (al menos eso espero); - se desea que las sugerencias para el abordaje del teatro en el aula, con sus modalidades diversas en cada grado, llevarán al maestro y a sus alumnos a la implementación casi cotidiana de éste, eliminando, si la hubiere, la aversión a esta rama artística; en su caso, las sugerencias que se brindan podrán reforzar los conocimientos de los mentores que ya tienen la inquietud susodicha.

El teatro es parte de nuestra historia, de nuestra vida; es tá ligado muy estrechamente al hecho educativo; tiene ya un si tio seguro dentro de toda aula donde se elabore el conocimiento, y el maestro debe implementar su acción, justipreciando su valía como apoyador que es, y ha sido, en la enseñanza y en la vida de todo ser.

Así, este trabajo se propone lograr los siguientes objeti vos:

- Comprobar que históricamente el teatro ha estado en la vi da social, religiosa y educativa del mexicano desde tiempos inme moriales y que su práctica, desde entonces, se ha manifestado a través de un profundo sentimiento de espiritualidad, de morali dad y de gozo.

- Fortalecer en los maestros la idea de que el teatro es un elemento importante que lleva a la escuela y a la comunidad cultura y esparcimiento, amén de otras ventajas de proyección social y personal.

- Establecer las diferencias y semejanzas entre los distintos tipos de actividad teatral con la sola intención de que maes tros y alumnos tengan más de una opción para elegir y hacer teatro.

- Desarrollar las manifestaciones artísticas de los alumnos y maestros a través de la serie de actividades que de manera colateral trae la citada actividad.

- Fomentar el sentido crítico entre maestros y alumnos por-

medio de la elaboración de guiones, ajustándose al esquema que para tal existe y que conlleva una actitud crítica sobre lo que ocurre en la escuela, en la comunidad, y por lo que ofrecen los diversos medios de comunicación. (cine, radio, televisión, impresos, etc. )

- Propiciar el desarrollo de los conocimientos literarios necesarios para la estructuración y escritura de acciones dramáticas.

- Demostrar que la actividad teatral es ya parte esencial de la didáctica moderna y que su valor está comprobado.

## B. Antecedentes

Indudablemente que de teatro se ha escrito mucho; no son pocos los textos que por ahí circulan hablando por sus autores acerca de técnicas de actuación, de métodos y procedimientos para su ejecución; los hay que versan sobre los géneros y sus peculiaridades específicas; otros existen que se refieren a un determinado autor: así, se habla del teatro de Lope de Vega o de Tirso de Molina; los hay que se refieren a una época determinada, como: El Teatro Griego, El Teatro del Siglo de Oro Español, así como los volúmenes que contienen las obras de importantes dramaturgos, además de los textos que contienen las reseñas históricas o de crítica que sobre el particular se han escrito, tanto en el plano nacional como en el internacional. Por lo que toca al teatro como auxiliar didáctico, específicamente en el nivel primario, la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Federal de Capacitación del Magisterio (IFCM) editaron, en 1952, "Nuestro Teatro Campesino", escrito por el maestro Alfredo Mendoza G., quien, según propias palabras, "generosamente comparte el fruto de la voluntad y la inteligencia para sembrar en la buena tierra de las almas rurales la semilla de la inquietud teatral".

En el año de 1966 la SEP y el IFCM editaron "Didáctica de la escenificación y la recitación", por un grupo de maestros, a cuya cabeza se encontraba Rebeca Vera Vera. Este trabajo fue es

crito pensando en el logro de la personalidad del niño, conjugando experiencias personales sobre problemas comunales, para representar éstos y buscarles solución.

CEMPAE, Centro de Estudios de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación, en el año de 1976, editó una obra en seis tomos -uno para cada grado de la escuela primaria- con una larga lista de sugerencias tendientes a fortalecer el apredizaje de las actividades artísticas, físicas y tecnológicas. Por desgracia son pocas las personas que la poseen en propiedad y escasas también las bibliotecas públicas que cuentan con ella.

En 1983, la SEP Delegación Michoacán, editó: "Teatro en tu Escuela" por el maestro Fernando López Alaniz, quien, según propio decir, pretende "poner en manos del maestro los conocimientos suficientes para entender el fenómeno teatral". Es, sin duda, un buen trabajo el del maestro López Alaniz, cuyo texto debería estar en toda biblioteca escolar si no es que en cada biblioteca particular de los maestros de primaria en el País.

El Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP) juntamente con la SEP, han estado editando, -- desde 1983, una serie de textos para la capacitación de los maestros encargados de la aplicación del mencionado Plan. Dentro de los citados textos está el correspondiente al módulo de Teatro, que contiene experiencias y conocimientos de maestros que llevan ya un buen tiempo aplicando el teatro escolar y ofrecen su experiencia para poner en práctica el hecho teatral, ya con fines didácticos o de diversión. Por cierto, muchos de sus puntos y sugerencias son extraídos de la obra de CEMPAE aludida líneas antes.

Reconozco que deben existir otros textos más que no he consultado; sé que debe haber otros válidos intentos editoriales que hayan ya abordado este tema del Teatro.

## II VISION HISTORICA DEL TEATRO EN MEXICO

### A. El teatro prehispánico

La fecha tardía en que los documentos consultados fueron escritos, las alteraciones en ellos sufridas y los puntos de vista a veces no coincidentes de colonizadores y/o misioneros, quienes, al parecer, no vieron ni escribieron con la misma pluma los acontecimientos de aquella época, marcan algunas limitantes en el presente trabajo que, sin embargo, no obstan para asegurar, de entrada, que la práctica del teatro ya se efectuaba en América desde antes de la llegada del conquistador europeo. Este juicio temprano no es externado apoyándome en fantasías o en supuestos arrestos hormonales; es un punto que se marca como seguro en virtud del balance de los documentos consultados, como el escrito por el propio Hernán Cortés, su "Tercera Carta en Relación de la Conquista de Méjico" que dice:

...en uno como teatro que está en medio de ella, (de la plaza) fecho de cal y canto cuadrado (...) el cual tenían ellos (los naturales) para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los representadores de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado (...) pudieran ver lo que hacía. (1)

Este es sólo un botón de muestra que podría esbozar la seguridad de que al menos existía un lugar para representaciones teatrales indígenas. Podría suponerse que este terraplén, "fecho de cal y canto", sería utilizado para escenificaciones de diversión popular; empero, no olvidemos que lo mismo que el hindú, el japonés, el griego y por extensión de éste, el romano, el teatro entre los mayas y los mexicas tuvo también un origen eminentemente religioso, con una fuerte liga al ciclo agrícola y al astronómico. En ese principio el teatro, la danza, el canto y la poesía no tenían todavía un límite bien definido, que superara un género de otro. Por otro lado, y volviendo al teatro prehispánico, éste tenía, entre otras peculiaridades la de no ser un lugar

(1) María Sten. "Vida y muerte del teatro Náhuatl", México. SEP. 1974. p15.

al que el público acudía como espectador pasivo sino como participante. De esto dan fe los escritos en que se describen las fiestas de los indígenas y de los cuales haré mención en su oportunidad.

Los más en pro y los menos en contra, los historiadores coinciden en sus puntos de vista acerca del teatro y su práctica entre los naturales de Mesoamérica.

Cuevas, un religioso, asegura que "los indios precortesianos no tenían teatro porque el teatro no es de los tristes". (2) Rebatir esta idea, sin ser ese el fin primordial del presente trabajo, resulta relativamente fácil si en contraparte se cita:

No solamente (...) la poesía lírica (tenía aprecio entre los mejicanos) sino también de la dramática. Su teatro (...) era un terraplén cuadrado en la plaza del mercado o en el atrio inferior de algún templo, y competentemente al to para que los actores fuesen vistos y oídos por todos. (3)

El drama, que nació casi simultáneo al rito, a la religión, no fue de uso exclusivo de los mexicas o de los mayas, por más que los vestigios, escritos o no, nos lo señalen así; si no se citan ejemplos de esta actividad en otros grupos indígenas -coras, huicholes, tepehuanos, etc.- es porque no hay fuentes dignas de crédito, y si las hubo, la bota de algún ignorante cuasi-conquistador, seguro la destruyó.

En Yucatán, los mayas, según López Cogollado:

...tenían y tienen farsantes que representaban fábulas y historias (...) son graciosos en sus motes y chistes (...) representando los sucesos que con ellos, (los mayores y jueces) les pasan, llaman a estos farsantes "balzam" (...) y remedan en sus representaciones a los pájaros. (4)

Respecto a los mexicas, a la llegada de los conquistadores a Tenochtitlan, un testigo ocular dice: "pasemos adelante y digamos de la gran cantidad que tenía el gran Moctezuma de bailarores y danzadores (...) y éstos, que no entendían en otra cosa". (5)

(2) Sten, Op.Cit. p15

(3) Francisco Javier Clavijero "Historia Antigua de México". México Ed. Valle de México. 1978. p234.

(4) Fernando Horcasitas. "El Teatro Náhuatl". México. Ed. UNAM. 1974. p 25.

(5) Bernal Díaz del Castillo. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México. Ed. Valle de México. Tomo I p359.

Los pueblos mayas y tenochcas, con una cultura superior a la del resto de tribus que geográficamente y culturalmente estaban cerca de ellos, con una organización social que evidencian un alto desarrollo, tuvieron en la educación de sus niños y sus jóvenes un especial interés por lo que toca al conocimiento de las bellas artes. En todas las actividades indígenas, aun en los juegos más sencillos, así como en los festejos a sus dioses, los naturales guardaban una religiosidad acendrada.

Los festejos constituían una profunda expresión ritual; eran el vehículo con el cual ellos se ponían en contacto solidario y social; la tradición secular, la moral, bautizos, casamientos, comercio, agricultura, guerra, etc., no podían verse como actividades desmembradas, sin nexo, o como actitudes individualistas; por el contrario, se presentaban como acciones que obedecían a un propósito social.

El teatro y el drama se mezclaban en ese trajín, en ese cúmulo de actividades de los naturales con la danza, con la poesía y con el canto, actividades éstas que cultivaban desde su hogar. Asegúrese que "Su habilidad (artística) se adquiría a edad temprana y se les enseñaba en una escuela bajo la dirección de instructores sacerdotales". (6)

Crónicas hay que mencionan la existencia del teatro en Tlatelolco, entre los aztecas, y en Chichén Itzá, entre los mayas, donde se usaban tablados, y las representaciones eran de gran gusto entre el público; se menciona la presencia de imitadores que se vestían y caracterizaban a cojos, a ciegos, y demás gente con singular habilidad que movían a la risa y aun a la carcajada. Entre los habitantes del Valle de México, a la llegada del conquistador, Píez del Castillo escribió: "Digamos que tenía (Moctezuma) un barrio de éstos (Bailadores) (...) y éstos eran para darle placer". (7)

(6) *Esplendor del México Antiguo*. México, CIAM 1982. T II p832

(7) Pel Castillo, *Op.Cit.* Tomo I, p359.

Estas palabras pueden dar idea de que había un numeroso grupo de gente dedicado a labores artísticas. Allí, la danza, madre del teatro estaba presente; y no dudamos que, después de la danza, al agregarse el texto hablado, vino el drama, el teatro. Y hablo de un teatro incipiente, con forma y fondo distinto al que conocemos en la actualidad, pero teatro al fin.

Entre los mexicas, la lírica, el canto y el teatro funcionaban como elementos preservadores de la historia del grupo; era ésta otra faceta de utilidad didáctica, de memoria colectiva, además de la religiosa y de diversión que la actividad histriónica guardaba para los moradores mesoamericanos del Valle de México y de todos los pueblos hasta donde llegaba la influencia azteca.

"De este modo (repitiendo y memorizando), las mismas fiestas venían a constituir una especie de recordación viviente de la tradición, ya que en ella se entonaban, bailaban y aun escenificaban (...) historias pintadas en los códices". (8)

Por desgracia no se cuenta con los documentos, con los guiones teatrales que se escenificaban (y esto por su forma de escribir y por la tradición oral que ya cité). No existen sino los códices, nunca suficientes, y los relatos que escribieron los españoles de ese tiempo, basados, a su vez, en los relatos de los antiguos indígenas que habían fungido como "tlapizcatzin" (conservador) o como "Tlamatinime" (sabio). A propósito de los primeros, dentro de su labor preservadora, se encargaban de "la fiel transmisión y enseñanza de los cantos antiguos, no ya sólo a estudiantes, sino al pueblo en general (ellos) recibían como título el de tlapizcatzin..." (9)

En el pueblo maya las manifestaciones teatrales fueron más formales. Aseguramos tal si consideramos que existe un libreto teatral que escribieron y representaban ellos, el que en la actualidad cualquier persona puede adquirir, por fortuna: se trata de "Rabinal Achí", la única obra superviviente del teatro prehispánico.

(8) Miguel León Portilla. *Los Antiguos Mexicanos* Mexico, Ed. SEP. 1984. pp67, 68.

(9) León Portilla. op. Cit. p68.

pánico; la sola expresión literaria-teatral de tradición indígena, anterior a la llegada del hispano a América, y que nos muestra un mundo diferente y de difícil comprensión. Allí está, clara, la imagen de una cultura de la que son parte ésta y otras creaciones prehispánicas, como los poemas de Netzahualcōyotl, que, igual que Rabinal Acch'han sufrido vejaciones, pues, como dijera don Alfonso Reyes, "lo que menos se publicó en el Siglo XVI fue literatura en pureza". (10)

Continuando con las evidencias acerca de la existencia de la práctica teatral prehispánica, asegúrase que las fiestas religiosas involucraban a casi todos los miembros de la comunidad; había quienes se dedicaban a cantar; otros había que se dedicaban a tocar música; pero la enorme mayoría del conglomerado se entregaban a la danza formando círculos.

...en el intervalo que quedaba entre las líneas de los danzadores, bailaban algunos bufones remedando a otras naciones en el vestido o disfrazados de fieras y otros animales procurando hacer reír al pueblo (...) Esta era la forma de la danza ordinaria pero había otras muy diversas en las cuales se representaba o algún misterio de su religión o algún acontecimiento de su historia o la guerra, o la caza o la agricultura. (11)

Por otro lado puede asegurarse que tanto el teatro, como la música, la danza y la poesía no eran las únicas diversiones indígenas pues tenían además una serie de juegos y competencias en las que participaban los jóvenes y en las que, en virtud de su práctica constante, llegaban a ser duchos. Un juego de los citados consistía en que un hombre, de espaldas en el piso, con sus piernas levantadas, cargaba una viga o palo de hasta ocho pies y lo arrojaba a considerable altura para luego volver a retenerlo, equilibrado, con sus pies en el aire haciéndolo girar luego con mucha habilidad. "Este juego hicieron en Roma dos mejicanos mandados por Cortés delante del Papa Clemente VII y de muchos príncipes romanos, con singular gusto de aquella corte". (12)

(10) Luis González Glez. "El entuerto de la Conquista". México. Editado por SEP. 1984. p26.

(11) Clavijero. op. Cit. p237.

(12) Ibid p241.

se alargaban por semanas. Así, apenas terminaba un grandioso espectáculo, ya se preparaba otro en el que igual se combinarían máscaras, plumas, plegarias, ayunos, magia, ritos, animales, montes, etc., todo con la religiosidad y el misterio de la vida.

Las investigaciones hechas por contemporáneos a propósito del origen religioso del teatro admiten la comparación entre las primeras expresiones teatrales de los griegos y lo que se ha dado en llamar rudimentos dramáticos de las culturas prehispánicas "y no dudamos que si el imperio mejicano hubiese durado un siglo más, su teatro hubiera sido reducido a mejor forma así como el de los griegos se fue mejorando poco a poco". (15) Vaya esta cita coincidente con la opinión de los investigadores modernos.

Con estas notas, de seguro no es suficiente, más, he querido, primero: dar la seguridad de la práctica teatral entre los indios de México antes de la llegada de los españoles y, segundo: mostrar la existencia probada de una corriente literaria que, aunque rudimentaria, es muestra del género dramática prehispánico. Su uso, ya con temas graves y solemnes, ya divinos o heroicos, humanos, alegres, truhanescos o chocarreros, no son sino los mismos que en Grecia dieron origen a la manifestación doble de la literatura dramática trágica y la composición teatral y cómica.

#### B. El teatro evangelizador

En Europa, los misioneros encargados de la difusión del cristianismo en el Siglo X estaban utilizando varios recursos en su labor, pero no se sabe que utilizaran el teatro en su proselitista actividad.

Para el Siglo XVI, en América los misioneros hacían lo propio tratando de convertir a los naturales con ejercicios teatrales basados exclusivamente en pasajes de la Biblia. La Nueva España fue tierra fértil para que la conquista espiritual se llevara a cabo empleando el recurso del teatro, a pesar de la complejidad y de lo elaborado de la cultura de sus habitantes. Basáronse los misioneros en la ancestral costumbre de ceremoniales gran

(15) Clavijero. op. Cit. p234

diosos, fastuosos rituales y la práctica de incipientes muestras dramáticas, por parte de los naturales.

En 1523 llegaron los primeros frailes franciscanos, quienes por vez primera tuvieron la feliz idea de usar en el Nuevo Mundo las representaciones teatrales con fines didácticos y, como ya se anotó, con fines de conversión religiosa. Después, por obvias razones, otros grupos misioneros lo practicaron también con los mismos fines y con idénticos resultados. Se supo que los dominicos lo practicaron en la mixteca. Hubo pastorelas escritas y habladas en tarasco, por iniciativa de los agustinos, en Michoacán y, a fines del Siglo XVI, los jesuitas en Sinaloa hicieron lo propio.

Fray Juan de Tecto, Fray Juan de Ayora, Fray Pedro de Gante fueron algunos de los franciscanos llegados en 1523. Al siguiente año, 1524, vinieron en su ayuda "los doce", al mando de Fray Martín de Valencia. En 1526 arribó el primero grupo de dominicos y, en 1533, el primero de agustinos. Para 1540 había ya en la Nueva España un centenar de frailes, quienes al pisar América se proponían: aprender una o varias lenguas naturales, y conocer las costumbres nativas.

El teatro misional, catequístico o de evangelización, fue un fenómeno cultural-artístico único por sus características y circunstancias.

Tomemos en cuenta, primeramente, el elevado número de indígenas que habitaban el Valle de México y regiones cercanas y sopeemos enseguida, el duro golpe que para ellos representó la implantación de un nuevo sistema de gobierno, con enérgicos cambios de vida, tan ligada a su religión. Si además pensamos en la enorme cantidad de gente —poetas, oradores, bufones, cantantes, músicos, danzantes,— experta en la memorización, podemos imaginar la gran cantidad de desempleados de aquellos aciagos días postreros a la caída del Imperio azteca (con tanta gente conectada con representaciones dramáticas, al no tener qué hacer y con la llegada de los misioneros, asombroso sería que no hubie

ra nacido el teatro evangelizante impulsado fuertemente por esa mano de obra calificada de tanto indio artista).

Así, muchos de los elementos dramáticos de los conquistados fueron tomados por los misioneros para acercar a la fe católica a los nuevos conversos, hubo varias puestas en escena en las que los frailes dirigían, proyectaban, ordenaban las palabras. "Pero los indígenas no eran solamente una masa pasiva de ejecutantes de las obras dirigidas por los misioneros, empero nada podían -- aportar en materia de texto", (16) según Icaza.

La evangelización en sus inicios, fue más amplia que profunda, pues, si bien es cierto que propuso la fe, la moral y la liturgia a miles de indios, sólo una parte de éstos la practicaron con plenitud. Hubo quienes la creyeron compatible con sus antiguas creencias y los hubo, además, que la adoptaron como máscara defensiva. Horcasitas asegura que eran varios los fines de los misioneros y diversa su intención en la labor de conversión:

- 1°. Hacer del individuo un vasallo a la Corona.
- 2°. A través del teatro:
  - Se amonestaba para una vida moral...
  - Se mostraba un mundo...unido, ordenado y coherente...
  - Se sobrayaba el papel de la iglesia...
  - Se hacía hincapié en el Juicio Final... (17)

Si se ha de tomar o creer lo que escribieron los sacerdotes acerca de los resultados del teatro, como agente recurrente de evangelización, podremos o debemos decir que fue un total éxito, en virtud de la gran cantidad de naturales que asistían a las representaciones de los Autos Sacramentales. Independientemente de la labor moralizante, evangelizadora y espiritual que la religión católica trajo para el indígena, dio al natural la oportunidad de divertirse y aprender, utilizando poleas, ruedas, nuevos vestuarios, otras formas de escenificación y, hasta de caracterizar nuevos roles. Todo esto vino a llenar, no sé en qué medida, un hueco dejado por la "desaparición" de su cultura.

Los temas a que los misioneros españoles recurrieron para -

(16) Sten, op. Cit. p73

(17) Horcasitas. op. Cit. p171

su teatralización, basados en su experiencia secular y del teatro español fueron:

1. Drama litúrgico (se cantaba como parte del misal)
2. Drama Alegórico (se personificaba a la fe, la paciencia, el remordimiento, etc.)
3. Misterio o representación (basado en pasaje bíblico)
4. Drama moral o didáctico (no se basaba en la Biblia; trata de la buena o mala conducta).
5. Drama profano (representaciones no religiosas)

Don Pablo González Casanova nos dice:

Al mediar la Cuaresma se iniciaba en los pueblos de indios los ensayos del Misterio de la Redención (...) deseosos de que el acto saliera parecido a la Pasión, los indios buscaban disfrazarse... Judas se trajeaba con un ropón de acólito y se encascaba una peluca. (18)

No por boca nuestra sino por la de los historiadores, mucho se ha ponderado al indio su facilidad para el conocimiento nuevo y la adquisición de otras técnicas, de nuevas formas orales de saber y de la ejecución tanto de música como de danzas, lecturas y escritura, y otras varias actividades. Motolinía, en su "Historia de los Indios de la Nueva España" dedica un Capítulo, el 11, a hablar de la positiva postura del indio y de su habilidad en el aprendizaje del nuevo conocimiento.

Diego de Valadez dice: "Pienso en verdad que este prurito de hablar mal de los indios es propia de aquellos que ven la cosa desde arriba y no de cerca. O para decir mejor, ha nacido de que ven el asunto con ojos torcidos y poco cristianos". (19)

Aprovechando, pues, este recurso y otros del indígena, el misionero se propuso cambiar la mentalidad de los pueblos recién agredidos (conquistados), con una nueva religión que, con los métodos audiovisuales empleados, pretendía se abandonara una enorme cantidad de rasgos culturales milenarios.

(18) Pablo González C. *La literatura perseguida en la Crisis de la Colonia*. México. Ed. SEP, 1986, p41.

(19) González y Glez. Op. Cit. p231.

Sin embargo y volviendo al teatro evangelizador, no toda la predicación y ejemplos contra el pecado y la conducta anti-social estaban dirigidos a los naturales. Hubo escritos que bien pudieron haberse utilizado en sermones, como: "La educación de los hijos", texto maya que condena la creencia en los sueños, la falta de piedad y de buenos sentimientos; "El Juicio Final", que condena la fornicación, y "El mercader", que condena el robo.

El teatro evangelizador, de tanto o más poder que el arcabuz, basado en ejemplos bíblicos y en el idioma náhuatl, tuvo presencia, trajo cambios, pero, sobre todo, tuvo repercusiones sociales; repercusiones que, junto con otras circunstancias marcaron su declive, primero, y luego su muerte. Para fines del Siglo XVI, el teatro evangelizador entraba en agonía, sin haber llegado a su madurez plena, en 1578, ya el teatro de las misiones parecía para, tiempo después, disolverse y quedar sólo en folclor, como lo conocemos ahora.

Uno de los motivos, que no el principal, para que este tipo de actividad decayera lo fue el tiempo que se perdía en preparar y representar teatro (tiempo que los esclavos no trabajaban, claro); otra razón quien sabe cuan verdadera, era que el Rey de España y la Audiencia tenían un golpe de estado por el binomio indio-misionero. En 1765, el país conoció la Real Cédula que prohibía el teatro, y en 1768 un "Discurso sobre los dramas", por un Silvestre Díaz de la Vega, dio pie al Reglamento del Teatro, expedido por el Conde de Gálvez. Antes de anotar otras causas quiero hacer el comentario siguiente: En sus mejores tiempos, el teatro misional había creado ya conciencia. Entonces uno llegaba a pensar que la persecución emprendida en su contra no pudo ser sino obra de mentes enfermas, de la malicia y del temor reverencial de los ilustrados perseguidores. Ciertamente es que ellos, los ilustrados, se defendían y justificaban su acción ciega con alegatos faltos de veracidad total; con una serie de argumentos como que:

La tragedia del cristianismo se había vuelto una comedia -

(...) Cristo había sido sustituido por el Judas de la Peluca y el ropón de acólito... (empero se olvidaban) que había pueblos en que la Pasión se representaba con inocencia... - (pero también) había otros en que dominaba la risa, la rebelión jocosera. (20)

Causas reales del declive del teatro que nos ocupa lo fueron: que los caminos, plazas y atrios se quedaron casi vacíos de teatros y creyentes. "Para fines del Siglo XVI la población había bajado por lo menos en un 90 por ciento.." (21) y otra más: la población se había defraudado de la actitud despótica de la Iglesia y de sus autoridades, quienes los obligaban a asistir a misa, - cuando ellos acostumbraban hacerlo por sí solos.

La evangelización había perdido su novedad y, en su afán por separar la religión del teatro, condujeron al pueblo a defender y enaltecer el teatro profano. "El rito se convierte así como toda representación teatral, en la expresión más íntima de anhelos colectivos.." (22)

Algunas de las obras, autos sacramentales, escritos en lengua indígena y que más gustaron fueron: El Juicio Final, La caída de nuestros primeros padres, La conquista de Jerusalem, La conquista de Rodas, entre otras. Muchos otros textos se han perdido, - pues los frailes hacían las adaptaciones de los guiones sin más pretensión momentánea importante, y, si acaso existen algunos - ejemplos, es porque los claustros religiosos suelen funcionar como excelentes resguardos de reliquias literarias, entre otras cosas. Este teatro trajo, a pesar de la ceguera de los perseguidores, un teatro profano con una fuerte carga de histrionismo, que se dió en llamar "prelopista" - por Lope de Vega - (que cobró vida y muchos adeptos, criollos, sobre todo) cesando las puestas en escena por los alumnos de los colegios misioneros, para dar paso a un teatro que ya no fue ni a atrios ni a plazas sino en forma muy esporádica; se volvió más pequeño en tamaño y reducido en pú-

(20) González C. op.Cit. pp56,57.

(21) Horcasitas. op.Cit. p161.

(22) Ignacio Merino. *El Teatro*. México. ANUIES, 1972, p14.

blico y, además, de gratuito pasó a ser de paga.

El teatro para conversión morfa, dejando atrás los espectácu los bañados de sol, de aire, de polvo; bañados de pueblo, de fe. El teatro se hizo elitista.

### C. El Teatro en la Epoca Moderna

Escribir sobre este particular exige, por su importancia y - extensión un trabajo especial; es por esta razón por la que se da rán sólo las muestras más imprtantes que se cree menester en esta reseña histórica que, somera y todo, trata de explicar el movi -- miento teatral que en México se ha tenido en la época moderna.

A fines del Siglo XVI, cuando se inició el movim -- iento teatral llamado "lopista", se empezaron a tener algunas muestras de teatro restringidas y muy observadas por una Iglesia Católica en crisis, cuyo garrote (Santa Inquisición) era una clara evidencia de su oscurantismo. En 1574, en la Capital de la Nueva España se vió la primera representación de una obra escrita por un criollo; era una pieza con toda la influencia de lo que se hacía en los -- "corrales" españoles, influencia que duraría por largo tiempo.

México, la capital, sede de Virreyes y Arzobispos, de Audien -- cias y Capitanías generales no difería mucho de Madrid y Sevilla. El paso del tiempo, el saqueo de las minas nacionales, la violencia - el mal trato a los nativos - fueron hechos que salpicaron - con gruesas gotas de vivo color la historia del país. En arte, - la llegada de poetas hispanos cultivadores del barroco puede marcarse como punto feliz.

Para 1621, funcionaban tres compañías teatrales en la Ciudad de México, ignorándose si la actividad teatral se practicara en - los centros mineros importantes de provincia. En la capital la - aristocracia asistía al "Teatro del Palacio Nacional"; el pueblo - ocasionalmente veía teatro en plazas y callejuelas.

Sor Juana Inés de la Cruz, con sus "Empeños de una Casa", -- "El divino Narciso", entre otras; Juan Ruiz de Alarcón, con "La - Verdad sospechosa", etc., aparecen años después en la palestra --

teatral, compitiendo en calidad dramática con los monstruos españoles contemporáneos: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, etc.

El barroco trajo cambios en el sentir y expresar del artista, y en especial del dramaturgo, del literato de la Nueva España. "La rebeldía y la inconformidad, la lucha por la transformación social y las frustraciones iniciales empezaron a despertar el sentido crítico (...). El autor representativo de ese momento fue José J. Fernández de Lizardi". (23) Fue Lizardi un escritor comprometido de su tiempo; su teatro fue costumbrista, nacionalista y en él retrató personajes populares.

Las funciones teatrales se efectuaban en el Coliseo Nuevo, un teatro construido en 1517 y remozado en 1753 por la Real Audiencia. En él, por sus estupendas actuaciones, más que por su liviandad, brilló Micaela Villegas, más conocida como "La Perri-choli". Para 1857, el teatro popular se representaba en el "Pabellón Mexicano". Ahí, la obra "María o la hija de un jornalero" tuvo un gran éxito; en 1858, con éxito parecido, en el Teatro "La Fama" (después Hidalgo), se estrenó "Matilde, Reina de Sicilia". Se cobraban: dos reales en palcos y un real en galería o gallinero", como jocosamente se le llamaba también.

Para los días de zozobra del 1858 (liberales Vs conservadores) funcionaban: el Teatro Nacional, el Teatro Iturbide y el Teatro La Fama. Hubo una compañía popular que actuaba en teatros modestos y en plazas: "La Valentina", compuesta por mexicanos y dirigida por un Manuel Díaz de Sula.

La Guerra de la Reforma llegó a los teatros: La actriz M.A. Villalobos, con el apoyo de grupos conservadores, anunció el estreno de una "gran obra", justo el 11 de julio de 1858 (nada de particular, sino fuera porque ese día falleció el ilustre liberal don Valentín Gómez Farfás). De don Benito Juárez y de su afición al teatro se cuentan muchas historias, como ésta: Cuéntase que el 23 de diciembre de 1860 Juárez y su familia disfrutaban en el-

(23) Juan Jimenez Izquierdo. *Módulo de Teatro*. México, SEP/PACAEP. 1987. p29

teatro principal, de la ciudad de Veracruz, la Opera II Puritani" cuando un charro, polvoriento y cansado entró en la sala y llegó-se hasta el palco que ocupaba el Benemérito, que se había puesto-ya de pie, igual que los espectadores. Juárez leyó en silencio - el correo, urgente sin duda, que le entregara el hombre aquel; el silencio se cortó cuando Juárez y Gutiérrez Zamora, entonces gober- nador jarocho, se dieron un fuerte abrazo, que arrancó vivas a la República. (En Calpulalpan, Estado de México, la víspera había si- do derrotado el ejército conservador de Miramón, a manos del Gene- ral González Ortega). Juárez era muy aficionado al teatro, pero- siempre pagó su boleto, y no son pocas las anécdotas que por ello se sucedieron.

Pero volvamos a la reseña. En 1900, para prolongar una ca- lle, fue demolido el "Teatro Nacional" y con él caían cincuenta y seis años de historia y de teatro. Apenas demolido el Nacional, - se inició la construcción del "Renacimiento" que cambió su nombre por el de "Virginia Fábregas". Este teatro fue demolido cincuen- ta años más tarde y con él se fueron otros diez lustros de histo- ria nacional. El Teatro Nacional fue testigo de la dictadura de- Santa Anna, de la Reforma, el Imperio y el Porfirismo; "El Rena- - cimiento-Fábregas" vivió las fiestas del Centenario, la Revolu- -- ción, los cristeros, y el movimiento sindicalista en su nacimien- to.

A inicios del Siglo, en 1910, México era, en cuestión teatral, una sucursal de Madrid. Toda compañía europea que se preciara, al venir a América, tenía como obligada su visita a la ciudad de Méxi- co y de ahí a otros centros como: Querétaro, Guanajuato, Guadalupe- ra, Veracruz y Morelia, entre otros.

El Teatro Principal, la catedral de la tanda, de las Sras. Mo- riones, igual que otros, sólo presentaba los éxitos que se daban - en Madrid. Sólo el "Fábregas" exceptuaba la regla, pues si ponía- los ojos en el extranjero, se inclinaba por lo francés, aunque --- nunca por sobre lo nacional. Aprovechando esta coyuntura naciona- lista del Fábregas, los hermanos Gamboa, Marcelino Dávalos y ---- Tomás Domínguez estrenaron "Cuauhtémoc", Tragedia que duró ----

en cartelera hasta alcanzar las cien representaciones, algo inusitado en ese tiempo y más con una obra mexicana. Pero la ceguera de los empresarios cotinuó y los mexicanos debieron esperar mejores tiempos para montar, dirigir o actuar un buen teatro mexicano. En provincia, la situación de los teatreros era similar, pues en su mayoría los empresarios eran españoles.

En 1894, los Gamboa volvieron con su "La última campaña", -- tan valiente y tan audaz como el "Cuauhtémoc". 1903 marca el interés del Estado por el teatro y se abren cursos de teatro implementados por el maestro Justo Sierra. Antes, en 1902, Pancho Cardona en el "Renacimiento", estrenó "Guadalupe", obra que escandalizó, por señalar las úlceras del porfiriato. A la llegada de la Revolución, se dejaron ver obras con temas a propósito del movimiento, aunque no cesaron las zarzuelas escritas por mexicanos, pero con el mismo color gualda español.

En 1917, Teresa F. de Isassi, Médez Bolio, López Negrete, -- los citados Gamboa, Dávalos y Domínguez, terminaron por imponer un estilo de teatro más nacionalista. En 1928, el Departamento de Bellas Artes, después INBA, instituyó un programa de "Teatro de Masas". Ese mismo año nace el "Grupo Ulises", con un importante aporte a la cultura y al teatro. Entre sus miembros estaban: Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Agustín Lazo y Salvador Novo, entre otros.

En 1932, nace "Teatro Orientación", con apoyo oficial SEP. En 1936, Julio Bracho rompe "la indiferencia universitaria" con sus grupos "Escolares del teatro". En 1942, nace y crece el ---- "Proa Grupo", con José de Jesús Aceves al frente. Con apoyo del INBA, este grupo se presenta en un teatrillo de 140 butacas llamado "El Caracol". Tenían la feliz ocurrencia de invitar a actuar con ellos a un actor o actriz consagrado -- María Conesa, Enrique Rambal, Virginia Manzano y Germán Robles, entre otros. Se escenificaban obras de Rodolfo Usigli, Carballido y Rafael Bernal, entre otros hombres importantes de las letras mexicanas.

En 1945, apareció el "Poliart", grupo teatral del Politécni-

co Nacional, bajo la dirección de Xavier Rojas. En 1946 se funda la Escuela de Arte Teatral, cuyo primer director fue el actor Andrés Soler, de tan gratos recuerdos. En 1949, la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, incluyó en su Plan de Estudios las materias Técnica teatral, y Actuación. En 1959, en virtud del interés despertado, se instauró, en la propia UNAM, la carrera de Arte Dramático. En 1954 nace "Teatro Coapa", bajo la dirección de Héctor Azar, quien más tarde fundara el Centro de Arte Dramático A.C. (CADAC). En 1975, con cursos de preparación teatral, tanto para actores como para maestros de primarias y secundarias.

En provincia, los grupos universitarios y algunas otras instituciones han hecho lo propio en materia teatral. Destacan, por su importante labor, los centros universitarios de: Guanajuato, Xalapa, Morelia, Monterrey, Culiacán y Guadalajara.

En materia teatral, México cuenta con una plana mayor de dramaturgos que han llevado a un plano muy importante, no sólo en latinoamérica, sino mundialmente, a esta actividad artística. Escritores de la talla de Usigli, Leñero, Carballido, Luisa Josefina Hernández, Wilberto Cantón, Juan Tovar, Sergio Magaña, Elena Garro, Felipe Santander y una cauda enorme de nuevos escritores que se proyectan ya con trabajos muy serios y de gran calidad, forman la plataforma firme de nuestro teatro nacional.

Nuestro Teatro requiere, para su estudio, un espacio mayor que el de la presente investigación; un espacio que acomode a todo el quehacer teatral; un foro donde quepan las reseñas de las Muestras Nacionales de Teatro que se hacen año con año, el teatro del festival Cervantino, el de la ciudad de México — tan abundante aunque a veces no tan rico— y, en fin, toda una historia.

### III LA DIDACTICA Y EL TEATRO

#### A. El Teatro como apoyo didáctico

La actividad llamada teatro, como ya se dijo en páginas-- atrás, se viene practicando entre los indígenas americanos desde antes de la llegada del conquistador español. Su práctica, como ya también lo cité, existía tanto para fines religiosos como para diversión, además del que aquí trataremos: el teatro con fi - nes didácticos o con propósitos educativos.

Es forzoso tocar el tema de la escritura entre los naturales mexicanos, aunque sólo de manera muy somera. Los indígenas practicaron una escritura cuyos vestigios apenas conocemos, y -- que, con todo y sus limitantes, jugó un importante papel en lo -- tocante a la preservación histórica del grupo; ellos, por medio de sus dibujos, hechos a tinta roja y negra sobre papel amatl, -- mejor conocidos como "códices", pudieron ir anotando los hechos y sucesos de mayor relevancia; las hazañas de sus dioses, de sus guerreros valientes; las leyes y reglamentos que gobernaban su -- vida social y urbana y, en fin, todo lo que a su buen juicio debería guardarse escrito. Los códices eran, en cierto modo, pro - gramas escolares. A propósito de códices, Díaz del Castillo cita: "Hallamos las casas de ídolos y sacrificados... y muchos libros de su papel cogidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla". (1) Muchas cosas impresionaron al conquistador a su llega da a estos lares. Los códices, de manera especial pues al conocer de su importancia, muchos de ellos fueron destruídos, quedan do las "amoxcoacalli", casas de códices, casi vacías por la des - tructora acción de algunos vándalos españoles.

No obstante el escaso número de códices que existen actual mente, a través de su estudio y auxiliándose de los glifos, es -- posible hacerse de un concepto aproximado del modo tan particular e interesante en que registraban su historia grupal. Por otro la

(1) Bernal Díaz del Castillo. *Historia Verdadera de la Nueva España*. México, Ed. Valle de México. 1976. T I, p173.

do, no sólo para fines históricos eran utilizados los códices, - pues ellos les daban otros usos igualmente importantes en su vida. Del Castillo anota esta experiencia: "Acuérdome que era... un gran cacique que le pusimos por nombre Tapia y tenía cuentas de todas las rentas que le traían a Moctezuma, con sus libros hechos de su papel". (2)

El códice, pues, tenía usos diversos, Haciendo un recuento de los códices nahuas que perduran hasta nuestros días, existen datos fidedignos de que sólo hay nueve de origen prehispánico. Esas muestras son: La Tira de la Peregrinación y La Matrícula de Tributos; el códice mitológico llamado "Borbónico" y los seis restantes que conforman el llamado grupo Borgia. Existen otros treinta, entre los que destacan: el Mendocino, el Vaticano A 3738, entre otros.

No obstante el desarrollo de la escritura, ya se puede sospechar que su comprensión cabal requería de una postrer explicación. Sabios e inteligentes como eran, los indígenas sabían que se hacía necesario contar con alguien que fortaleciera la explicación y el aprendizaje de los dibujos. Así, nació un modo de transmisión que, de constante, se volvió sistemático: la tradición oral.

Pero, ¿Por qué hablar de los códices?, Bueno, porque en el Calmécac y en el Tepochcalli, las dos instituciones escolares de los aztecas, los estudiantes memorizaban, repitiendo, con la vista fija en los dibujos, los cantos y las epopeyas, con tanta atención y vehemencia que se convertían en verdaderas lecciones que los maestros daban a sus pupilos. Después, la danza, las escenificaciones y la poesía servían de reforzadores, de apoyos didácticos que complementaban la acción trasmisora del maestro. Este sistema de memorización y de transmisión oral no era, sin embargo, exclusivo de los centros educativos aludidos pues, de modo más general, era aplicado en situaciones diversas tanto de la vida hogareña como de la social; a la hora del matrimonio y sobre todo en las festividades ceremoniales de cada veintena de

(2) Díaz del Castillo. Op. Cit. T I, p356.

días en las que se danzaba, se cantaba y se escenificaban pasadas victorias o epopeyas de sus dioses.

El teatro estaba, pues, en las actividades escolares como un apoyo y un auxiliar; se encontraba en las ceremonias religiosas y, además, tenía su lugar a la hora de representaciones jocosas en plazas y mercados. El valor didáctico del teatro está desde entonces presente, presto a que el "tlamatinime" moderno lo haga suyo y suyas también sus ventajas, siempre vigentes.

La Conquista de México trajo de la mano la destrucción. Muchos códices fueron destruidos y con ellos se quemaron los vestigios que ahora darían más luz a estos puntos históricos en claro oscuro. Consumada la conquista, la cultura indígena, pasó a ser proscrita y sólo el buen juicio y quizá la fe de algunos religiosos hicieron posible la conservación de aquellas muestras —"antiguallas del diablo", como les llamaban algunos — que hoy dan fe de la grandeza de aquel pueblo. Así, con una poca de imaginación por parte de los españoles religiosos y la inteligencia de los conquistados, se volvió a utilizar el método de la memorización a que los naturales estaban acostumbrados. Garibay es el autor de la siguiente cita:

Sobre el lienzo de papel, sobre la piel de venado, sobre el muro de la casa de educación, estaban representaciones similares a las que conservaban los códices... que entraban la doctrina al par que la historia. Viendo las imágenes y oyendo a los maestros (frailes) recogían en su mente y corazón para toda la vida, los educandos el contenido cultural, religioso y literario de las edades perdidas en la niebla del pasado. (3)

Los escritos de autores como Mendieta y Motolinía que ponderan la capacidad retentiva y la facilidad de aprendizaje de los indios, son innumerables. Es de Mendieta esta que dice: "Tenían (los indígenas) tanta memoria que un sermón o una historia de un Santo, de una o dos veces oída, se les quedaba en la memoria y después la decían con buena gracia y mucha osadía y eficacia". (4)

(3) Miguel León Portilla. *Los Antiguos Mexicanos*. México SEP/FCT 1984, p67.

(4) *Ibidem*

El teatro fue, pues, eficaz auxiliar en la enseñanza de los códigos; estuvo presente en la cotidiana tarea misionera de la evangelización —tarea que resultó más importante que la enseñanza de artes y oficios—, por más que los nativos mostraron buena-disposición para una y otra disciplinas. El teatro misionero -- cumplió con su labor de apoyo didáctico, y si como espectáculo religioso fue prohibido, como ya quedó dicho, acusado de tergiversar los hechos bíblicos en los que se basó en su génesis, ese fue ya un asunto de la Iglesia, que no del teatro.

Queden ahí las indelebles huellas de una actividad artística que cumplió con su función social y didáctica; una acción artística que cumplió con los propósitos humanos y de superación a que aspira todo pueblo.

No dudo que por algún tiempo, después de su prohibición, el teatro continuó en las misiones y conventos para ir, poco a poco diluyéndose, vetado, al rincón del olvido, en espera de tiempos mejores.

Mucho tiempo hubo de pasar —dos siglos— para que las autoridades eclesiásticas con tantísimo poder político e influencia-social en este período de nuestra historia, se olvidaran del "agravio" cometido por el teatro para evangelizar.

El regreso del teatro fue y ha sido lento. La subida al poder de Don Porfirio Díaz, le aseguró otros treinta años más vetado, en los que su valor didáctico escolar no se vio.

La Revolución Mexicana llegó y, con ella, después de su triunfo, una serie de gobiernos que se esforzaron, y lo siguen haciendo, por el renglón educativo. Sin pretender hacer una relación histórica detallada del regreso del teatro a las aulas, de manera oficial, se anotan breves comentarios acerca de este tópico, con el ánimo de dar un poco de luz en este renglón histórico del teatro y de los programas oficiales de educación primaria.

El primer antecedente se encuentra en el año de 1928, cuando

do el Departamento de Bellas Artes —después INBA—, patrocinó un espectáculo de teatro popular con fines eminentemente educativos. Se llamó "Teatro de Masas"; sus temas eran tomados de la historia, de algunas leyendas o de costumbres nacionales; al aire libre el público disfrutó de: "Liberación, Tierra y Libertad", "Fuerza Campesina", y "El Quinto Sol", entre otras. En 1940, a la llegada de los refugiados españoles, Salvador Bartolozzi y Magda Donato, inspirados en el personaje italiano llamado "Pinocho", montaron sendos espectáculos teatrales: "Pinocho y el Dragón", "Pinocho en el país de los cuentos", etc., cuyo contenido era didáctico de por sí. Estos montajes se hicieron hasta con treinta niños y dieciseis adultos actores, con musicalización de Blas Galindo, y con fastuosas escenografías. Era entonces director de ese Departamento don Benito Coquet. En 1946, ya desaparecido el Departamento de Bellas Artes, bajo la iniciativa de Conchita Sada se funda la escuela de Arte Teatral, dependiente de la SEP.

Dado su potencial didáctico y formativo, el teatro llegó a los Programas de Educación Primaria en el año de 1960, en el llamado "Plan de los Once Años", dentro del Aspecto de Actividades-Creadoras, junto con la danza, la música y la literatura. En 1965, Conchita Sada funda el Centro de Teatro Infantil, aplicando técnicas pedagógicas, con niños participantes y protagonistas. En 1971, surge CEMPAE (Centro para Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados para la educación). Como un intento de la SEP para abarcar lo referente a las actividades artísticas, físicas y tecnológicas. En 1972, con la Reforma Educativa en la Escuela primaria mexicana se marcó la división del Programa en siete Areas, una de las cuales es Educación Artística en la que se incluye la actividad de Teatro Escolar. Para 1975, como ya se citó anteriormente, Héctor Azar funda el CADAC que "forma" maestros de teatro para niños. 1978 es el año en el que el Consejo de Contenidos y Métodos revisa los Programas de Educación y acuerda elaborar programas y textos integrados para Primero y Segundo grados de primaria. En éstos se incluye la actividad ar

tística como un medio de satisfacer las necesidades de expresión del niño, jugando en esto un importante papel el teatro.

La actividad artística y en especial la teatral está, ---- pues, de hecho incluida, al menos programáticamente, en la escuela primaria, cuyos maestros, en mayor o menor incidencia, la - - aplican, dándose cuenta de sus múltiples ventajas, entre las que anotaremos:

Los juegos espontáneos o de imitación, que los niños realizan a través del gesto y la palabra, estimulan la creatividad y propician la mejor expresión. Otras ventajas que trae consigo - la práctica del teatro son:

- Cultiva la memorización.
- Se concentra la atención.
- Enseña, a la vez que divierte.
- Fomenta los hábitos de cordialidad.
- Descubre aptitudes.
- Produce satisfacciones.
- Desarrolla la confianza en sí mismo.
- Permite conocer a fondo las obras literarias.
- Mejora la dicción.
- Ayuda a la debida entonación a la expresión oral.
- Reduce la timidez propia del adolescente y del niño.
- Se revelan los escritores incipientes.
- Forma hábito de socialización.
- Empleo mejor del tiempo de ocio de los niños.

Además, promueve el desarrollo armónico de la personalidad del educando; estimula, de acuerdo a las necesidades de éste, expresiones espontáneas; propicia el desarrollo de su capacidad -- creadora mediante el ejercicio de su percepción, imaginación, razonamiento y autocrítica con sentido responsable; promueve su reconocimiento de las manifestaciones estéticas; coadyuva a la instauración de nuevas formas de comunicación por medio del lenguaje del arte; desarrolla el sentido de la nacionalidad por su -- contacto con el arte popular.

## B. Los géneros teatrales

Lo que se tratará a continuación ha sido causa de discusiones y disgustos entre dramaturgos, críticos y maestros teóricos de la literatura; sin embargo y a pesar de las divergencias que más bien son de fondo, hay un criterio general en la cuestión. Pero —aclaro—, que lo que aquí se dice no lleva afán de discusión; antes bien, es expuesto con ánimo de ser solución y no problema, y si alguien piensa, a propósito de los límites y características de los géneros, puede decirlo de otra manera adelante, —obtenemos el mejor provecho, pues se trata de hacer teatro y no polémica.

En este asunto de las peculiaridades y el número de géneros teatrales existentes, la discordancia se abre desde que se citan los rasgos particulares de los personajes de cada género. Alguien muy ligado al teatro escolar dice: "...dentro de la dramática, como géneros tendríamos la Tragedia, la Comedia, el Melodrama y la Farsa". (5)

¿Y, la pieza y la obra didáctica?, preguntarán, quizá, algunos. Bueno, vayamos por partes. Veamos los puntos y características que hacen distintos a los géneros, anotando sus con -- flictos, su acción, temática, personajes, tono, estilo, etc. Para quienes no estén muy enterados de las particularidades del teatro y sus géneros, así como de la terminología que suele emplearse, vayan las siguientes explicaciones (Adjunto, en el -- apéndice, un glosario).

La Tragedia: Presenta la lucha por escapar del destino -- que fatalmente se deberá cumplir; los personajes son terrible -- mente trágicos y en momento crucial, obrarán equivocadamente.

Las características de éste género son:

1. Temáticamente: La relación misteriosa, inexpugnable e inevitable del hombre.
2. Acción: El hombre y su destino.

(5) Fernando López Alanís. *Teatro en tu escuela*. México SEP-Michoacán, 1983 p76.

3. Conflicto particular: La lucha por el restablecimiento del - orden cósmico. Conflicto General: El hombre y su destino; - La fatalidad.

Características de los personajes:

- Son excepcionales en su virtud, en su conciencia, en su rango social.
- Son Arquetipos.
- Culpable/inocente. (El hombre trágico es dual)
- Profundo sentido ético.
- Son pasionales.

4. Mensaje o idea general: Apela al conocimiento, a la superación del hombre para la realización de su grandeza a través de - la catarsis, para la purificación.

5. Método del género para obtener el Tono: solemnización ritual.

6. Estilo: Realismo y simbolismo.

7. Lingüística: Verso, prosa poética y prosa llana.

La Comedia. Este género trata asuntos en apariencia ligeros; retrata a los prestamistas, los charlatanes, la infidelidad conyugal, los impostores y los tramposos; ridiculiza a las clases media y burguesa provocando con ello la risa, pero no la carcajada. En la Comedia se nos hace ver y sentir lo bonito de la - vida sin ofendernos.

1. Temáticamente: Las dificultades de la vida cotidiana.

2. Acción: La debilidad humana.

3. Conflicto General: el hombre y la sociedad; y el hombre consigo mismo. Conflicto particular: La lucha por la superación de los obstáculos que le impiden realizarse, ya sea consigo mismo o con la sociedad.

Características de los personajes:

- Comunes y corrientes.
- Son tipos: mentirosos, charlatanes, fanfarrones, pícaros, etc.
- Inocentes e inconscientes.
- Sentido moral (muy importante esta cualidad)
- Son vitales (esto resulta un obstáculo).

4. Mensaje o idea general: Maneja valores morales. El mundo es-perfectible. Puede llegar al idealismo barato.
5. Método del género para encontrar el Tono: Ridiculización.
6. Estilo: realismo romanticismo, surrealismo.
7. Lingüística: verso, prosa llana; no maneja majaderías, prosa poética.

Clases de Comedias: de enredos, de caracteres, de costumbres, musical, política y vodevil.

La Tragicomedia. Este es un género que mezcla parte de la Tragedia y parte de la Comedia. Las hay que terminan de una manera trágica, pero lo común es que se resuelvan felizmente con un "usted dispense" o un "disculpe usted, no es para tanto". Las características de los personajes, tono, lingüística, etc., son de los géneros que combina y por esa razón se omiten sus generales. Hay quienes aseguran la inexistencia de éste y eso levanta discusión.

El Melodrama. Es en este género donde se exaltan los sentimientos; cuando éstos se exageran, no sólo se destroza la obra sino que se cae en el tan odioso estilo telenovelesco. Sus personajes son muy malos o muy buenos.

1. Temáticamente: La miseria humana.
2. Acción: Taras hereditarias en el individuo y en la sociedad.
3. Conflicto General: El hombre consigo mismo y con la sociedad; buenos contra malos. Conflicto Particular: La responsabilidad personal y social del hombre.

Características de los personajes:

- Comunes y corrientes pero con taras emotivas, psicológicas y físicas.
- Tipos de ambiente social; muy buenos y muy malos.
- Víctimas: no buscan la autodeterminación, ni compasión.
- Moralistas.
- Temperamentales: sienten, pero no piensan con buen juicio.

4. Mensaje o idea general: Apela a la toma de conciencia moral y a la reconsideración del mundo moral del hombre y de la sociedad.

5. Método del género para obtener el Tono: reproducción de la vida lo más fiel posible.
6. Estilo: Naturalismo, romanticismo.
7. Lingüística: prosa llana, prosa poética y verso.

La Farsa. El sostén de la Farsa es el chiste, que moverá a la risa y aun a la carcajada; se hace burla y escarnio de al - guien. La Farsa es cruel, pero no debe caer en lo obsceno ni en lo grosero o absurdo.

1. Temáticamente: La degradación humana.
2. Acción: Los vicios expresados por los siete pecados capitales.
3. Conflicto General: el hombre consigo mismo y con la comunidad.  
Conflicto particular: Lucha de pasiones.

Características de los personajes:

- Son excepcionales en su degradación.
  - Son arquetipos.
  - Culpables.
  - Pérdida de sentido ético.
4. Mensaje o idea general: Propone que el hombre asuma sus baje - zas para poder evolucionar conscientemente.
  5. Método para obtener el tono: Caricaturización.
  6. Estilos: Realismo, dadaísmo, expresionismo, absurdo y teatro de la crueldad.
  7. Lingüística: Verso, prosa llana.

Existen dos clases de Farsas: Trágica o profunda y la brillante o cómica.

Pieza: Muchas veces se confunde, pues sus personajes lle - gan a ser como los de otros géneros. Parece tragedia pero no -- tiene su grandiosidad. Tiene personajes ligeros pero no iguales a los de la Comedia. En fin, es un género difícil de distinguir y que causa polémica su cabal ubicación.

1. Temáticamente: Refleja las contradicciones sociales e individuales: la sociedad está fragmentada.
2. Acción: Esta referida a la fragmentación social en núcleos y - clases sociales.

3. Conflicto General: El hombre con la sociedad y consigo mismo;  
Conflicto particular: La influencia hostil y perturbadora que --  
ejerce el sistema social sobre el hombre.

Características de los personajes:

- Representativo de un núcleo social o población.
- Prototipos.
- Conscientes-inconscientes.
- Profundo sentido ético-moral.
- Reflexivos.

4. Mensaje o idea general: Analiza el mundo en que vive, para-  
transformarlo.

5. Método para obtener el tono: Tipificación en el contexto so-  
cial. Reflejo de un mundo preciso.

6. Estilos: realismo, impresionismo, simbolismo, expresionismo.

Auto Sacramental: Representación de carácter alegórico en-  
la que intervienen personajes divinos y abstractos (pureza, vir-  
tud, bondad, etc.)

Sainete: Pieza jocosa y sencilla en la que se representan-  
costumbres y pasiones del pueblo.

Paso o Pasillo: Juego teatral muy breve con un asunto cómi-  
co y sencillo.

Entremés: Pieza jocosa de una sola jornada entre un acto y  
otro de una obra "mayor".

Loa: Pieza que enaltece algún importante acontecimiento a-  
la memoria de un personaje.

Zarzuela: Obra dramática en la que hay una parte hablada y  
otra que lleva música y canto.

Pero, amable lector, que no importe el academicismo de los-  
géneros, pues lo que hay que cuidar es la puesta en escena y --  
guardar la fidelidad de las obras; terminemos diciendo:

Una conclusión puede ser que para nosotros, ocasionalmente metidos en el teatro, debemos guardar todo el respeto que nos merece una obra para Teatro, pero que también podemos utilizarla para nuestros fines, adecuándola. Si es tragedia o Comedia es otra cosa, importa sólo para el tratamiento - porque lo trascendente, con o sin Géneros, es hacer teatro. (6)

### C. Los Títeres

Dentro de las actividades artísticas, el apartado de Teatro, actuado o de Títeres, contribuye a una formación integral que incrementa la sensibilidad e imaginación del educando, mismos que permite un mejor desarrollo de su personalidad.

En especial, el títere cumple su cometido de una manera multiplicada, pues la diversidad de actividades que hay que reali - zar (imaginar, dibujar, tallar, modelar, pintar, cortar, coser, - escribir, animar los muñecos, darles voz, ritmo, etc.) dan al ni - ño un amplio abanico de posibilidades que van desde la adquisi - ción de habilidades, tanto manuales como en su propia personali - dad hasta el desenvolvimiento más amplio en su vida cotidiana y de su relación con los demás; favorecen su expresión oral y la - buena dicción; permite al niño observar, apreciar, comprender y - conocer los elementos y etapas de la realización teatral.

Se pueden seguir anotando ventajas para el uso del Teatro - de Títeres, Guiñol, como también se llama, tiene para beneficio de quien lo ve y de quien lo practica.

La llegada del conquistador trajo cosas buenas y otras que no lo fueron tanto. Dentro de las primeras está el Teatro de Tí - teres. Aunque no como para darle el crédito y el valor históri - co que se debiera, existen, en el Museo Nacional de Antropología e Historia, unas figurillas articuladas, de origen prehispánico - que denotan la existencia de títeres entre los pueblos de Mesoamé - rica, mas se desconocen muchas cosas acerca de ellos y sólo -- conjeturas nos traen.

Lo que no admite duda es la presencia de dos soldados de -- Cortés, Pedro López y Manuel Rodríguez, titiriteros que partici - paron en la conquista de México con sus armas y que, además, ela - boraban monos con los que representaban algunos trabajos que - - (6) López Alaniz. Op. Cit. pp88 y 89.

se basaban en misterios y milagros de Santos o bien en otros --- pasajes bíblicos, para un público compuesto por la soldadesca y algunos naturales. En 1569 un tal Juan Zamora solicitó permiso para presentar un espectáculo de títeres en Texcoco. Las autoridades Virreinales accedieron, pues se trataba de temas relacionados con la Pascua, que por esos días transcurría. Cuéntase de una representación de Títeres en Cd. Querétaro, cuando ya el teatro era proscrito, en la que los componentes de una compañía titiritera fueron apedreados muy a pesar del Tema religioso que tocaba.

El Títere, como el teatro actuado, entró en un forzoso descanso. La historia no registra otra manifestación titiritera sino hasta 1800, cuando un personaje libertino y pícaro, de luengo pescuezo e igual nariz admiraba a niños y adultos en la ciudad de México y sus alrededores: era don Folfas. En el 1862, cuando la intervención francesa, llegaron junto con los suavos los títeres de guante, los de funda: el guiñol. Este modelo de muñeco pronto se conoció en casi todo el país y su fama mayor la logró una pareja, Nana Cata y Juanjuanillo.

Antes, en 1835 se fundó la compañía de los hermanos "Rosete Aranda" con un teatrino desarmable, música viva, fastuosas e cenografías, etc. Sus éxitos más grandes fueron: "La Virgen de -- Guadalupe", "Guillermo Tell", etc. Recorrieron el país con sus 1700 muñecos, orquesta y manipuladores. En 1930 la compañía fue vendida a un Carlos Espinal, quien siguió con la tradición teatral. Pero, ¿qué pasaba con el títere didáctico?, es decir, el que se utiliza para la enseñanza-aprendizaje. Bien, en 1929 el Departamento de recreación, dependiente del Departamento Central (después D.D.F.) Departamento del Distrito Federal, implementó lo necesario para la formación de grupos de títeres a los que se llamó "Periquillo" y que tuvieron meteórica vida. Una experiencia interesante lo fue Teatro "Petul" que en 1929 se instituyó en el Estado de Chiapas, con la intención de integrar a la población a la vida nacional", sin atentar contra sus costumbres e -- instituciones, usando el eficaz recurso del títere, con obras ha

bladas en la propia lengua lacandona con resultados positivos. En 1932, con el apoyo de la SEP, nacieron: "Rin Rin", "Comino" y "Nahual", grupos de teatreros de títeres, formados por refugiados españoles y que participaron en campañas de salud, alfabetización, etc. Para 1940, nace "Don Ferruco", muñecos con trabajos de corte político y de importancia mayúscula en aquellas famosas "Misiones culturales". Por cierto, "Don Ferruco", fue el primer muñeco en actuar en televisión.

En la actualidad son varios los grupos de este tipo que, -- constantes, llevan su arte a los Centros Culturales y de difusión de todo el país. "Pepito Zanahoria", "Cucufate", "Marionetas de Jalisco", "Patakés", "Grupo Beloff", "Pampa Pipiltzin" y el estupendo grupo "Triángulo", de don Carlos Converso, son algunos de los grupos que no permiten la extinción de esta tradición popular didáctica. Otros grupos hay que, por desgracia, no son constantes en su trabajo, como sería lo deseable; existen grupos institucionales que, por causas diversas, no progresan, aunque -- tampoco desaparecen.

La gran familia de las marionetas se subdivide, según su -- animación. Las hay que se manejan desde arriba, con hilos y varillas; las hay que se mueven a través de varillas y fundas desde la parte baja del teatrino. Tanto por su construcción como -- por su manejo, no se verán en este trabajo sino algunas marionetas, susceptibles de hacerse en la escuela primaria. Empero, -- cualquiera que sea el títere elegido y su técnica de manejo, es preciso entender que la marioneta deberá ser manejable y cargada de un sentimiento de identificación con quien la maneja, que -- bien puede ser su creador.

Conviene no confundir la marioneta con un juguete u objeto inanimado pues la primera es un personaje dramático, casi vivo, -- que, cuando descansa, podría no ser sino una papa, un palo, una cajita de cartón, un utensilio o un trozo de trapo lleno de co -- lor.

Los elementos del Teatro de títeres son:

El guión o libreto: Es este documento importante no sólo por darnos la trama de la historia, sino porque, además, nos marca el número de personajes que hay que elaborar, la escenografía, la utilería, etc., Se pueden conseguir a través de libros que los contengan o, lo que es mejor, hechos por los propios alumnos, -- con el valioso auxilio de su maestro. Cuando se recurra a esta última forma, deberán ajustarse al siguiente esquema:

#### Parte primera.

Antecedentes: Esta parte marca la presentación de los personajes que intervienen en la obra, dentro del propio desarrollo de la acción. Ejemplo: aparece una señora en escena y se le ve nerviosa. El público no sabe quién es ni porqué está así. Aparece luego un niño que le dice: "Buenos días, Tía Rosa, quiero decirle que mis primos, Juan y Pepe, están en mi casa y vengo a avisarle para que... etc." De este modo el niño está "presentando" a la señora y a sus primos. Todos los personajes serán presentados así.

#### Parte segunda.

Nudo o desarrollo: En este apartado se habrán de presentar el o los problemas que se desea tratar o exponer. Aquí se hace presente el conflicto que se da justo cuando chocan dos fuerzas opuestas. El punto más álgido se "ve" en esta parte y se le llama "climax" dentro del cual ocurre la catarsis, que no es sino la liberación de energía, la emoción mayor del espectador.

#### Parte tercera.

Desenlace: Como lo indica su nombre, es en esta parte donde se han de plantear las soluciones -si las hay- de la problemática expuesta. Puede ser un final feliz, trágico o jocoso, según la intención de quien escribe.

Se recomienda iniciar la práctica de escritura de obras pequeñas con personajes sencillos cuyo número no exceda de cinco o siete. Los temas que se recomienda escenificar pueden perseguir diversos fines: apoyar un conocimiento programático, despertar el interés del niño para otras tareas, etc.

Cambios de fortuna. Son llamados así justamente por ser si-tuaciones imprevistas, inesperadas, que bien pueden no tener mucha trascendencia respecto del tema o trama que se trate, pero que se utilizan para mantener el interés del espectador. Hay -- ocasiones en que, en efecto, los cambios de fortuna pueden guardar importancia en la acción y aun en el desenlace.

Entre más originales sean los mencionados cambios de fortuna, más interesante será el trabajo teatral. Se aconseja que se incluya uno de ellos en cada una de las partes señaladas.

Si al escribir los guiones observa que el drama no interesa, revise su "conflicto" pues generalmente es ahí donde suele estar el meollo de la falla aunque ocasionalmente se presenta por flojos "cambios de fortuna", o en escenas cuyos textos, largos y engorrosos, no dicen sólo lo necesario y si en cambio alargan el texto, trayendo consigo el tedio.

El muñeco. Cualquiera que sea el tipo de muñeco que se ela-bore, éste deberá ser lo suficientemente económico, no sólo en dinero sino también en peso y tamaño, para su mejor manejo. No olvide que los colores fuertes y los rasgos prominentes y muy -- marcados son básicos a la hora de hacer el muñeco, para cuya ela-boración existen muchas técnicas, los que no se incluyen en esta investigación, aconsejándose, si se hace necesario, recurrir a cualquier libro -escrito sobre el particular-.

Los tipos de muñecos son:

- Títere simple.
- De formas hechas.
- Con articulaciones. (simples y compuestas)
- De guante o funda.
- De varillas.
- De hilos. (marioneta)

Recomiéndase el uso de los títeres simples para iniciar; y en virtud de su elaboración y dominio ir escogiendo el títere -- que se crea pertinente.

### El vestuario.

Una vestimenta llamativa y apropiada será un elemento más - que redunde en un mejor impacto visual del muñeco.

### La voz.

Es fundamental que el títere "posea" una sola voz, salvo -- que la trama le exija varias, la voz es la base de la comunica - ción que se desea establecer y juega un importante papel, además del de la dicción. Su ejercitación constante traerá estupendos- resultados para las "voces" de los diversos muñecos que el niño- ha de manipular.

### El teatrino.

Este mueble puede muy bien sustituirse de diversos modos: - una sábana, periódicos pegados, una mesa acostada, una ventana.

Al inicio del presente apartado se señalaron algunas de las ventajas que suele traer el uso del teatro de títeres o de gui - ñol; su cabal valor y real importancia como auxiliar didáctico - llenaría hojas y hojas de ejemplos y de bondades, pero no es in- terés de quien escribe el recopilar carpetas llenas con los lis- tados de beneficios que el teatro, y en especial el de títeres, - tiene para los niños y sus maestros, sino más bien hacer una lla - mada para que el maestro de grupo eche mano de este recurso, cu= yo valor didáctico está históricamente comprobado. Adelante, pues, maestros.

#### IV EL TEATRO EN LA ESCUELA PRIMARIA

##### A. Consideraciones para una puesta en escena

Programáticamente la actividad teatral está incluida en el Area de educación artística de los planes escolares oficiales vigentes. Con una buena dotación de sugerencias para llevarla a la práctica, se le incluye en las unidades de aprendizaje de tal asignatura, en cada grado, para que el maestro y los alumnos, en tendiendo su entorno y sus necesidades, la adapten y apliquen.

Las actividades artísticas en la escuela primaria van de la mano y común es ver que el maestro las organice correlacionándolas. Un juego nos lleva a un coro, éste a un dibujo o modelado, de allí a un bailable y luego al juego teatral. En no pocas ocasiones, el plan de correlación es superado por el caudal de imaginación del infante.

Ha sido idea casi general que el teatro es una actividad exclusiva de un selecto grupo de escolares, casi siempre los más emprendedores. Su asesoramiento suele estar hecho por un maestro o maestra que apoya su ocasional actividad con algunos -quizá vagos- conocimientos que su gusto o afición le hayan hecho adqui-rir (modelado, pintura, danza, poesía, o felizmente, al teatro)- o quizá sólo lo haga por el hecho de ser dinámico o "inquietopositivo", como suelen llamar a quien se sale de lo ya casi rutinario, para emprender -a veces con más ganas y buena intención- -- que capacidad, la hermosa tarea del teatro. No es mala esta intención, claro, pero lo correcto, o para decirlo mejor, lo deseable sería que la intención de una escenificación fuera más allá de un programita escolar de festival; que rebase la pretensión de formar artistas y que éstos sean además, de un pequeño círculo de privilegiados al cual no tiene acceso el resto de los ni-ños "menos" aptos.

Visto así, con esa idea señalada al principio de este capítulo, el teatro en la escuela adopta una condición elitista, en-

la cual los miembros "gozan" haciendo teatro a medias, pues este grupo de niños seleccionados serán tomados en cuenta sólo hasta cuando les sea asignado su papel del personaje a representar. En otras circunstancias, esta actividad sería un canal abierto a la expresión, no reducida ni en número de participantes ni en creatividad, tanto de quienes actuarían en escena como de todos los que se involucrarían con diversas tareas en este fenómeno social intenso y hermoso que es el teatro escolar.

A continuación, se presenta una serie de experiencias valiosas de algunas gentes estudiosas del teatro escolar y de las circunstancias que lo rodean, combinadas con breves anotaciones -- que haré sólo en casos en que lo crea necesario (esto con el fin de no enredar la exposición de los textos investigados) todo con la sana intención de reafirmar una idea metodológica "que nos -- permita pasar del teatro de espectáculo (...) a un juego de re - presentación de, y para la vida cotidiana, en el aula, en el cual participamos todos, utilizando la expresión y comunicación de ni ños y maestros". (1)

#### B. La dramatización

La actividad de dramatizar nació en EEUU e Inglaterra como una experiencia de teatro infantil y juvenil. En sus inicios, el arte dramático -la dramatización- se circunscribió al área es colar, basado en los objetivos del programa escolar. La es pontaneidad y el desarrollo de todas las capacidades expresivas del niño, sus experiencias y sensibilidad a través del drama, le dan gran importancia en el trajín didáctico. Su valor educativo "re side precisamente en (su) carácter integrador de la persona, - - cuerpo, sentimientos, facultades..." (2)

A propósito de este punto de la dramatización, Izquierdo -- nos dice:

(1) Juan Jimenez I, *Módulo de Teatro*. México, Ed. SEP/PACAEP. -- 1987. p69.

(2) Jiménez Izquierdo. op. Cit. p145.

Cualquier actividad expresiva desde el punto de vista dinámico no puede considerarse dramatización si no se realiza en el esquema propio del arte dramático.

El tema es el que aporta el contenido de la dramatización y define el terreno en el que se va a plantear la situación. Su desarrollo por la acción es el argumento, admite todo tipo de variantes y complejidad.....

La acción dramática se realiza a través de unos personajes entre los que se establecen relaciones... en estas relaciones entre los personajes (protagonistas y antagonistas) es donde surge el conflicto dramático... Cualquier actividad dramática se ha de mover en este esquema. (3)

Conociendo estos puntos de vista acerca de la dramatización podremos ubicar mejor su inclusión, ya sea como juego teatral, juego dramático o teatro -- que llamaremos "tradicional", como actividades didácticas en la escuela. Del primero, el juego teatral, hablaremos a continuación.

### C) El juego teatral.

Todas las actividades que se sugieren tanto para el juego teatral, como para el juego tradicional, conllevan una dificultad que será fácil de resolver si tenemos en cuenta el peculiar empeño y preparación del maestro que las afrontará y resolverá, capitalizando esta actividad como auxiliar didáctico; vinculándola a los contenidos programáticos y como explorador de posibilidades creativas que fortalecen la personalidad del alumno.

A propósito de juego teatral en el apéndice de este trabajo, p 69, se transcriben algunas líneas que sobre el particular hablan acerca de éste, de cómo implementarlo, etc., del libro para el Maestro del Primer Año. A continuación se anotarán algunas acciones que se deben tener en cuenta en el juego teatral así como un cuadro de diferencias entre éste y el teatro tradicional.

Sugerencias:

- Aceptar la participación de todo el grupo.
- Realizar el trabajo en equipo.
- Admitir, también que todos los alumnos de un grupo no pueden participar siempre, por lo que en ocasiones han de conformarse con ser público y esperar su turno para otras actividades. (4)

(3) Jiménez Izquierdo. op. Cit. p 146

(4) Jiménez Izquierdo. op. Cit. pp 69-70

## Cuadro Comparativo (\*)

Juego Teatral	Teatro Tradicional
- Proyecto oral susceptible de variar.	- Obra escrita
- Papeles elegidos por los que actúan.	- Papeles aceptados a partir de una propuesta del director.
- Acciones y conversaciones improvisadas sobre el tema elegido.	- Teatro aprendido por los actores.
- Los actores y el público son intercambiables.	- Los actores son sólo actores y los espectadores sólo espectadores.
- El juego Teatral puede no llegar a salir si el tema no permite que los niños actúen.	- El director plantea el desarrollo de la obra en todas sus fases.
- Actores; Niños en situación de juego.	- Actores; Adultos en situación de trabajo
- Expresión.	- Representación.
- Niños que se ejerciten en los papeles.	- Adultos que se realizan a través de los papeles.
- Realización del proyecto que ha motivado al grupo. Realización de situaciones con deseos de ejercitarse en ellas.	- Creación de situaciones por el director.
- Compromiso total del niño.	- Compromiso del actor.
- Juego.	- Trabajo.

Este cuadro comparativo marca las diferencias entre uno y otro tipo de teatro, pero no se piense que la presencia de uno

---

(\*)

(tomado de Módulo de Teatro. J.J. Izquierdo. SEP/PACAEP. México. (1987).

proscribe la inclusión de otro, pues ambos son buenas opciones-- para el desarrollo artístico. Que sean juntos, los niños y el -- maestro, quienes determinen la opción y la regularidad con que - se ha de ejercitar uno u otro, atendiendo los objetivos que se - tracen en su labor docente y escolar.

#### D) Lenguaje y guiones teatrales.

El teatro implementado como recurso didáctico, (Juego Tea - tral) o de espectáculo (Teatro Tradicional), tendrá, independien - temente de su propósito, que recurrir al uso del lenguaje en - - cualquiera de sus manifestaciones, de las cuales, dada su impor - tancia haré alusión a continuación, no sin antes plantear la pre - gunta: ¿Qué es lenguaje?.

María y Carme Aymerich, en su libro "Expresión y Arte en la Escuela" nos responden:

...Es la forma total y completa de la expresión humana...- el lenguaje comporta la aceptación y la comprensión de - - unos determinados símbolos, que son las palabras. En el - lenguaje intervienen multitud de factores. No podemos se - pararlo del gesto ni de la expresión facial... Abusar de - los elementos que podríamos llamar gestuales empobrece el - lenguaje oral. (5)

Abundar sobre la importancia del lenguaje y su inestimable - valor nos llevaría un buen tiempo en su estudio, lo cual no se - hará en este trabajo, pues entendemos que debería ocuparse un es - pacio especial para ello, propósito que no tiene el presente.

Lenguaje oral: Para las Aymerich, en su obra "La Expresión - medio de desarrollo", nos dicen: "La expresión por la palabra se adquiere siempre por imitación y mediante un aprendizaje. No es una realización instintiva..." (6) La importancia del lenguaje - Oral en el teatro es de sobra conocida aun cuando en él -en el - teatro- se utilice la fuerza del gesto; esa importancia va implí - cita en cada uno de los textos orales, para que el actor dé en -

(5) J.J. Izquierdo. op.Cit. p103

(6) Sergio Molina. *Módulo de Teatro*. México, SEP/PACAEF, 1986, - p56.

cada escena, en cada cuadro, en cada acto de cualquier obra --- teatral, su arte y su sentir.

Puede haber escenas en las que el gesto sustituya a la palabra oral, pero no una obra en la que la expresión corporal deje de lado a la palabra hablada, so pena de no dejar bien establecida la comunicación, ni clara la idea principal del trabajo. No dudo de la capacidad de expresión gestual que poseen algunos mimos, pero sigo pensando que el lenguaje oral es la mejor forma de comunicación inventada por el hombre y que en el teatro juega uno de los más importantes roles. Es, para decirlo teatralmente, la estrella principal.

Lenguaje del Gesto o expresión corporal. Líneas arriba aludía a la capacidad expresiva de algunas gentes que hacen de su cuerpo todo un sistema para establecer la comunicación por medio de mensajes, de juegos escénicos, de pantomimas, para un público que ríe, festeja, recapacita, reflexiona, y, a veces, llora, dada la magnífica manera de utilizar el cuerpo -y su infinita posibilidad- como instrumento de comunicación que tienen estos personajes que "inventan", en un espacio reducido, un mundo con riquísimas escenografías, utilería y vestuarios majestuosos, que "paggan" la imaginación y fantasía del espectador y claro, de él mismo con su trabajo. Entre los Mimos, que son también actores, es común reconocer lo que las Aymerich llaman: "La Ley de la Concordancia" que no es sino la concentración, la unidad de las fuerzas dispersas, externas e íntimas, de un cuerpo humano que les da sentido de armonía, de belleza a través del uso e implementación del llamado "tríptico", que marca la integración de: la observación, la imaginación y la expresión corporal.

La ley de la concordancia, a través de sus distintas formas, da una imagen que se enriquece con la imaginación y que, enriquecida, desemboca en una expresión comunicadora, cuyo éxito o fracaso está supeditado a la correcta observancia de los primeros puntos (Observación-imaginación). Esta forma de comunicación, lenguaje gestual, deberá ajustarse no tan solo a la Ley de la --

Concordancia y el Tríptico señalados, sino también el esquema para la elaboración de pequeños guiones dramáticos, o sea: planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace.

Igual que en otros guiones, el uso de los mejores "cambios-de fortuna" dará más interés a las historietas que se escriban, y que corporalmente se representen como pantomimas.

El maestro, una vez que monte sus trabajos escénicos en su escuela, con sus alumnos, conocerá la importancia del texto hablado, que en muchas ocasiones irá apoyado por el lenguaje del gesto, y él, junto con sus pupilos, deberá establecer un equilibrio que marque un uso moderado de uno y otro. Recordemos que todos los excesos son malos y que el abuso de textos con demasiadas palabras, traerá desinterés en el trabajo; lo mismo que un indiscriminado uso de manoteos, movimientos gestuales o faciales, acarrearán actitudes grotescas que no son recomendables, salvo en personajes cuya caracterización exija tal.

Lenguaje escrito: La importancia de éste, que se diferencia de los demás por el uso de signos gráficos (letras), es de gran peso, sobre todo a la hora de iniciar el trabajo de la redacción del guión, del texto y de cada parlamento; todo esto; que se refiere a la forma de redacción y por tanto al uso del lenguaje escrito, se relaciona con la llamada "Estructura dramática", que, según se sabe y se dice, "es el esqueleto de todo lo que se escribe o se analiza". (7)

Ya son varias las ocasiones que en este trabajo se cita la importancia que tiene la elaboración de guiones, de historias, cuentos, etc., susceptibles de dramatizarse, bajo la mirada guiadora del maestro y del constante preguntar: "¿y que más?", ¿qué pasó luego?", como suaves acicates para que el niño en equipo vaya tejiendo una historia, que, por otro lado, no tiene más pretensión que la de un juego organizado de manera colectiva y cuyo mayor mérito es que el infante participe en él.

(7) Molina. op. Cit. p101

Antes de dar un ejemplo acerca de la estructuración de guiones, hagamos la siguiente consideración: En la escuela primaria, los cuentos tradicionales son el material escrito que el maestro más utiliza cuando llega a escenificar. Bien, sólo recomiendo tener cuidado en la selección de ellos y, recordar que, por haberlo conocidos, algunos cuentos llaman al tedio y a la actitud de desenfado para las escenificaciones. A propósito de los cuentos, se dice: "...se maneja (elcuento) con relativa facilidad y se presta... de una manera natural, especialmente cuando presenta diálogos."(8)

De igual forma que se ha podido hacer con la historia que ejemplifica enseguida, se puede con cualquier relato conocido -- por tradición oral o escrita, con un cuento sacado de algún libro viejo o de sabrá Dios dónde, observando el ejemplo siguiente, se pueden adaptar infinidad de guiones para llevarlos a escena.

Veamos el siguiente esquema; "Romeo y Julieta"

Ejemplo:

		Significado:
Odio	Tema	- Es una palabra que engloba todo lo que vamos a escribir, lo que vemos: película - serie de T.V. etc.
Entre familias	Sub-tema	- Dos o tres palabras que clasifican el tema.
	Premisa	
El odio entre dos familias puede llevar a los hijos de éstas (familias) hacia su propia destrucción.(SIC)		- Juicio valorativo. - Manera de sentencia. - No es moraleja. - Tiene que tener la palabra "puede".(SIC) - Es lo que queremos decir. - Para el escritor es premisa y para el espectador es mensaje. - Checamos (SIC) por primera vez que haya: antecedentes, desarrollo,

(8) *Didáctica de la Recitación y la Escenificación*. México SEP/IFCM. 1929. p214

desenlace, conflicto, clímax.

#### Sinopsis

Los hijos de dos familias que se odian de generaciones - atrás, se conocen y sin saber - que sus familias se odian se - enamoran a primera vista. ---- Ellos tratan de salvar su amor y apoyados por un Padre, ella - toma un bebedizo que la hará - dormir para que la crean muerta. El llega antes de tiempo y sin saber lo anterior cree que se envenenó y se mata. Las familias comprenden que el odio - que se tenían causa la muerte - de lo que más querían.

- Es una síntesis de lo - que vamos a escribir o de lo que vemos, pelicula, T.V., etc.
- No debe llevar adjetivos calificativos.
- Puros datos informativos.
- Checamos por segundavez que haya antecedentes, desenlace, con -flicto, clímax y cām - bios de fortuna.

Escaleta o escalera. (Organización basada en la sinópsis).

- 1a. Escena. El odio de las familias.
- 2da. Escena. El encuentro de ellos.
- 3a. Escena. La familia se opone rondamente.
- 4a. Escena. Ellos deciden salvar - su amor.
- 5a. Escena. El Padre los ayuda.
- 6a. Escena. Ella toma el bebedizo.
- 7a. Escena. El llega, cree que está muerta.
- 8a. Escena. Se mata.
- 9a. Escena. Las familias se encuentran en su dolor y comprenden hasta dónde -- los llevó su odio.

Medición de la Escaleta.

Antecedentes:

- 1a. Escena: El odio de las ...
- 2a. Escena: El encuentro ...
- 3a. Escena: La familia ...

## Desarrollo:

4a. Escena: Ellos...

5a. Escena: El Padre...

6a. Escena: Ella toma...

## Desenlace:

7a. Escena: El llega...

8a. Escena: Se mata...

9a. Escena: Las familias...

## Explicación:

Tenemos tres escenas para antecedentes o planteamiento; tres escenas para desarrollo o nudo y tres para desenlace o solución.

A la mitad exacta (escena 5) estamos en pleno conflicto.

En la escena 8 tenemos el clímax.

En las escenas 2, 4 y 6 cambios de fortuna o peripecias.

Una vez que nuestra escaleta o escalera tiene una medición perfecta, podemos decir que está bien estructurada y procederemos a escribir nuestra historia. (\*) Tomado de: Módulo de Teatro, S. Molina. SEP/PACAEP, México. 86. pp101, 102 y 103.

Así como se ha podido adaptar esta historia ya conocida por algunos, se puede igualmente con cualquiera historia, cuento, película, etc., si llegase a tomar ejemplos de series de T.V. es recomendable no tomar sus "héroes"; y siguiendo los pasos del presente ejemplo se llegará a feliz estructuración dramática y, después, a una escenificación. Como en toda actividad la práctica constante traerá estupendos dividendos.

La Voz, el lenguaje oral, requiere para su mejor uso y esperando mejores resultados, de una serie de cuidados, dada su importancia, que cae por su peso, pues su uso constante, imprescindible desde el momento de una propuesta teatral, pasando por todo el proceso de motivación, organización, guión (con todo lo que provoca en su elaboración) y finalmente en la representación y

(\*) Tomado de: Módulo de Teatro, S. Molina. SEP/PACAEP. México. 86. pp101, 102 y 103.

después, en su evaluación, la voz está siempre presente como el mejor sistema de comunicación. En teatro, la voz puede mejorarse si observamos una manera correcta de respiración. Evitemos la --respiración llamada pulmonar y en cambio adoptemos la de "barril" que consiste en llevar aire al bajo vientre.

Trabalenguas, lecturas en voz alta y enfatizando algunas vocales o consonantes, susurrando o gritando, se puede llegar a modular convenientemente la voz. "Si estamos conscientes que el niño está en pleno proceso de desarrollo debemos observar sus vicios al hablar o respirar. Si estos no son corregidos a tiempo en la escuela, será muy difícil que se le quiten ya de adulto.(9)

#### E. Escenografías

A excepción del juego dramático que disculpa el uso de ---trastos y otros elementos de escenografías, aunque no las prohibe ni mucho menos, tanto el juego teatral como el teatro tradi- cional, requieren del empleo de escenografía. Conozcamos el punto de vista de algunos autores de teatro acerca de esto. "Entenderemos por elementos escenográficos todos aquellos objetos, cosas y accesorios que pueden servir para caracterizar al niño en el juego teatral, así como crear un decorado para ambientar el propio juego". (10)

"La escenografía es el conjunto de telones, muebles, bambalinas y practicables que ubican la acción de la escena y de la obra... puede ser sumamente compleja, elaborada y abundante... o sencilla y funcional..." (11). "El decorado es un medio para localizar la acción... aun cuando en ocasiones sólo sea sugerido mediante objetos simbólicos: tronco en lugar de bosque, puerta en lugar de casa..." (12)

(9) Molina op. Cit. p70

(10) Izquierdo op. Cit. p113

(11) López Alaniz. *Teatro en tu Escuela*. México. SEP-Michoacán. 1976. p98.

(12) Ignacio Amezcua. "*Escenografía para Teatros*". México. SEP/ ifcm. 1963. p56

Por mi parte, sugiero el uso de los letreros grandes, visibles y claros como: bosque, oficina, calle, etc., como ubicado - ras tácitas de la acción donde efectúa una escena. En el apartado de "Consideraciones por grado", justo en las páginas 63 y 64 se anotan algunas referencias más a este respecto.

Se podrían seguir anotando las opiniones de otros teatros acerca del uso e implementación de las escenografías, pero considero que con lo dicho ya quedó claro su uso e importancia. El teatro de creación colectiva. (\*)

Para comprender la función del teatro y enfocarlo a la educación; para entenderlo tenemos antes que conocer las diferencias entre las formas de teatro llamadas tradicional y de creación colectiva, Veamos.

#### Teatro Tradicional

Hay un director.

Hay un edificio específicamente para teatro.

Grandes vestuarios diseñados especialmente para la obra.

Grandes escenografías diseñadas expresamente para una obra y por un escenógrafo.

Muchas luces y variadas:

La temática de la obra es ajena a la problemática del grupo.

Puede acercarse pero no es lo mismo: Carballido, Arguelles.

Existe un escritor que escribió la obra.

La catarsis se da generalmente, no siempre, por contemplación.

#### Teatro de creación colectiva

Hay un coordinador.

Se puede hacer en cualquier lugar, en un patio, debajo de un árbol. - - en un salón, etc.

Elementos de vestuario: un maestro con una gorra puede ser un obrero.

Elementos escenográficos: una silla y una mesa pueden ser la oficina de un magnate.

Se puede prescindir de ello.

La temática sale de la necesidad grupal. De la Escuela, de la entidad, etc.

Todos escribieron la obra.

La catarsis se da siempre por identificación.

(\*) Tomado de: Módulo de Teatro, S. Molina. SEP/PECAEP. México 1987. p77.

Si observamos los puntos característicos del teatro de - - creación colectiva, encontraremos una similitud con el llamado - juego teatral. No son coincidentes en su totalidad, como claro - se ve, empero guardan puntos comunes. No es empeño del que es - cribe hacer aparecer el teatro tradicional como un vehículo inú - til del que el maestro, no debe echar mano, al contrario, mi pre - tensión es que en virtud de las ventajas que se le encuentren a - cada tipo de teatro, el maestro utilice el que a su juicio le de los resultados que se proponga.

## CONCLUSIONES

A continuación y sin pretender otra cosa que no sea la exposición de los resultados de una investigación documental, me propongo dar a conocer éstos que yo elevo a la categoría de conclusiones, muy a pesar de las deficiencias que ya el amable lector habrá notado. Faltas que reconozco haber cometido, pues no poseer la habilidad, ni disciplina y ni la experiencia necesarias en este terreno, me condujeron a la equivocación, al error, los cuales, aseguro nunca fueron deliberados. Creo que de esta experiencia debo tomar lo positivo, y exigirme más dedicación y preparación cuando de nueva cuenta intente volver a pisar esos terrenos de la investigación documental.

Reconozco además, que si bien se han logrado los objetivos trazados en un principio, -los resultados- pudieron ser mejores si un investigador más sagaz, más hábil y con el dominio de la metodología para esto, hubiese abordado el trabajo dentro del amplio abanico de posibilidades que tiene el teatro. Vayan pues -- mis conclusiones:

1. La potencia provocadora de una perturbación colectiva propia del teatro se encuentra ilustrada por las increíbles manifestaciones a través de las representaciones de las ceremonias de los antiguos mexicanos; no resulta difícil encontrar, entre los naturales, formas de teatralización que podríamos llamar espontáneas. La danza, los juegos, las imitaciones que en su cotidianidad vivida o fantástica hicieron los hombres casi desde su aparición nutren el teatro de tal fuerza que lo han convertido en todo un fenómeno social que pervive.

2. Fácil es comprobar que las representaciones teatrales ponen en movimiento las creencias, religiosas o no, y las emociones pasionales que respondan a las pulsaciones que animan la vida de los grupos humanos y de las sociedades todas, en cualquier época. Particularmente en México, durante la conquista por los-

españoles, estas representaciones se tradujeron en penetración religiosa, tecnológica, artística, etc., y en cuyo desarrollo la actividad teatral tuvo un importante papel en virtud de los antecedentes religiosos de los conquistados. Las representaciones teatrales perduraron hasta la Colonia y continuaron, hasta nuestros días.

3. La práctica del teatro, actuado y de guiñol, no se limita al estudio de un texto dramático, incluye la puesta en escena y las diversas formas y concepciones del episodio escénico; el juego de los actores y las diversas formas de participación en el quehacer histriónico manifiesta su eficiencia de muchas maneras.

4. Los objetivos particulares en toda actividad humana que se precie de organizada deberán estar bien definidos y delimitados. En la escenificación, éstos, los objetivos, si cumplen con el requisito antes mencionado y si se agrega que las actividades sean las idóneas, la seguridad de los resultados favorables en la tarea es obvia. La elección del tema a tratar, la sugerencia para su dramatización, la escritura de los textos y el señalamiento de las acciones; la ubicación de la obra según su género y todas las demás acciones del juego de teatro, son acciones que necesitan de un marco de delimitación el cual deberá dar o señalar el objetivo a perseguir. Muchas ocasiones habrá en que estos objetivos los marque el programa escolar; en otras, los involucrados en ello -alumno y maestro-, serán quienes los tracen e implementen, pero en ningún caso deberá marcarse un límite que coarte la imaginación del chico. Esta, la imaginación, será el límite.

5. La importancia histórico-social del títere y de su alto valor didáctico en los centros escolares, es innegable; sus elementos teatrales contienen tal fuerza de interés que se acrecenta cuando se convierte en espejo de lo cercano, de lo cotidiano, de lo próximo y familiar del niño.

6. El Arte en el Teatro llega a un grado de generalidad --

que se sale del marco de la literatura; la estética se convierte en acción social; el hecho teatral va más allá de la belleza de un texto dramático; provoca una protesta, una adhesión, una participación tan intensa y plena que ningún otro arte puede provocar. El teatro, en cualquiera de sus formas y géneros, deberá implementarse por su valor didáctico y de recreación, y no tanto porque los planes escolares vigentes lo contengan. Por otro lado, si la SEP lo ha incluido en los programas de estudio, es porque sabe de la importancia de éste. Su inclusión programática, por tanto, no es casual.

7. Conocer los elementos básicos y mínimos para la estructuración dramática dan al maestro y al alumno la posibilidad de implementar con más seguridad la acción de teatro; al elaborar ellos mismos -maestro y alumno-, sus guiones o al estar viendo la escenificación de otros, ya sea a través de sus propios juegos teatrales, o de cintas de cine, series de televisión o bien estén escritos, (cuento, novela, etc.) el alumno estará agudizando su sentido crítico de lo que observa, o lee.

8. Uno de los fines universales del teatro ha sido siempre el de despertar emociones. El lenguaje del teatro no es sólo el lenguaje oral en sí, sino la acción, el perfil de acciones que conforman el trama. Lo que hablen los personajes sin dejar de ser importante, será, hasta cierto punto secundario. Sin embargo, las obras teatrales con rico lenguaje, con elevados conceptos no debe ser temor o motivo de freno al teatralizar; lo mismo sucede con las obras que usan lenguaje sencillo, coloquial, y que no debe abusarse tampoco de ello. Un equilibrio del lenguaje entre ambas sería lo deseable, así como la exclusión de las que -- por su lenguaje prosaico, bajo o vulgar pretendieran llegar a la escena escolar. Por otro lado, recordemos que el teatro que busca tercamente dar lecciones o moralejas muy explícitas y enseñanzas racionales, independientemente de su lenguaje, deberá ser -- desterrado del aula.

9. Es el teatro una manifestación eminentemente social. Es

un arte enraizado y comprometido de todos con la trama viva de la experiencia colectiva; es la más sensible de las convulsiones que estigman una vida social que está en permanente evolución.

Comentarios a la actividad teatral programada.

A continuación se ofrecen una serie de comentarios sobre la actividad teatral en cada uno de los grados de enseñanza primaria. No se pretende hacer un juicio severo de ella, antes bien, sólo me permito dar un comentario de éstas con el ánimo descriptivo y somero que no va más allá de resaltar su importancia.

Primer Grado.

La ejecución de tareas como: cantar, pintar, modelar, representar escenas en su entorno cercano, por parte de los alumnos de este grado, se agregan a lo que globalmente sugiere el programa escolar, no tan sólo con la intención de que el alumno domine la lecto-escritura, sino de lograr un desarrollo más armónico en todas las facultades del infante.

La maestra, en este grado, es sólo un auxiliar en el juego teatral y su importante tarea se hará a través del estímulo a los niños para hacer las representaciones; es conveniente citar que en este grado no se pretende la interpretación de obras dramáticas siguiendo una técnica determinada, ni de recitar textos literarios, sino que los alumnos logren expresar y comunicar lo que piensen, sienten o desean. En ocasiones el juego teatral puede ser complementario con ambientación, esto es, con elementos de utilería o escenográficos.

Segundo Grado.

El teatro en este grado denota una disminución en la sugerencia del juego de rondas, tan socorrida en el grado inmediato anterior y observa en cambio el uso del títere y otros juegos encaminados a representar situaciones de su escuela y comunidad. La expresión corporal es un recurso para la comunicación del pequeño a través del lenguaje del gesto, hablado en un guión, en un escenario, en fin, es un recurso artístico que le propone li-

bertad y posibilidades naturales e imaginarias para su mejor y completo desarrollo.

Conviene recordar que no se trata de hacer una representación que exija una memorización rigurosa, ni técnica de actuación debidas. Se persigue sólo, como fin principal, la expresión del niño y el gusto por participar en los trabajos que desembocan en el quehacer teatral. Tengamos en cuenta que la imaginación del niño se convierte en realidad en sus juegos; se sugiere la invención de sus propias historias, de sus cuentos, con toda clase de personajes pues eso desarrolla su imaginación. Cuidemos de que los alumnos caigan en la copia de personajes de tiras cómicas o de la televisión.

#### Tercer Grado.

Las actividades sugeridas en este grado van desde la representación por medio del lenguaje corporal, pasando por el uso de títeres hasta la implementación de diálogos entre dos o más niños. A través de la invención de pequeñas historias el niño manifiesta su creatividad. Si individualmente es buena la tarea de elaborar historias, colectivamente es mejor pues tales actividades coordinan la participación y la cooperación grupal ayudando al niño a comprender la importancia de unir esfuerzos individuales para el logro de una tarea común.

En la elaboración de diálogos teatrales deberá procurarse secuencia y orden en las ideas; que los diálogos enuncien un problema o conflicto; que se respete la imaginación del alumno evitando que en ella influyan hadas, reyes, etc., hasta donde sea posible.

#### Cuarto Grado.

En éste se presentan una serie de elementos entre los que destaca el uso de la máscara como alternativa para el enriquecimiento de la expresión corporal. Junto con lo anterior se presenta además la manipulación de títeres y un marcado interés por la implementación de "escenografías".

Sabemos ya que son muchas las opciones para escenificar; --

cuentos, anécdotas, leyendas, etc. empero, cuidemos que los desplazamientos por el espacio escénico sean los necesarios para el juego teatral. En una escenificación el alumno tiene la oportunidad de hablar, cantar, bailar y moverse, así como de aplicar sus conocimientos. Sin embargo, y a propósito de escenografías conviene utilizar sólo los elementos que cumplan de manera justa la idea o mensaje del tema representado, sin que se muestre pobreza de ideas y de elementos o trastos escenográficos, cuidando también en no ir al extremo de atiborrar el espacio hasta convertirlo en un laberinto que limita la posibilidad de expresión que deseamos del niño-actor.

#### Quinto Grado.

"La educación artística para este grado tiene como objetivo fundamental estimular la creatividad, la comunicación y la organización del pensamiento del niño a través de la realización de composiciones hechas a partir de la variación de elementos recurrentes en las artes como el ritmo, el movimiento, el espacio, el tiempo y la forma". (Ver p197, Libro del Maestro).

La elaboración de una guía de acción reafirmará en el alumno el concepto de secuencia, debido a que tiene que detallar las acciones en forma lógica. Al redactar, apoyado en su maestro, al hacer una escenografía, al conseguir y/o hacer la utilería, al organizar los efectos sonoros, en fin, en todos los pasos del trabajo de la puesta en escena, una guía de lo que ha de hacerse es una muestra de organización que llevará al niño a valorar tal actividad en su conjunto.

#### Sexto Grado.

La educación artística para este grado se propone: "atender las características y necesidades más sobresalientes del niño de 11-12 años que concluye el ciclo primario. Tiene como finalidad favorecer el pensamiento hipotético deductivo del niño de este grado, por medio de actividades que giran alrededor de dos ideas principales: La planeación de trabajos artísticos basados en una idea individual o de grupo y de creación de códigos para-

registro de los trabajos que le permitan organizar, comunicar y preservar ideas". (p255 Libro del maestro).

Una de las funciones de la expresión teatral, como intención en este grado, es la de despertar conciencia sobre problemas de carácter personal o social (sobrepoblación, salud, contaminación, etc.); si se ubica al teatro en el devenir histórico del país, auxiliará al alumno para conocer mejor los sucesos de diversas épocas. El niño-actor, parte esencial por credor en el juego, tiene la obligación de analizar la trayectoria del personaje de la trama, permitiéndole ésto proyectar y plasmar sus vivencias, experiencias, puntos de vista, etc., en cada una de las acciones del personaje representado.

Cuando se analizan diferentes expresiones artísticas, entre ellas el teatro, la danza, mascarada, etc., se está indudablemente frente a los orígenes del teatro, pero no ante el teatro formal, que requiere, entre otras cosas, de una obra o guión escrito, actores, escenografías, público y sobre todo orden, organización, la cual es exigida a partir de este grado y en víspera de pasar al nivel secundario en su preparación como hombres, como escolares.

## APENDICE

A continuación se dan a conocer los contenidos de los Pro -  
gramas oficiales del Area de Actividades Artísticas, y de los ob  
jetivos particulares y específicos que se relacionan fuertemente  
con la actividad del teatro. Los subrayados son míos.

Primer Grado.

Objetivos Particulares:

1. Desarrollar sus sentidos para percibir formas, colores, ritmos, movimientos, espacios, tiempos, que se encuentren en la vida diaria, relacionándolos para expresarse.
2. Expresar espontáneamente sus pensamientos y sentimientos a través de los diversos lenguajes artísticos.
3. Realizar trabajos artísticos en forma organizada.
4. Conocer diversas manifestaciones artísticas para valo -  
rarlas, promoverlas y preservarlas.

Unidad 1 Percepción del medio.

Módulo 1 1.2 Visualice su nombre, el de alguno de sus com-  
pañeros y el de su maestro. Sugiere: Juegue a la rueda de San-  
Miguel.

1.10 Dibuje el contorno de su compañero acostado boca arriba sobre un papel.

1.17 Experimente la sensación de relajarse. Su-  
giere: Desplazarse imaginando ser un pájaro, una estatua, etc.

Módulo 2 2.5 Reúna objetos diferentes en su tamaño, sugie-  
re: Entone un canto que se refiera a cosas grandes y a cosas pe-  
queñas y las represente corporalmente. El juego del calentamien-  
to, El chorruto, por ejemplo.

2.8 Represente corporal y sonoramente su grupo -  
el ser, objeto o fenómeno que observó. ( sol, lluvia, hojas de -  
árbol, ropa tendida, etc.)

Módulo 3 3.1 Distinga las texturas de algunos objetos (se

sugiere: Exprese con gestos y oralmente las cualidades de estos).

Módulo 4 4.1 Escuche e imite sonidos producidos por objetos o seres vivos... y por fenómenos naturales.

4.7 Realice los movimientos que sugiere una ronda o canción.

4.8 Converse... sobre las ventajas de cuidar y -- mantener limpios los oídos, la nariz, la boca y las manos. (Sugiere: simule las actividades para mantener limpios y cuidados los órganos de los sentidos.)

4.14 Relate ejemplos de comunicación animal y humana a través de juegos y situaciones cotidianas.

4.15 Imite sonidos emitidos por seres vivos.

Unidad 2. El Niño, la familia, la casa.

Módulo 1 1.1 Dialogue acerca de las actividades que la gente realiza y las exprese en forma oral y plástica.

1.7 Realice ejercicios al ritmo que se le marca. -- (Sugiere: Participe en una ronda en la cual se den órdenes. Ej. - Simón dice... "el juego del calentamiento, etc.)

1.16 Camine de acuerdo a un estímulo dado. Ej. "Va en automóvil", "mi mano es una mariposa".

Módulo 2 2.1 Expresen que actividades realizan los miembros de su familia. (Sugiere: Represente en forma de Juego teatral ta les actividades).

2.10 Advierta distintas formas de comunicarse con los demás. (Sugiere: represente a algunos de los miembros de su familia preguntando, exclamando, etc.)

2.14 Cante una ronda e imite las actividades de los miembros de su familia con movimientos corporales.

Módulo 4 4.2 Represente, mediante Juego teatral la forma de utilizar algún servicio de la casa.

Módulo 4 4.6 Represente corporalmente, en equipos, algún proceso de elaboración de algún producto.

4.10 Represente alguna situación en la que se pueda notar el intercambio entre el campo y la ciudad.

Unidad 1 1.3 Represente corporalmente algunas actividades diurnas y nocturnas jugando a las sombras.

1.18 Represente alguna situación ocurrida en el cuento que leyó anteriormente. (Sugiere: Caracterice su objeto de acuerdo con el personaje que va a representar, con pintura, papel, pedazos de tela, etc.)

Módulo 2 2.7 Entone una canción relacionada con el módulo. (Sugiere: exprese la misma canción adaptando diversos estados de ánimo: cansado, alegre, tristeza, etc.)

Módulo 4 4.17 haga un títere con cartulina o caroncillo, una vara o palito de 30 cm., aproximadamente y materiales de desecho, Sugiere: Represente estableciendo diálogos entre el títere que elaboró y los de los compañeros.

Unidad 7 México, mi País.

Módulo 1 1.8 Represente alguna situación a partir de observaciones en su libro.

Módulo 3 3.7 Participe en el juego "Me voy de viaje".

Unidad 8

Módulo 1 1.9 Diferencie el presente, el pasado y el futuro realizando algunos juegos.

1.15 Invente un cuento que se irá trabajando. para representarlo al finalizar la Unidad. (Sugiere: Juegue a caracterizar con movimientos y actitudes de un bebé, a un adulto, y a un anciano.)

Módulo 2 2.13 Continúe preparando la representación del cuento en el Módulo 1.

Módulo 4 4.10 Represente escenas de la vida de las familias

del pasado.

4.13 Elabore un títere que reproduzca un personaje del pasado, usando hilos, círculos, triángulos, cuadriláteros y material de desecho.

4.15 Represente ante su comunidad el cuento que ha preparado en los módulos anteriores.

Por considerarlo de interés transcribo "Teatral ambientación del juego y "Teatral, juego", del Programa escolar vigente pp369 y 370. Reitero: los subrayados son míos.

Teatral, ambientación del juego.

Es la suma de materiales que ubican la representación de un determinado tiempo y espacio. (Escenografía, vestuario, etc.,)

Procedimiento:

Hacer que el alumno:

Seleccione el lugar para hacer la representación.

Diseñe y elabore el vestuario, la utilería y la escenografía necesaria para la representación.

Seleccione los efectos sonoros que puedan ser producidos -- por el cuerpo, la voz, o bien de objetos o instrumentos sonoros.

Monte todos sus elementos y efectos sonoros seleccionados para la representación.

Teatral, juego.

Juego espontáneo en el que se representan escenas de la vida cotidiana.

Procedimiento:

Hacer que el Alumno:

Sugiera una situación cotidiana para representarla.

Estructure junto con sus compañeros el guión, con principio, desarrollo y final.

Comente sobre los personajes... tomando en cuenta: cómo son, qué hacen, qué dicen, qué sucede.

Elija sus personajes. Represente la situación elegida improvisando diálogos y actitudes y respetando la estructura del guión.

4.15 Juegue una ronda relacionada con con los ser vicios de la casa. Ej. Juan pirulero.

Unidad 3 Necesitamos unos de otros.

Módulo 1 1.20 Interprete mediante movimientos corporales el crecimiento de una planta desde que es semilla hasta su desarrollo completo.

Módulo 2 2.7 Realice movimientos y sonidos característicos de alguna aves (Flamingos, garzas, cigueñas, etc.)

2.21 Reacciones corporalmente a sonidos de dife - rente altura.

Módulo 3 3.3 Exprese con su cuerpo algunas diferencias entre personas de diferentes edades y distinto crecimiento.

Unidad 4 La Comunidad.

Módulo 2 2.18 Realice juegos en círculos.

Módulo 3 3.20 Participe en la interpretación de un poema.

Módulo 4 4.12 Represente corporalmente un poema mientras algunos de sus compañeros lo repiten en coro y otros producen un efecto sonoro, repitiéndolo rítmicamente.

Unidad 5 El medio rural y el medio urbano.

Módulo 1 1.6 Imite sonidos de seres y fenómenos.

1.18 Juegue una ronda o cante una canción relacio nada con el campo o con la ciudad.

Módulo 2 2.1 Exprese algunas diferencias y semejanzas entre las actividades que se realicen en el campo. (Sugiere: Represen tar corporalmente algunas actividades que se realicen en el campo y otras en la ciudad.)

2.5 Escuche y entonce una canción del campo y - - otra de la ciudad. (Sugiere: Realice movimientos corporales como: g irar, doblarse, extenderse, balancearse, según el ritmo.)

2.15 Elija una situación del medio urbano o del - medio rural para representarla.

Los objetivos particulares para los dos grados de este primer Ciclo en esta asignatura son exactamente los mismos por lo que se omiten. Por lo que a objetivos específicos toca, veamos lo que propone el programa de Segundo Año.

Unidad 1 CAMBIAMOS

- Módulo 2 2.4 Juegue sin zapatos a caminar imitando algunos animales.
- Módulo 3 3.5 Invente un canto acerca de plantas y animales.  
3.8 Elabore un títere con un calcetín o una bolsa de papel para representan escenas de una na - rración.
- Módulo 4 4.13 Interprete un poema con movimientos corpora - les y efectos sonoros.

Unidad 2 VAMOS A LA ESCUELA

- Módulo 2 2.14 Represente con sus compañeros situaciones es colares cotidianas donde manifieste el cuidado que debe tener para evitar accidentes y - atender accidentados.
- Módulo 3 3.12 Realice una ronda que se relaciones con el - contenido del Módulo.  
3.14 Realice una representación basada en algunas funciones que desempeñen los miembros de la - comunidad escolar.
- Módulo 4 4.10 Plante una situación escolar y la escenifi - que.

Unidad 3 APRENDEMOS JUNTOS.

- Módulo 1 1.14 Realice un juego teatral en el que represente alguna experiencia con sus amigos.
- Módulo 3 3.10 Represente un programa de radio o T.V. que in cluya mensajes benéficos para la salud.
- Módulo 4 4.6 Represente con títeres de varilla la mejor - forma de resolver un problema.

## Unidad 4 VIVIMOS EN LUGARES DISTINTOS

- Módulo 2 2.15 Represente el contenido de coplas regionales (sugiere: la cante e interprete con mímica).
- Módulo 3 3.2 Represente corporalmente animales que habitan en el llano y la sierra.
- Módulo 4 4.4 Interprete corporal y sonoramente diseños lineales.
- 4.9 Juegue a "el mundo al revés".

## Unidad 5 TRANSFORMAMOS A LA NATURALEZA

- Módulo 1 1.2 Represente con motivos corporales y animados algún objeto (pelota, agua, plantas, fauna).
- 1.6 Represente corporalmente algún elemento de la naturaleza.
- 1.9 Represente con sus compañeros, por medio de un juego de títeres, el contenido de un texto relacionado con el Sol.
- Módulo 2 2.2 Represente en diferentes lenguajes artísticos la forma de satisfacer la necesidad de alimentarse.
- 2.4 Interprete el contenido de una parte de un texto mediante el juego teatral con títeres.
- 2.11 Interprete el contenido de un texto relacionado con las necesidades del hombre (habitación, alimento, vestido), mediante un juego teatral con títeres.
- Módulo 4 4.6 Interprete junto con sus compañeros un juego teatral basado en la lectura acerca de la forma de atenuar la acción nociva del agua y del viento.
- 4.11 Expresa con movimientos y actitudes corporales los efectos de la contaminación.

## Unidad 6 REALIZAMOS DISTINTOS TRABAJOS

- Módulo 1 1.2 Represente corporalmente actividades del -- trabajo observado, destacando algunos esta-

dos de ánimo.

- 1.4 Represente con su grupo un día de trabajo en su localidad.
- 1.7 Realice movimientos corporales siguiendo ritmos libres y ritmos relacionados con los trabajos de su localidad.
- 1.12 Juegue a los estatuas, para representar estados anímicos relacionados con algún trabajo de la localidad.

- Módulo 2
- 2.2 Represente con gestos corporales y faciales los movimientos sucesivos de un trabajo agrícola hasta que el producto esté a punto de ser consumido.
  - 2.13 Represente con títeres de guante algunos pasos de la elaboración de un producto industrial o agropecuario cuyas caras manifiesten diferentes estados de ánimo.

- Módulo 3
- 3.11 Elabore y represente un guión sobre los personajes de un cuento relacionado con los servicios públicos.

- Módulo 4
- 4.6 Elabore en dos sesiones una máscara en la que represente un estado de ánimo.
  - 4.12 Participe en la representación de un juego teatral relacionado con algún servicio público y comente la experiencia.

#### Unidad 7 MEDIMOS EL TIEMPO

- Módulo 1
- 1.2 Realice movimientos corporales acompañados de sonidos con los que represente actividades de la mañana.

- 1.12 Escenifique una historia con el tema: "Hoy, mañana y noche".

- Módulo 2
- 2.3 Interprete con sonidos y movimientos corporales una secuencia de actividades características de cada uno de los días de la semana.

- 2.11 Represente una historia titulada: "Ayer, hoy y ma  
ñana" por medio de dibujos títeres.
- 2.14 Represente teatralmente una historia con el tema:  
"Llegar tarde".

#### Unidad 8 OTROS TIEMPOS Y LUGARES

- Módulo 2 2.13 Represente alguna situación de la vida actual de  
México. Ej. Alguna noticia importante.
- 3 3.2 Represente con el juego de las estatuas alguno de  
los que más le haya llamado la atención en la ob-  
servación de Tenochtitlan y del México actual.
- Módulo 4 4.7 Juegue una ronda en la que se representen niños -  
de otros países.

Para la implementación del juego teatral, el pro-  
pio Programa oficial sugiere en sus páginas 418 y 419 el siguien-  
te procedimiento:

1. Seleccionar una situación cotidiana o un cuento a suge-  
rencia del niño para representarlo.
2. Escribir los diálogos necesarios para estructurar el --  
guión según el principio, desarrollo y final.
3. Leer el guión a sus compañeros.
4. Comente las acciones y personajes.
5. Delimite el área para representar el guión. (espacio --  
escénico)
  - a) Señalar los lugares donde estarán los espectadores y  
los actores.
  - b) Marcar los espacios con gis o con cuerdas.
6. Representar la situación o cuento elegido siguiendo la-  
secuencia de los diálogos, apoyados con actitudes y movimientos.

Tercer Grado.

Objetivo General:

Manejar algunos aspectos del ritmo como principal organiza-  
dor de diferentes expresiones, a través de la ejecución de traba-  
jos plásticos, sonoros y de expresión corporal y teatral.

## Unidad 1

Objetivo específico 8. Represente con mímica una escena -- donde maneje actitudes contrastantes (enojado-alegre, cansado-activo) y en la que participen dos personajes.

## Unidad 2

Objetivo específico 5. Represente con mímica el personaje que más le haya gustado de un cuento.

6. Participe en un juego imaginando - que se reúnen en una galaxia tres habitantes de tres diferentes planetas para celebrar una fiesta.

## Unidad 3

Objetivo específico 5. Invente una historia después de jugar una ronda conocida.

## Unidad 4

Objetivo específico 3. Interprete sonora, corporal y gráficamente el pulso de un cuento que hable de una situación imaginaria.

## Unidad 5

Objetivo específico 5. Seleccione una fábula para representarla.

## Unidad 6

Objetivo específico 5. Represente una situación con títeres.

## Unidad 7

Objetivo específico 6. Improvise diálogos a partir de una entrevista.

## Unidad 8

Objetivo específico 3. Elabore boceto... para una escenografía.

4. Escenifique un juego teatral

## Unidad 8

Objetivo específico 8.1.4 Escenificar un guión teatral.

Sexto Grado.

La educación artística de este grado se propone "atender las

características y necesidades más sobresalientes del niño de 11- a 12 años que concluye el ciclo primario. Tiene como finalidad- favorecer el pensamiento hipotético del niño de este grado...." (p 225. L.M.)

Objetivo general:

Desarrollar sistemas de notación propios para registrar un- trabajo artístico.

Unidad 1

Objetivo específico 1.1.3 Registrar diálogos y efectos so- noros para una narración.

Unidad 2

Objetivo específico 2.1.1 Representar variaciones rítm<sup>i</sup> - cas en diferentes escenas.

Unidad 3

Objetivo específico 3.1.2 Experimentar diferentes posibi- lidades de caracterizar personajes por medio del vestuario.

3.1.4 Experimente diferentes resulta- dos tímbricos en una historia de su invención.

Unidad 4

Objetivo específico 4.1.1 Realizar variaciones de un tema de movimiento alternando factores como: tiempo, espacio, energía.

4.1.2 Adaptar un cuento a un guión.

Unidad 5

Objetivo específico 5.1.3 Representar un guión teatral con diferentes recursos.

Unidad 6

Objetivo específico 6.1.3 Haga variaciones a un mismo guión teatral.

Cuarto Grado.

Objetivo general:

Realizar trabajos artísticos que favorezcan su creatividad- por medio del reconocimiento de algunas manifestaciones de su -- cultura y por el manejo de técnicas adecuadas.

La educación artística, según el propio programa, "pretende que el niño conozca algunas manifestaciones artísticas de su región; identifique los materiales usados... y considere a este -- producto como cultura".

Unidad 1

Objetivo específico 1.1.3 Reconocer algunas característi -  
cas de personajes populares.

Unidad 2

Objetivo específico 2.1.4 Elaborar máscaras para su repre -  
sentación de personajes populares.

Unidad 3

Objetivo específico 3.2.1 Manipular títeres de diferentes -  
especies.

Unidad 4

Objetivo específico: Expresar corporalmente imágenes popu -  
lares.

Unidad 5

Objetivo específico 5.3.2 Elabores una escenografía con --  
materiales de su región, para emplearla en una representación.

Unidad 6

Objetivo específico 6.1.3 Improvisar juegos teatrales a --  
partir de adivinanzas.

Unidad 7

Objetivo específico 7.1.2 Elaborar un guión teatral a par -  
tir de programas.

7.1.4 Escenifique un personaje tradi -  
cional con recursos de la expresión corporal.

Unidad 8

Objetivo específico 8.1.3 Proponer recursos teatrales para  
la representación del trabajo.

Quinto Grado

Objetivo general:

Favorecer la creatividad al realizar trabajos artísticos a-

partir de variaciones en el manejo del tiempo, espacio, forma, movimiento y ritmo.

Unidad 1

Objetivo específico 1.1.4 Utilizar recursos teatrales para la representación de una idea.

Unidad 2

Objetivo específico 2.1.3 Describir cualidades del movimiento a partir de la representación corporal de ideas.

2.1.4 Emplear diferentes formas de la expresión en la interpretación de un tema.

Unidad 3

Objetivo específico 3.1.3 Manejar rítmicamente expresiones de diferentes estados de ánimo en una representación.

Unidad 4

Objetivo específico 4.1.4 Interprete teatralmente diferentes acciones alternando la velocidad.

Unidad 5

Objetivo específico 5.1.4 Utilizar diferentes espacios al manejar un títere.

Unidad 6

Objetivo específico 6.1.1 Identifique el tiempo en una representación teatral.

Unidad 7

Objetivo específico 7.1.2 Organice un guión en escenas.

Unidad 7

Objetivo específico 7.1.1 Definir su participación en la organización de un proyecto plástico musical, dancístico o teatral.

7.1.4 Organizar el montaje de un guión teatral.

Unidad 8

Objetivo específico 8.1.3 Escenificar un guión teatral a partir de un ensayo previo.

## GLOSARIO

- Absurdo, Teatro del: Apela al llamado de atención sobre el alto grado de deshumanización. Angustia.
- Acción: Expresa el movimiento que se da en los niveles internos y externos de los personajes de la obra de teatro.
- Actuación: Acción y efecto de actuar en un teatro.
- Acto: Jornada. Parte de una obra de teatro.
- Alegórico, drama: Obras teatrales basadas en cuestiones religiosas y con el empleo de alegorías.
- Auto sacramental: Escenificación basada en pasajes bíblicos.
- Caracterizar: Acción de representar un personaje dramático.
- Clímax: Momento culminante de la obra teatral.
- Consagrado: Refiere a un actor o actriz famoso, reconocido.
- Conflicto: Es lo que determina la acción y su progresión; podría definirse como la lucha de dos o más fuerzas opuestas. Hay cuatro clases de conflictos: Consigo mismo, con la sociedad, con el Universo y con la naturaleza.
- Crueldad, Teatro de la: Representa el mundo macabro y tenebroso del inconsciente humano; es la destrucción del pecado original.
- Cuadro: Reparto de actores. Parte de una obra de teatro.
- Cuadro, disponer el: Se dice de quien da la pauta a la hora de hacer la representación teatral pública.
- Dramatizar: Dar forma dramática y representar una obra literaria.
- Drama litúrgico: Representación teatral basada en cuestiones religiosas.
- Dramático, género: Obras literarias emparentadas por las mismas características.
- Disciplina: Asignatura artística.
- Dadaísmo: Movimiento artístico creado por T, Tzara. Busca la libertad en un mundo caótico. Viene del da-da, -balbuceo infantil.

- Escenificar: Acción y efecto de llevar a escena un drama.
- Escena: Cada una de las partes en que se divide un Acto.
- Escenografía: Decorado o ambientación teatral.
- Estilo: Carácter particular que distingue una obra de otra; ---  
síntesis de una concepción filosófica y estética-  
del mundo.
- Expresionismo: Propone que no hay salida a los problemas sin la  
destrucción. Irracionalidad.
- Farsante: El que hace farsa. Quien imita o representa la caracterización  
de un personaje en público.
- Histriónico: Que se refiere al teatro.
- Jornada: Tiempo empleado en una representación teatral. Acto.
- Ligero: De contenido claro; de fácil representación y entendimi-  
miento.
- Linguística: Relativo a la manera en que el autor redacta o escribe  
su obra (prosa, verso, etc.).
- Mensaje: Posición que manifiesta el autor con relación a una de  
terminada temática, y que se proyecta a través de  
su texto.
- Milagro: Composición teatral que narra favores o intercesiones-  
de algún Santo o Virgen.
- Misterio: Representación dramática de asunto religioso.
- Montaje: Conjunción de los elementos para una representación de  
teatro.
- Naturalismo: Apela a la toma de conciencia moral. La miseria -  
humana.
- Nudo: Sinónimo de Conflicto. Es el choque de dos voluntades encon  
tradas.
- Parlamento: Texto oral que dice un actor que, de no ser monólogo,  
traerá un texto que prohija el diálogo.
- Personaje: Ser humano o símbolo que se representa en una obra -  
de teatro.
- Pieza:
- Profano, Drama: Representación teatral que se aparta de las co-  
sas de la iglesia.
- Romanticismo: En su desarrollo maneja valores ético-morales; --

- propone la preservación de un mundo mejor a través de la libertad. Lucha contra lo establecido.
- Representar: Ejecutar en público una obra de teatro.
- Simbolismo: Propone un acceso metafísico para conocer la realidad; interesa los estados del alma e intenta en vano racionalizarlos.
- Teatro: Sitio donde se representan obras. Escenario. Acción dramática. Literatura.
- Teatrero: Calificativo para quien hace teatro o tiene fuerte relación con éste.
- Texto: Lo dicho o escrito por un autor para decirse en escena.
- Tono, método para obtener el: Expresa la relación emotiva del autor con el material escrito y la personalidad del cuadro de personajes de la obra.
- Temáticamente: Se refiere al problema o mal social o al conjunto de éstos que aborda el autor en su escrito.
- Trágico: Relativo a la tragedia. Desenlace funesto o desastroso en una representación.
- Trama: Intriga, enredo; disposición interna, ligazón de las partes en un asunto tratado dramáticamente.
- Vestuario: Conjunto de trajes para una representación teatral.

## BIBLIOGRAFIA

- ALGARRA, Antonio y otros. Módulo de teatro, SEP-PACAEP. México, -1985.
- AMEZCUA, Ignacio. Escenografías para teatros escolares, SEP-IFCM México, 1963.
- BERNARDO, Mané. Guiñol y su mundo, Teatro INBA. México, 1966.
- CABRA, revista de teatro, UNAM. México, 1978.
- CALZADA, Jesús José. Manual de teatro guiñol, ILCE. México, 1987.
- CASO, Alfonso. El pueblo del sol, SEP-FCE. México, 1982.
- CLAVIJERO, Francisco Javier. Historia antigua de México, 2da Edición; México, Valle de México, 1980.
- COLE, Toby. Manual del método Stanislavsky, R. Cárdenas. México, Diana, 1983.
- DE LAS CASAS, Bartolomé. Los indios de México y la Nueva España, México, Porrúa, 1982.
- DE MOTOLINIA, Toribio. Historia de los indios de la Nueva España, México, Porrúa, 1984.
- DIAZ, Del Castillo Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México, Valle de México, 1976.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro, FCE. Luis Arana y E.L. Zenz. México, 1980.
- EDMEE, Alvarez María. Literatura mexicana e hispanoamericana, México, Porrúa, 1986.
- ESPAÑOL, Primer curso de licenciatura en educación preescolar y primaria, SEP. México, 1976.
- ENCICLOPEDIA, Esplendor del México antiguo, México, Valle de México, 1982.
- ENCICLOPEDIA, Expresión y comunicación, SEP-CEMPAE. México, 1975.
- GONZALEZ, Luis. El entuerto de la conquista, SEP. México, 1984.
- GONZALEZ, Pablo C. La literatura perseguida en la Colonia. SEP - CIEN. 1986.
- HORCASITAS, Fernando. El teatro náhuatl, UNAM. México, 1974.
- JAY, Alkema Chester. Cómo hacer marionetas, R. Lasaleta. EDAF, Madrid, 1983.

JIMENEZ, Izquierdo Juan y otros. Módulo de Teatro. Guía Didáctica, SEP-PACAEP. México, 1987.

JIMENEZ, Sergio y E. Ceballos. Teoría y praxis del teatro, México, Gaceta, 1982.

LEÑERO, Vicente. Vivir del teatro, México, J. Mortiz, 1982.

LIBRO para el maestro, Primer Grado. SEP. México, 1980.

LIBRO para el maestro, Segundo Grado. SEP. México, 1980.

LIBRO para el maestro, Tercer Grado. SEP. México, 1982.

LIBRO para el maestro, Cuarto Grado. SEP. México, 1982.

LIBRO para el maestro, Quinto Grado. SEP. México, 1982.

LIBRO para el maestro, Sexto Grado. SEP. México, 1982.

LOPEZ, Alaniz Fernando. Teatro en tu escuela, SEP-MICH. México, - 1983.

MENDOZA, Gutierrez Alfredo. Nuestro teatro campesino, SEP-IFCEM.- México, 1964.

MERINO, Ignacio. El teatro, ANUIES. México, 1972.

PLAN y programas de estudio para la escuela primaria. 4° Grado, SEP CNTE. México, 1977.

RODRIGUEZ, Aída y N. Lurereiro. Cómo son los títeres, Uruguay, Losada, 1968.

ROJAS, Garcidueñas José. El teatro en la Nueva España, Siglo XVI.

SALGADO, Ricardo C. El teatro: factores de integración cultural, - SEP. México, 1963.

STEN, María. Vida y muerte del teatro náhuatl, SEP-SETENTAS. México.

VERA, Rebeca y otros. Didáctica de la escenificación y la recitación, SEP-IFCEM. México, 1969.