



UNIDAD
SEAD
021

2726
e.s. 2

Secretaría de Educación Pública

"EL TEATRO INFANTIL Y SU APLICACION"

Isela Candelaria Cruz Zamora

Jacoba Ortiz Pío

INVESTIGACION DOCUMENTAL
PRESENTADA PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN EDUCACION
PREESCOLAR

MEXICALI, BAJA CALIFORNIA, 1988.

OFICIO: 132/D/88
ASUNTO: DICTAMEN DEL TRABAJO DE TITULACION
Mexicali, B.C., a 20 de abril de 1988.

C. Profr. Jacoba Ortiz Pio

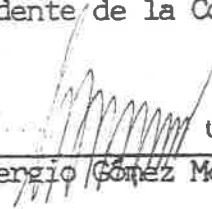
Presente :


En mi calidad de Presidente de la Comisión de Titulación de esta Unidad y después de haber analizado el trabajo de titulación, alternativa. Investigación Documental, Titulado "El teatro infantil y su aplicación."

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 siete ejemplares como parte de su expediente al solicitar el examen.

Atentamente,

El Presidente de la Comisión


Profr. Sergio Gómez Montero


S. E. P.
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL
SEAD No. 021
MEXICALI B. C.

OFICIO: 131/D/88
ASUNTO: DICTAMEN DEL TRABAJO DE TITULACION

Mexicali, B.C., a 20 de abril de 1988 .

C. Profr. Isela Candelaria Cruz Zamora


Presente :


En mi calidad de Presidente de la Comisión de Titulación de esta Unidad y después de haber analizado el trabajo de titulación, alternativa. Inves-
tigación Documental , Titulado "El teatro infantil y su
aplicación."

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 Pro-
fesional, por lo que deberá entregar siete ejemplares como parte de su expe-
diente al solicitar el examen.

Atentamente ,

El Presidente de la Comisión


Prof. Sergio Gómez Martínez


S. E. P.
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL
UNIDAD SEAD No. 021
MEXICALI B. C.

I N D I C E

	Página
INTRODUCCION	1
CAPITULO I	5
HISTORIA DEL TEATRO	
A. Antecedentes del teatro	5
1. Orígenes del teatro	5
B. El teatro en hispanoamérica	8
C. Evolución teatral en México	9
1. Surgimiento y desarrollo del teatro en México en sus diferentes épocas	9
2. El teatro universitario como antecedente del teatro escolar	14
3. El teatro escolar en México	15
D. Historia del teatro de muñecos	19
1. Evolución histórica del muñeco	19
2. Surgimiento del teatro de muñecos en México	30
Referencias bibliográficas	35
Bibliografía	36
CAPITULO II	39
EL TEATRO COMO ACTIVIDAD CREADORA.	
A. Diferentes técnicas de elaboración de muñecos guiñoles	39
1. Introducción de las técnicas de elaboración de títeres y guiñoles	39

2. Técnica de modelado del títere de globo	40
3. Técnica de modelado con plastilina	43
4. Técnica de modelado con papel periódico	48
5. Técnica de la cabeza de media	51
6. Técnica de confección de pelucas de es- tambre	53
7. Técnica del muñeco guiñol con cabeza de foam y media	55
8. Técnica de confección de manos	57
9. Técnica del títere de sombras	59 ✓
10. Técnica del muñeco de dedal	63 ✓
11. Técnica de guiñoles de dedo	66
12. Técnica de los fantoches	70
13. Técnica del marotte	72
14. Técnica de la confección de máscaras de yeso	75
15. Técnica de máscaras de papel maché	76
16. Técnica de cabezas confeccionadas con - botes de nieve	77
17. Técnica del muñeco de guante	78 ✓
18. Técnica de títeres hechos con cajas ...	79
19. Técnica de muñecos con cara tridimen- sional	81
20. Técnica del muñeco con cubiertos	82
21. Técnica del muñeco con frutas y/o verdu ras	83
22. Técnica del títere con platos de cartón	86 ✓
23. Técnica del títere con bolsas de papel.	89 ✓
24. Técnica del títere de calcetín	93 ✓
25. Técnica del títere de muñecos de funda.	95 ✓
26. Técnica del muñeco de funda con cabeza de tela	96
27. Técnica del muñeco de varilla	103 ✓
28. Técnica de marionetas movidas por hilos	109 ✓
29. Técnica de realización	115 ✓

B. Diferentes técnicas de manipulación de muñecos guiñoles	116
1. Cuadro sinóptico de ejercicios para la manipulación	139
2. Cuadro sinóptico de las diferentes técnicas de manejo	155
C. Técnicas y elementos de apoyo para el uso del teatro	156
1. Maquillaje	156
2. Voz	156
3. La iluminación	160
4. La música y elementos sonoros	164
5. Danza	166
6. Vestuario y caracterización	167
7. Utilería	167
D. Aplicación didáctica de los elementos teatrales	173
1. El lugar donde se realiza	173
2. Cómo se realiza	186
Referencias bibliográficas	206
Bibliografía	207
 CAPITULO III	 210
EL TEATRO INFANTIL EN LA TAREA EDUCATIVA.	
 A. Enfoque pedagógico del teatro infantil	 210
1. Fundamentación del teatro en la enseñanza	210
2. El teatro infantil como auxiliar en el proceso enseñanza-aprendizaje	217
a) La Educadora como elemento fundamental de la educación	217
b) El teatro como un medio para el logro de objetivos	219

c) Metodología	227
d) Evaluación	231
3. El teatro infantil como expresión creadora del educando	234
a) Manifestaciones del niño en las diferentes etapas de su desarrollo	234
b) Aspecto pedagógico que se maneja en las primeras etapas del desarrollo del educando	244
c) Aspecto recreativo	246
d) Teatro de adultos para niños y teatro de niños	246
B. Enfoque psicológico del teatro infantil	248
1. Fundamentos psicológicos	248
2. El teatro infantil en relación con el proceso psicológico del educando.....	251
3. El teatro infantil como auxiliar en el desarrollo psicológico del educando dentro del proceso educativo	254
4. El teatro infantil como expresión creadora del educando	257
C. El valor del teatro infantil	259
Referencias bibliográficas	261
Bibliografía	262
CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS	266
GLOSARIO	269

INTRODUCCION

La intención de una investigación como ésta, es afirmar y argumentar de manera científica, el profundo análisis que se -- realiza a través de una amplia fuente bibliográfica relacionada con el tema de " Teatro Infantil y su Aplicación "; el que despertó nuestro interés e inquietud por la trascendencia que éste tiene, tanto para los alumnos normalistas como para maestros y educadores en servicio del nivel preescolar.

Al conocer la importancia y valor educativo de la actividad teatral, la presente obra tiene como finalidad servir como un documento de consulta y de apoyo, en fin, como un valioso - auxiliar para el logro del proceso enseñanza-aprendizaje. Lo anterior, no quiere decir que no se deban consultar otros textos que ayudarán a lograr los objetivos de la educación.

La materia de teatro se encuentra comprendida dentro del plan de estudios de la carrera magisterial, pero ¿ con una carga horaria y académica suficiente ? ¿ al alumno se le imparten sólo generalidades ? ¿ el docente le da importancia al teatro como auxiliar en su tarea educativa?. La experiencia y las interrogantes anteriores, nos hacen percibir que el teatro no se le considera como un tema de actualidad, como la práctica de - un arte del que todos debemos de participar debido a que pro--porciona al individuo emociones y belleza en el espíritu, a -- través de él es que podemos estar en el pasado, vivir en el -- presente y soñar con el futuro.

En base a lo expuesto, es que el Programa de Educación -- Preescolar que proporciona la Secretaría de Educación Pública (SEP), confirma la necesidad de emplear el teatro como un va--lioso auxiliar para los ejes de desarrollo del educando, pro--grama que está comprendido en sus tres libros: número uno, el que se refiere a la planificación del programa mencionado, nú--mero dos, ~~el~~ relacionado al planteamiento de la unidades y el

número tres, con los apoyos metodológicos.

Como resultado de la investigación, también confirmamos - que no existe una obra que contemple todos los aspectos y técnicas teatrales, por lo que estuvimos plenamente convencidas - de la necesidad de un documento que contenga dentro del primer capítulo la historia del teatro, sus orígenes históricos y evolución del mismo. En el capítulo número dos, el teatro como - actividad creadora, contemplando las más usuales técnicas de - elaboración y manejo de muñecos. Y en el capítulo número tres los enfoques pedagógicos, metodológicos y psicológicos, imprescindibles para que el maestro conduzca al educando hacia la -- expresión artística, a fin de favorecer su desarrollo armónico e integral, lo que redundará en la personalidad del alumno.

Debido a los beneficios que aporta el teatro infantil como apoyo a la aplicación de los programas de estudio, en cualquiera de los niveles, es que pretendemos despertar en los -- alumnos normalistas y docentes, el interés y la inquietud por conocer el sencillo, claro y rico contenido que abarca la presente investigación documental, en sus tres capítulos.

Toda esta información fue recopilada a través de la con--sulta, captación y análisis de los documentos que como textos, revistas, enciclopedias y otros, conforman la bibliografía que nos auxilió para emplear el método analítico sintético, de tal manera, que a través de él empleamos una de las técnicas más - eficaces para reunir el contenido tan amplio encontrado sobre el tema, como es la elaboración y manejo de fichas tanto las - bibliográficas como las de trabajo, textuales, de paráfrasis, de resumen, de comentario, de síntesis y mixtas; las que nos - permitieron retener el contenido a fin de estructurar el plan o esquema de trabajo a seguir, conformando de manera lógica y sistemática el contenido de unidades, temas y subtemas; contexto que contempla las necesidades e inquietudes que motivaron a la realización de este trabajo.

Es comprobable la necesidad que existe de que los docentes practiquen el teatro infantil con interés, sin miedo, con tranquilidad y seguros de que a través de su adecuada aplicación, lograrán atraer la atención del educando para interiorizarlo dentro del desarrollo de un tema propuesto, y por consiguiente, obtener el logro de los objetivos del PEA (proceso enseñanza-aprendizaje); por tal motivo, el contenido del presente trabajo, es eminentemente educativo y en él tratamos de aportar ideas, sugerencias, objetivos y metas que facilitarán la tarea educativa tanto de alumnos normalistas como de los maestros que lo empleen como documento de consulta, ya sea en su estudio o trabajo.

Esperamos que el resultado de nuestro esfuerzo, contribuya al desarrollo de las actividades educativas, así como ayuda para el estudio del aprendizaje del teatro a partir de sus orígenes.

CAPITULO I

HISTORIA DEL TEATRO

CAPITULO I

HISTORIA DEL TEATRO

A) Antecedentes del teatro

1. Orígenes del teatro.- Treinta y cinco años A. de C. Nace la expresión artística "teatro", palabra que viene del griego THEATRON, A. THEATER, y después del latín THEATRUM, lugar - donde se representan espectáculos en escena.

Es la manifestación de la actuación que trasciende por su intensidad como expresión estética, originada como necesidad - expresiva de comunicación; es una forma de representación de - la presencia humana, es eminentemente activa dotada de entendimiento y sentimiento, auxiliado por el lenguaje; describe acciones y relatos poéticos que originan la poesía dramática que es aquella que se escenifica en forma de espectáculo, surgiendo de ésta el monodrama (representado por una sola persona), - después el duodrama (intervienen ya dos personas) y más tarde la tragedia (acción vigorosa que infunde lástima y terror, en donde participan varios personajes) y de esta forma surge el - "monodrama", después el "duodrama" y finalmente la "tragedia".

El teatro es sin duda el exponente de la condición cultural de un país, fue siempre la expresión pública de las vicisitudes morales y sociales de un pueblo, de una época o de un autor. Es una disciplina artística a través de la cual el hombre transmite sus vivencias y ofrece un valor auténtico de sus estados emocionales, por medio de la palabra, gestos, ademnas, desplazamientos, colores, luces, sombras y voces silenciosas imaginadas por: autores, directores, actores, escenógrafos y el público en un espectáculo.

Como antecedente, tenemos las danzas y cantos que desaparecieron para surgir el diálogo con sus respectivos personajes, éste entonces es el primer elemento que establece el nacimiento del teatro, por lo que el actor tuvo necesidad de un --

escenario.

El teatro nos acerca mucho más que cualquier otro género literario, por su valor, que reside en salvar distancias en tiempo y espacio y como puente de comprensión entre los pueblos, porque refleja fuerzas profundas de la sociedad que lo hizo posible; historia, costumbres, culturas, tradiciones que afloran abiertamente y de forma perdurable, para dar a conocer el carácter de un país.

Es a través del teatro como nos damos cuenta de las condiciones sociales del espectador.

Es una manifestación pública como espectáculo, como práctica del arte de ejecutar escenas, como lugar en que se realiza una representación de obra dramática vista por un público.

"El teatro es y no es la vida. Abarca la fantasía del hombre, si es verdad que el hombre no puede vivir sin fantasía y sin embargo debe mantenerse fiel a la realidad, el teatro satisface una necesidad humana".¹

El origen del teatro es tan antiguo como la humanidad, -- los únicos vestigios lo son: la pintura rupestre, el paso gradual de la magia al simbolismo religioso que aparece en todas las culturas aún en las más primitivas, como necesidad espontánea que responde a una acción imitativa en forma de danzas sagradas que se convierten en personificaciones mitológicas de los misterios, de lo sobrenatural como sucede en Egipto en sus dramatizaciones de la muerte, en Japón con el Budismo y la solemnidad de un reto de origen divino; también en los pueblos asiáticos con sus danzas miméticas y rituales que más tarde evolucionan convirtiéndose en un relato o en una representación exhibicionista.

Este tipo de manifestaciones se encuentran en México en las culturas prehispánicas con los olmecas, mayas, toltecas, teotihuacanos etc., en donde además de las danzas, evocando a los dioses, hacían ceremonias al fuego nuevo, luchas sobre plataformas (taludes) teatro primitivo feroz que era escenifi

cado con personajes cubiertos con pieles de los animales que deseaban representar, y en ocasiones sangriento que terminaba con la muerte de uno de los actores.

Es el hombre de las cabernas el actor del primer "dramo", voz derivada del griego que significa acción, drama. Unos 500 años A. de C., los grandes trágicos griegos establecieron las características del teatro que tiene su origen en Grecia y que con diversas variaciones se ha convertido en el género literario que todos conocemos, derivación del culto al Dios DIONISOS, el más joven de todos los dioses de la mitología griega a quien se le hacían fiestas pagano-religiosas con motivo de la vendimia de la vid.

DIONISOS fue quien ejerció influencia en el arte, la poesía y la religión, ahí nació el drama sátiro (cuyo fin es ridiculizar a alguien o algo), la comedia y la tragedia llenando el teatro entero.

El cambio que se dio de lo profano a la comedia se realizó paulatinamente y vemos las representaciones de los hechos en las culturas posteriores, por ello dicen que "El teatro nació para gloria de los dioses, crecerá para regocijo de los hombres, fases de su evolución".²

El teatro latino es en gran parte el heredero del griego y surge en Roma a través de la comedia ATICA del siglo III A. de C. o bien, en el año 240 A. de C., con Livio Andrónico (prisionero de guerra) quien llevó la primera obra de tragedia teatral de tipo ateniense a escena romana, que consiste en instruir a un grupo de niños para que representen las tragedias griegas traducidas por él.

El teatro como creación literaria surge a raíz de las transformaciones político - sociales - filosóficas que experimenta la sociedad en torno a la primera guerra mundial. Existe la misma desorientación que en la actualidad sufren todas las esferas del arte; su complejidad, manifiesta que es analizada por sociólogos, filósofos y moralistas quienes hablan de -

insatisfacción, desasociado y emociones violentas del hombre moderno.

El teatro, es entonces fiel reflejo de la situación dogmática que varía de acuerdo con la época según las circunstancias políticas, sociales y religiosas en que se desarrolla.

Su crisis como espectáculo ha dejado de ser de las multitudes y se limita a la exigencias artísticas del público de categoría y abolengo.

B) El teatro en hispanoamérica.

En América surgió la expresión teatral que representaba las luchas y cambios sociales en el continente, como resultado de las separaciones políticas y movimientos de independencia de las colonias y por las características económicas de cada lugar que eran representadas en escenas, mismas que seguían manteniendo la influencia europea y el teatro nacionalista con la historia de sus héroes.

Este teatro no brilló con el mismo esplendor que otros géneros literarios en latinoamérica, la conquista originó un teatro religioso y evangelizante.

En América del Sur, específicamente en Argentina, nace el teatro contemporáneo hispano en los circos.

En 1884, en Buenos Aires, José Podestá autorizó la representación de la pantomima de Juan Moreira, que agradó bastante al público, por la inclusión de la palabra, baile y canto que dejaron paso al "drama" y la pantomima acompañada del texto colonial.

Con esto, los escritores comenzaron a producir obras para satisfacer las necesidades de este tipo de teatro y por lo tanto, Argentina dio el primer impulso vigoroso para formar el teatro hispanoamericano contemporáneo, originándose la comercialización del espectáculo y la formación de artistas profesionales, quienes siguieron la evolución de los tiempos.

El tema revolucionario de hispanoamérica que se manejaba -

en el teatro en esa época, es por la necesidad de disponer con libertad de la tierra, utilizándose por varias décadas en el teatro español y europeo.

El cuento y la novela estuvieron muy relacionados en toda América, sobre todo en México y Sudamérica.

Por otra parte, el teatro de género chico y el sainete, han servido de vehículo a la crítica política, contra la tiranía de estos pueblos. Por esto, es significativa la propagación del teatro en hispano-américa, que tiene más raíces españolas que aborígenes.

Como ya mencionamos, el teatro sirve para manifestar los anhelos más íntimos de la colectividad, con una visión profundamente humana, para cumplir el propósito de la comunicación - aprovechando las corrientes mundiales.

B) Evolución teatral en México

1. Surgimiento y desarrollo del teatro en México en sus diferentes épocas.- En la época prehispánica el teatro en México, emana del culto religioso de los pueblos, pues las ceremonias revelaban un espíritu complejo que se identificó a lo largo del tiempo como un medio de comunicación.

Las fiestas y rituales conformadas por cantos, danzas, diálogos y representaciones lúdicas, ya se celebraban antes de la conquista, y contenían raíces históricas que nos permitían hacer comparaciones entre el teatro de los griegos y el de las culturas prehispánicas, como por ejemplo las interpretaciones del "Rarajepari", juego nacional de los tarahumaras; la leyenda náhuatl de Quetzalcóatl y el juego de pelota o "teotlacho" y otros juegos que actualmente se ejecutan en festividades populares como: "los voladores de Papantla".

En la época prehispánica, encontramos la importancia en el atavío, sobre todo el uso de las máscaras ligadas a la música; la danza y el placer se convirtieron en el símbolo del teatro que se ha conservado en la actualidad; en el período de la conquista, lo anterior fue prohibido por los sacerdotes españo-

les.

La máscara viene de tiempos remotos y es un elemento característico, cuyo significado era de carácter ritual y culto a los muertos; mágico y religioso, pues a través de ella el -- hombre se transformaba en el ser que deseaba representar y elevaba al personaje que lo portaba y lo revestía de dones sobrenaturales.

En época de la conquista, los indígenas gustaban de las -- representaciones dramáticas, para las cuales según Fray Diego y el Padre Acosta, tenían habilidad. Las actuaciones se realizaban en los atrios de las iglesias, con vestimenta de anima-- les, diálogos simples, mímica, movimientos rítmicos y música -- para propagar la fé cristiana, aprovechando el elemental arte dramático de los indios, que lo llevaban en los rituales, danzas y pantomimas como parte de los actos de culto para difun-- dir el cristianismo.

Los cambios históricos provocaron las divergencias en el gusto del teatro en cada uno de los pueblos, como fue la colo-- nización del nuevo mundo por los conquistadores españoles, -- quienes a través de sus testimonios tratan de hacer comprender la religión.

El desarrollo del teatro en la Nueva España se encaminó -- de acuerdo a los destinos históricos del imperio.

Con Hernán Cortés, el teatro se proponía formar nuevas men-- talidades, por ello introdujeron los milagros en el teatro e-- vangelizador, para establecer la comunicación, el indígena es-- cribía y hablaba en mexicano y cada día comprendía más el cas-- tellano, también se daba a entender a través de ademanes, ges-- tos y trajes para actuar frente a la imagen que estaba en el -- altar.

El teatro misionero americano, cambió la estructura del -- mundo indígena, formando mentalidades distintas que prevelece-- rán por siglos.

En la Edad Media (1538-1560), se propició la celebración

de los misterios y dramas sagrados en la navidad y en la pas--
cua como la obra "El auto de los Reyes Magos" y posteriormente
la fiesta de Corpus Christi que se realizaba al aire libre con
el propósito de establecer la doctrina cristiana; en Tlaxcala
el primer obispo Fran Juan de Zumárraga, prohibió este tipo -
de representaciones por ser un poco deshonestas, pero se conti-
nuaron realizando después de su muerte, acaecida en 1548.

El juego dramático español e indígena al combinarse en -
época de la conquista, se cambió por las representaciones reli-
giosas, el cristianismo las empleó para difundir su doctrina -
en América, surgiendo el teatro evangelizador, catequístico, -
que reforzaría la fe cristiana.

De 1700 a 1753 se dieron los humildes inicios de las re--
presentaciones dramáticas en México, lo que se puede llamar --
"teatro".

En el período de la Independencia, decayeron lenta y fa--
talmente los espectáculos, al grado de no encontrar empresa---
rios que se arriesgaran a perder; pero gracias a los primeros
actores "más cotizados", el Coliseo no se cerró definitivamen-
te, pues tomaron la empresa por su cuenta para obtener ganan--
cias y continuar viviendo. Sus funciones eran poco novedosas
y sólo acogían a la clase plebeya; en ocasiones realizaban re-
presentaciones de obsequio, para adular al virrey.

De 1821 a 1824 al consumarse la Independencia, el Semana-
rio Político Literario, divulgó acerca del estado desastroso -
en que se encontraban tanto los edificios como los espectácu--
los, a consecuencia de la guerra de once años.

El teatro de títeres, la revista de folklore, los vodevi-
les y otras formas de expresión espectacular, no se hicieron -
tradición, sus representaciones se destinaron a los niños y --
también dieron impulso a nuevos dramaturgos mexicanos.

Durante el tiempo de la revolución (1910-1918), los auto-
res teatrales no disfrutaban de prestigio literario y su pro--
ducción no tenía la identidad de un teatro nacional, porque --

los dramaturgos mexicanos adoptaban los modelos de la sociedad europea, que en cierta forma los ridiculizaba, especialmente de la francesa, dando lugar en los años más críticos al sainete, al drama histórico y al melodrama como formas del teatro mexicano que expresaba el ambiente en que vivían. Dieron origen al movimiento experimental del teatro en México, al lanzarse en busca de una expresión propia de la corriente occidental y característica de la revolución, quien quiera apreciar el teatro mexicano, debe tomar en cuenta las circunstancias de esa época.

Si queremos encontrar la raíz del primitivo movimiento renovador del arte dramático en México, debemos buscarlo fuera de los teatros comerciales.

El teatro rural, es el teatro de los educadores que se lleva a cabo en las escuelas y comunidades campesinas, ofrece recreación a gente marginada, que no tiene oportunidad de asistir a representaciones teatrales; se hacen con sencillez para las comunidades rurales que no cuentan con recursos; pueden efectuarse al aire libre, en solares, patios y parques; es un teatro modesto porque no es necesario tener un escenario expuesto, cuando se cuenta con paisajes naturales.

El teatro representado por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), acogen al teatro experimental cuya obra se basa en el movimiento renovador, donde surgieron diversos grupos. La juventud hace del teatro un taller humano, o laboratorio cultural, cuya práctica se apoya en la enseñanza previa de la técnica teatral.

El nuevo teatro experimental de México, muestra su desenvolvimiento y lo vivifica a través de sus interpretaciones, directores y organismos que lo protegen y fomentan su producción, considerándolo un teatro de servicio social que auspicia al teatro cívico.

El teatro, como creación cultural, tiene la intención de --

que se emplee dentro del área pedagógica, así como de psicoterapia infantil y como parte de una formación profesional, obteniendo de esto, festivales dramáticos en 1954.

En 1957 en la ciudad de México, se efectuó el Congreso Panamericano del Teatro, el que no llega a satisfacer las ambiciones de coordinar un trabajo conjunto de los teatros de los dramaturgos y los técnicos latinoamericanos; pero sí dejó un fruto efectivo en el festival panamericano de teatro auspiciado por el INBA.

En la época de los setenta, hay dos aspectos que se deben aclarar; el teatro como negocio y el teatro como búsqueda del fenómeno artístico y creador, así se confirman los nuevos y auténticos valores de la dramática mexicana que hacen del teatro un servicio cultural.

El Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, realizó festivales dramáticos con excelentes resultados, así mismo la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, colaboró organizando temporadas anuales de representaciones gratuitas cuya finalidad fue llevar al público un empleo claro y limpio de la dramática nacional.

El teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es considerado de alto nivel por la clase de público que asiste a las representaciones. Es Octavio Paz el autor de más renombre de los clásicos y es quien nos explica sobre las primeras funciones de pantomima, de farsa, funciones de carpa, de circo y caravana (teatro ambulante). El cauce de los caminos teatrales fue realmente México y para comprobarlo se celebró la IV Conferencia del Instituto Latinoamericano de Teatro (ILAT) dependiente de la United Nation Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO) y de los actores de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), así como la Asociación Mexicana de críticos de teatro (AMCT).

En más de veinte años la AMCT ha logrado abrir y limpiar el camino, estimulando a los que realizan el arte dramáti-

co; sus creadores pueden comprender y fortalecer nuevas vocaciones, nuevos valores, así como la promoción y difusión del interés hacia el teatro. En esta década (1970-1979) el teatro en México acoge dos tendencias constantes: 1a. la del modo masivo que busca la ganancia mercantil y 2a. la que comprende el trabajo escénico como forma de arte.

Las obras escritas y puestas en escena, testimonian el grado de crisis y adelanto que ha alcanzado nuestro arte dramático, dándose a conocer este arte mexicano con obras que transmiten una visión del mundo y de la escena que marca la vida, así como de las necesidades expresivas inseparables.

2. El teatro universitario como antecedente del teatro escolar.- En México el teatro universitario representa la evolución teatral de nuestra época, fundamentándose en el conocimiento de las ciencias y humanidades que lo llevan al encuentro de las formas artísticas del mundo actual. Su función es digna de análisis y meditación, pues tiene como propósito fijar conceptos, afirmar posiciones y marcar responsabilidades, formando un triángulo paralelo al conocimiento universitario que es la ciencia, la filosofía y el arte.

El teatro como forma de comunicación, propicia la oportunidad de establecer un diálogo e interesarse por los demás, entendiendo esto como forma colectiva de arte, trascendente en tiempo y espacio.

La madurez de nuestro teatro se le atribuye a los jóvenes participantes del teatro mexicano, por el movimiento artístico que efectuaron en la vida cultural de los pueblos.

El teatro de arte moderno surge en nuestro país en 1947, expresando sus realidades, presentándolas en forma accesible para el público mexicano. Este teatro refugió la afición escénica en las instituciones de estudio superior, dando origen al teatro universitario.

En 1963 se fundó el centro universitario de teatro el --

cual extendió sus beneficios artísticos dando la oportunidad de afirmar vocaciones. La Compañía de Teatro Universitario es establecida en México, es un conjunto profesional con recursos humanos suficientes y renovables que garantizaron su existencia como institución teatral. El teatro universitario triunfó en el primer festival internacional celebrado en 1964 dirigido a los jóvenes estudiantes.

La raíz del teatro de la universidad está en la labor realizada por cada uno de los grupos en su ámbito estudiantil, no como fábrica de actores ni fuente de improvisados, sino como teatro científico, técnico y humanista, que sale de las aulas de la educación y que requiere de comunicación interna y externa entre sus miembros.

3. El teatro escolar en México.- Históricamente el teatro escolar se ha derivado del teatro universitario, destacó su presentación en los colegios Jesuitas españoles y se utilizó en comedias hispano-latinas con dos objetivos: cultivar literatura y educativamente el aspecto moral del alumno. Las representaciones en centros educativos se efectúa con adolescentes y niños; su principal característica es el didactismo, así como la ausencia de conflictos y el escaso valor literario. Algo determinante para su reconocimiento, es el que se pueda representar en la escuela y que no se preste a confusión con otras manifestaciones teatrales presentadas a los niños y que no son precisamente escolares, sino de carácter recreativo y de entretenimiento, pues el teatro escolar debe cumplir con la función de enseñar divirtiendo; al mismo tiempo que produce emociones placenteras, debe educar, enseñar, corregir defectos y sobre todo proyectarse a través de la fuerza dramática, logrando de esta manera el mensaje educativo.

Es un medio de elevar la cultura y perfeccionamiento individual, desarrollando favorablemente los gustos y aptitudes artísticas que enriquecen la personalidad del individuo.

El teatro escolar ofrece al niño estudiante, valores permanentes y no sermones pedagógicos, por lo que las obras que se representen, deben tener un amplio contenido de ciencia-ficción, información y formas de expresión para el alumno, que en un momento dado, le servirán para convertirse en autor y actor de sus propias experiencias.

El alumno encontrará en el teatro de relato la oportunidad de explorar sus intereses y descubrir el talento de la vida, como forma educativa que puede practicar en su tiempo libre.

Es la educación preescolar, primaria, secundaria y preparatoria, una escala ascendente hacia la universidad, constituyendo cada nivel un momento emocional que se puede expresar a través del arte y corresponde al pedagogo su acertada y eficaz orientación, para hacer del estudiante, niño, adolescente, joven y adulto un sujeto del proceso educacional que da a conocer su mundo interior, mediante formas artísticas.

El teatro escolar tiene su reglamentación fundamentada en los programas de enseñanza de cada uno de los niveles (preescolar, primaria, secundaria y normal). Ejemplo: el niño participando en rondas, canciones, juegos escénicos, como parte de las formas teatrales que reflejan la alegría infantil que se traduce en aplausos. El teatro para nivel primaria y secundaria, se aleja de la moral asfixiante y fría, por estar acorde con la fantasía estimulante del niño, que se apoya en las imágenes reales que lo identifican con el mundo de adultos.

El teatro educacional está auspiciado por el Estado y lo emplea como apoyo y auxiliar en la formación institucional.

"Un pueblo sin teatro, dice Usigli, es un pueblo sin verdad" y es el Estado a través de las instituciones, la SEP y la Universidad, quienes se encargan y ofrecen al teatro como expresión artística. Es un gran auxiliar audiovisual para la enseñanza, tomando en cuenta los intereses y necesidades del educando.

Si no se cuenta con local apropiado para una función teatral en la escuela, puede improvisarse en cualquier lugar cubierto, o bien al aire libre. También se puede adaptar el patio de la escuela, dejando el centro como "área de actuación", rodeándola con sillas para los espectadores.

En México, hace muchos años, el Estado educador ha venido propiciando el teatro infantil que dentro de su especie lo hemos llamado "teatro escolar" o "educacional", como parte de la cultura oficial.

El teatro escolar, es diferente en género del teatro infantil cuando la finalidad sea educacional, pues sirve de auxiliar a los valores, descubre y expone las realidades del educando, así como analiza los elementos de su medio ambiente. Por ello, es difícil distinguir el teatro escolar del llamado teatro infantil.

En los Jardines de Niños se practica el teatro de Jiménez Rueda, cuya finalidad es favorecer la participación activa del público niño y del público adulto, que tiene la oportunidad de observar una nueva forma de teatro como: la anécdota y el cuento tradicional, mismos que despiertan la atención del público, pues los actores dialogan y juegan con él.

El teatro tradicional es el teatro para niños, es el que piensan, escriben, interpretan, dirigen y realizan los adultos, y donde los niños actúan como simples espectadores.³

Partidarios del teatro de los niños, rechazan el teatro para niños, en el que aducen que los manipulan y por consecuencia niegan su legitimidad y defienden que el único teatro infantil posible es el teatro hecho por los niños, siendo el pensado, escrito, dirigido e interpretado exclusivamente por ellos, quienes han de ser creadores y responsables de la escenografía, música, iluminación etc.

Por otra parte, debemos tomar en cuenta la existencia de otro tipo de teatro infantil: "el mixto", considerado el más común y que consiste en que los niños participen como intérpre

Teatro Infantil

Infantil

tes, bajo la dirección de personas adultas, en forma individual y colectiva.

La dramatización y el juego dramático, realizados en las aulas, responden a las necesidades de expresión y creatividad propias para el teatro de los niños, mismas que evitan riesgos inherentes a todo lo que sea teatro como tal.

La dramatización y el juego dramático, son parte del teatro infantil que ha motivado una conciencia significativa; a pesar de que no existe un auténtico repertorio sobre este tipo de teatro y que constituye una auténtica especialidad, pues aún no se han encontrado los métodos y el camino a seguir, para el más adecuado.

Se denomina teatro infantil, desde el momento en que va dedicado a la infancia o es representado por los propios niños. } Teatro Infantil

El niño actor; profesionalmente no existía, pues limitaban su formación integral, pero actualmente el teatro le ofrece una serie de ventajas para la misma:⁴

- Como estímulo para el desarrollo de su personalidad.
- Para seguridad en sí mismo.
- Aprende a autodominarse.
- Aprende a trabajar en equipo y expresarse en público.
- Fomenta su imaginación y sus inquietudes.
- Aumenta su caudal cultural.
- Fomenta el amor al teatro, estructurando las bases de futuros eficionados.

Una obra para teatro infantil:

- Debe presentar varias facetas del protagonista y tener variedad.
- El personaje debe presentar simpatía.
- El comportamiento de los personajes debe ser humano.
- No deben crearse monstruos ni mitos.
- El tema debe ser fantástico, sencillo y optimista.
- Su lenguaje debe ser sencillo y natural.

En sí, el teatro infantil está encaminado a dos objetivos:

- Despertar en el niño la afición por el teatro como arte.
- Y como un medio para emplear el tiempo libre.

Sería ideal que las escuelas contaran con una aula de teatro infantil, para niños actores y espectadores; y adecuada para que después de una representación haya una asamblea entre actores y director y la forma ideal para realizarla es en semi círculo, frente al público, a quienes dirigirán preguntas concretas y quienes aportarán la problemática y necesidades infantiles.

Por lo anterior, se vio la necesidad de crear el teatro infantil como materia de carácter formal de aprendizaje, "si queremos preparar al espectador consciente del día de mañana, hemos de preparar al niño de hoy".⁵

D) Historia del teatro de muñecos

1. Evolución histórica del muñeco.- El arte de los títeres según dicen, surgió con la primera muñeca puesta en las manos de un niño, así como el primer drama nace del monólogo (diálogo que sostienen el niño y su muñeco).⁶

Javier Villafañe nos comenta: "El títere nació cuando el hombre, el primer hombre bajó la cabeza por primera vez, en el deslumbramiento del primer amanecer y vio su sombra proyectarse en el suelo, cuando los ríos y las tierras no tenían nombre todavía".⁷ Así como la primera función de títeres pudo ser cuando el hombre primitivo hizo mover la sombra que proyectaba con sus manos sobre las paredes de una gruta a la luz de la llama provocada por la hoguera; o bien, el día en que elaboró un muñeco cuyo modelo fue la propia sombra de su cuerpo. Esta figurilla sin vida propia necesitaba moverse. De esta manera surge la trayectoria de los títeres que ha sido intensa y rica en su evolución, apareciendo indicios de su presencia en los países de Egipto y China.

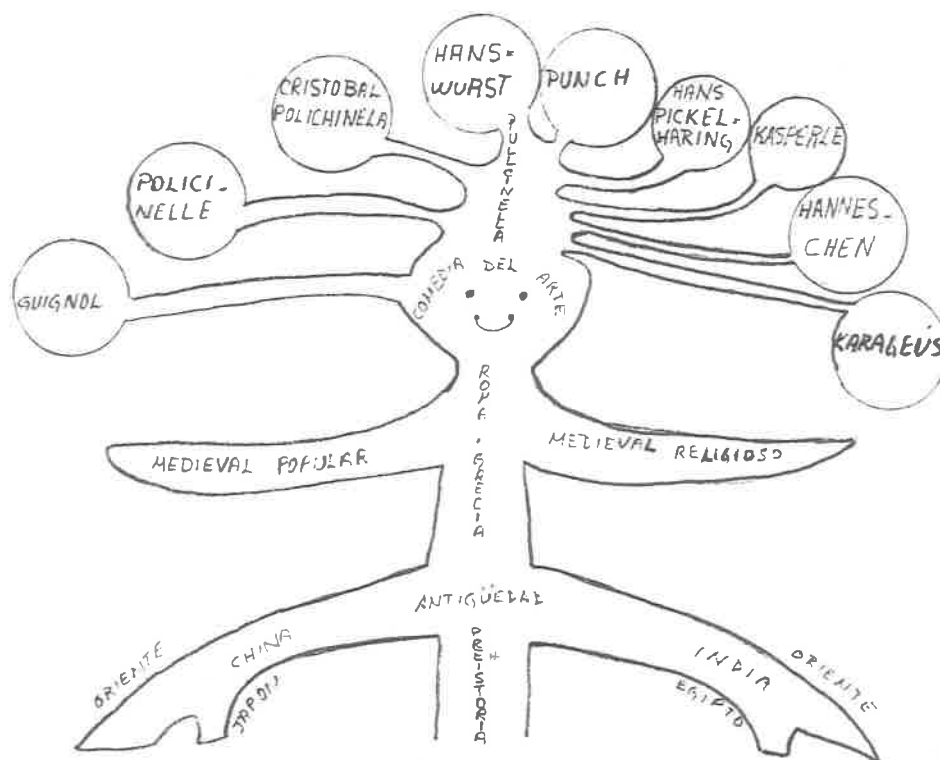
Teatro Infantil

La verdad es que el teatro de muñecos deriva su nombre -- de la palabra francesa "fantoche" y ésta a su vez, del italiano "fantoccio", muñeco o títere, como lo expresa Ignacio Méndez Amézcuca.⁸

El arqueólogo francés Gayet, menciona como antecedente el descubrimiento de una tumba en Jelmis, Egipto, que perteneció a una bailarina y junto a sus restos se encontró un barquito -- de madera, con figuritas de marfil inteligentemente articula-- das y cuyo movimiento se realizaba mediante hilos; al centro -- de la pequeña nave, estaba una casita, que al abrirse sus puer-- tas permitía ver la escena de un teatro de fantoches.

Parece no ser como se creía, que Grecia había sido donde se originara este tipo de teatro, que ciertamente se ha denomi-- nado de varias maneras: de fantoches, marionetas, muñecos, tí-- teres, polichinelas, guignol o guiñol.

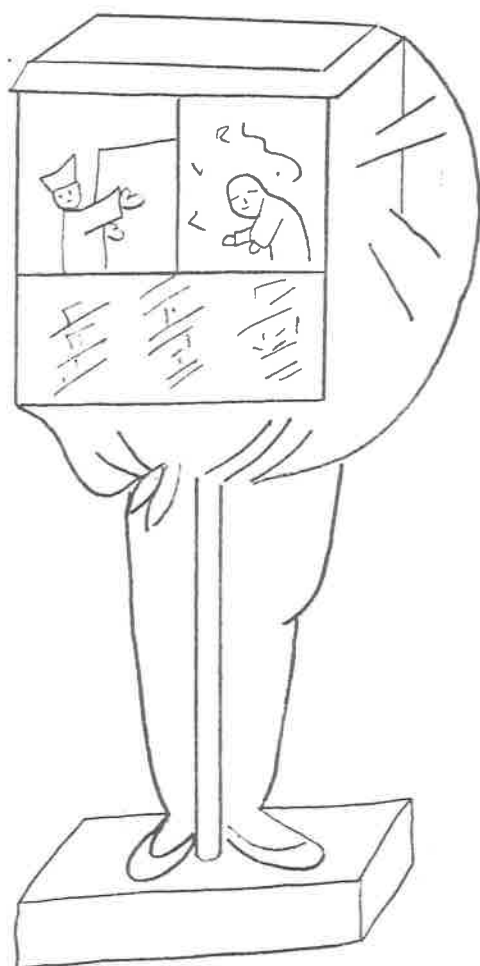
Este árbol genealógico es creado por Mane Bernardo, quien lo elaboró pensando en abarcar históricamente el mundo del tí-- tere.



"Árbol genealógico del títere"⁹

El títere está ligado al teatro, al ser éste una manifestación directa, ingenua y primitiva. En cada uno de los países ha tenido su forma de ser muy especial, pero no se puede negar que sus primeras representaciones fueron de carácter ritual.

En el antiguo imperio de China, ya divertían a los niños -- con títeres, durante el reinado del Emperador Hioyen-Fsong en que aparecen por las plazas los teatros ambulantes, manejados por un sólo hombre envuelto en un saco y llevando sobre la cabeza una caja pequeña que contenía todo el pequeño teatro.



Dibujo de Angelina Beloff, marionetista ambulante de China.¹⁰

En China, los problemas del hombre se representaban a través de los muñecos que aparecen como actores denominados "chinescos". En estos pueblos orientales, los muñecos eran confeccionados de madera ricamente decorada y esculpida en forma preciosa, apareciendo ya sea de bulto o en pergamino y piel de búfalo, si eran de sombras.

A la representación de bulto, en Java se le llamó "Wayankilik" y si los muñecos eran de sombra, los denominaban "Wayan-dalog".

En Japón, nació el muñeco movido por el actor, quien sentado en un carrito usaba las manos y los pies para moverlo, a este tipo de espectáculo se le llamó Jorun; en la actualidad, Japón continúa exhibiendo sus milenarios muñecos, tanto de dedo como de mano y se cree que estos muñecos actores llegaron a Japón procedentes de China y de Corea. Otra de sus técnicas para manipular el teatro de muñecos japoneses, consistía en una pequeña caja, escenario que los animadores o manipuladores llevaban suspendidos al cuello, en donde hacían danzar y cantar a los "masaokas" (muñecos) tan pequeños como una mano.

En la India, estos muñecos se inspiraron en el Ramayana (notable poema hindú escrito en lengua sánscrita en la que mencionan las aventuras de Ramá, rey de Kamalá) y en el Mahabharata (epopeya hindú sánscrita que relata las luchas de los hijos de Pandú).

En Turquía, su diversión también era con muñecos mitad de bulto, mitad de sombras, muñecos de madera que actúan detrás de un velo que les da apariencia de sombras. Su héroe nieto de Maccus, abuelo de Polichinela se llamaba "caraqueus".

En Inglaterra, apareció el muñeco Old Vice a quien se le asociaba con el diablo por representar toda clase de vicios, que le eran combatidos por otros personajes.

Italia dió acceso a varios marionetistas, para quienes Shakespeare escribió algunas obras con el fin de que fueran representadas.

En Europa, las representaciones religiosas eran realizadas con muñecos denominados "marionetes" actualmente "marionetas". En Francia, se les llamó "mariette" y "marión" como diminutivo de María.

Específicamente, sabemos que la historia de las Marías surgió en Venecia, al celebrar como costumbre la representación de una pequeña leyenda escenificada con un maniquí de tamaño natural. Esta leyenda consistía en la difícil tarea de elegir a una doncella, pero como levantaba polémica en su elección, llegaron al acuerdo de que la única forma de reemplazarla era con un maniquí.

La leyenda formulada dio origen al nombre de marionetas, asignado por los italianos a los muñecos articulados que se utilizaban en cierta modalidad teatral y tanto las marionetas como los títeres, llevaban a todo el país las representaciones teatrales con este tipo de figurillas, algunas eran de madera y otras de pasta.

Posteriormente, un ingenioso juguetero realizó imitaciones en miniatura de esos muñecos articulados, y fue quien les dio el nombre de marionetas cuyo significado ya mencionamos.

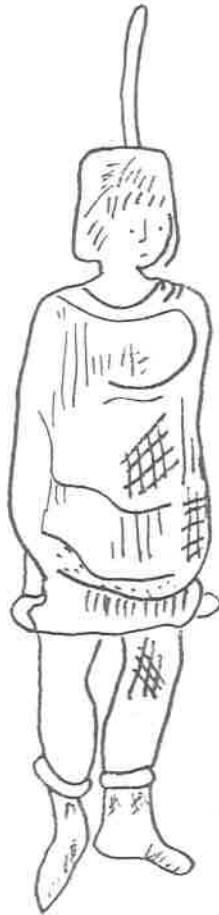
En Roma, se utilizaron tres clases de representaciones de muñecos, éstas se hacían en forma sencilla y elemental y generalmente al aire libre, así como eran dedicadas a los niños, sin negar que también divertían a los adultos. Tenían las siguientes denominaciones:

- a) Buratini: estas se realizaban en la calle.
- b) Fantocceni: muñeco de hilo sujeto a la rodilla del operador, éste al bailar daba movimiento al muñeco.
- c) Títeres: muñecos tirados por hilos.

También los italianos distinguen a los fantocci o burattini de las marionetas. A los primeros, no se les ven las piernas que están ocultas por los vestidos de la figurilla o trajes, de la cual el manejador introduce la mano para ejecutar sus movimientos.

Estos muñecos contribuían a conservar la simpatía del pueblo hacia sus héroes.

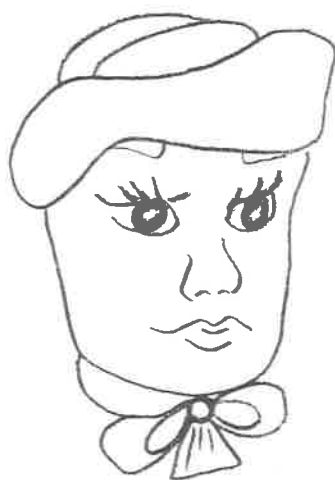
Las marionetas florecieron en Grecia con el nombre de --- "neurospatas", que significa muñeco tirado por cuerdas.



Neurospata muñeco articulado que servía de esparcimiento en las ciudades griegas.¹¹

A través del tiempo, aparecieron los diferentes muñecos - tradicionales, a quienes se les denominaba de acuerdo con el se llo característico que le daba cada uno de los pueblos, así -- surgieron: Punch en Londres, Polichinelle en Francia, Casperl en Viena, Beneghino en Milán; Stenderello en Florencia, Poli-- chinela en Nápoles; Guignol en Lyón (Francia); Kasperle en Ale mania; títeres en España, en donde fueron famosos Don Cristó-- bal y Maese Pedro, así como otros personajes que aparecen en - las farsas de títeres, como son Pierrot y Arlequín, conocidos - mundialmente.

El guiñol, es un prototipo del títere que viene a ser el - polichinela de Nápoles. El guiñol nació de un cuadro de paya sos de teatro que ejecutaban su arte en la ciudad de Lyón --- (Francia) en 1795, así lo hace saber Jáquez Chesnais, titirite ro francés dedicado a las marionetas de hilo y al arte del mu ñeco de guante. Él cuenta que el nombre completo del títere - es Juan Flavio Guignol y que su verdadero creador fue el simpá tico animador de muñecos Laurent Mourget, quien para poder vi vir se convirtió en vendedor ambulante, oficio al cual agregó una pequeña compañía de títeres, de aquí, el por qué, el arte -- teatral de muñecos se representaba en las calles.



"Auténtico muñeco guignol marioneta
Lyonesa de Roland Rolland".¹²

En la ciudad de Lyon, la popularidad del títere fue tal, - que el teatro guignol se multiplicó como espectáculo dirigido a obreros, no para niños.

En 1879, el personaje central era el guignol, convirtiéndose en el divertidor número uno de la burguesía francesa, pero al aburguesarse empieza su decadencia, pese a esto, continúa -- siendo el personaje más popular del teatro de títeres, es por ello, que se difundió este tipo de espectáculo en toda Fran--cia, por el traje que usaba el muñeco se dice que era represen--tante del pueblo, éste consistía en un traje de obrero lyonés, por eso llevaba chaqueta, peluca y sombrero de cuernos, así co--mo sus piernitas estaban cubiertas con medias de rayas horizon--tales, era parlachín y astuto e intervenía en los diálogos con su compadre el muñeco "Grafrón", inseparable compañero que re--presentaba además al terco borrachito que era apaciguado por - su compañera "Madelón".

Existe la hipótesis de que el término guignol es una de--formación de la palabra chignolo (pequeño pueblo Lombardo en - Francia). El guignol tiene todo el estilo francés por su som--brero que toma la forma de un bonete y por su honrosa represen--tación de abogado defendiendo a los pícaros explotados. El se--ría de todo, nadie puede quitar su buen humor, posee una sana filosofía.

Con el imperio llegó la censura, pues las obras se impró--visaban, por lo que se consideró necesario escribirlas, para - que fueran autorizadas antes de representarlas, gracias a es--to, hoy se conservan los textos. El teatro de títeres encie--rra grandes valores, no sólo para el artista, sino porque abarca también el aspecto cultural y educativo.

En Luxemburgo, se realizaban espectáculos tradicionales pa--ra los niños franceses, que se sentían íntimamente ligados al - guignol. Estos espectáculos se representaban en teatros ambu--lantes o en grandes salas como el teatro de Luxemburgo, cuyo - director era Robert Deshartis.

Los títeres de Laurent Mourget, continuaron por los siglos XIX y XX dando margen al surgimiento de réplicas del guiñol, por eso, en París, el teatro guiñol sufrió transformaciones, los tradicionales muñecos de cabeza y manos de madera fueron sustituidos por figuras de animales que interpretaban fábulas de Lafontaine y Florian.

Existen varias clases de muñecos animados, siempre hay una persona que se encuentra oculta y que habla por ellos.

El guiñol es la expresión popular, pues su dialéctica es universal.

Las representaciones, en Francia como guiñol, o en España como polichinela, tienen origen también religioso al relacionarlo con los descubrimientos de marionetas encontradas en sarcófagos romanos; y fueron precisamente los italianos, quienes liberaron a la marioneta de ese carácter religioso convirtiéndolo en un juego popular, en el que destaca "Maccus", con características de Polichinela, personaje de comedia italiana, bufón de farsa de Atella que divertía a los romanos del siglo III, cuyas características eran el cráneo afeitado, doble joroba, nariz ganchuda y de pico, gritos de ave espantada, lo que contribuyó a que se le llamara "pullus gallináceos", pulsinio (pollito), pulsinella, por su evolución, va cambiando según los lugares por donde pasaba, adquiriendo personalidad propia y nombres distintos de acuerdo a la ciudad, pero siempre era el héroe inmortal con universalidad.¹³

Es fundamental, que el país de la comedia del arte, creara al descendiente de "Maccus" latino, surgiendo así el nacimiento del "pulsinella" seguido de muchos acompañantes, abandonó Nápoles su tierra natal y viajó por toda Europa, adoptando el nombre de héroe "universal e inmortal". Este personaje se considera una criatura malvada, por ello permanece en su fisonomía lo peor de sus rasgos. Inventar algo nuevo y acabar con polichinela sería imposible.

Por otra parte, el bufón de los italianos de la antigüedad es "Maccus" personaje libertino, alegre y aventurero que tam--

bién puede ser valiente y cobarde; vanidoso e insolente y muchas cosas más. Al regresar Maccus a Nápoles dice: ya no más joroba soy un mozo erguido con blusa blanca, ceñida por un cinturón de cuero, que permite el sostén de un sable de madera, una bolsita para las monedas, así como unos anchos pantalones que se fruncen en sus extremos, un antifaz negro, bigotes y grandes barbas, un casquete blanco y un sombrero gris de amplias alas levantadas, del que afirman que seguirá siendo un charlatán, fatuo, menguado, glotón, cínico y libertino.

Con el siglo XVIII se termina la edad de oro de los títeres, refugiándose Polichinela entre los niños, quienes se desvían por él. Por este muñeco de nariz ganchuda, barbilla saliente, voz nasal y gritona, vestido ostentosamente, cuya actuación consistía en golpear a su mujer, al comisario y sus acreedores, actuación que los pequeños espectadores aplaudían por ser tan agresivos como ellos.



"Clásicos títeres de las ferias Londinenses Punch y Judy".¹⁴

La manera Lyonesa de manejar este muñeco, es introduciendo en la cabeza del mismo los dedos de la mano; el pulgar, el índice y el anular; el pulgar y el anular mueven los brazos y el índice la cabeza. Su técnica alcanzó tal perfección, que el animador hacía reír al público durante cinco minutos, sin haber pronunciado palabra alguna, sólo con los movimientos de los dedos introducidos en el muñeco.

El teatro de muñecos Lyonés, conocido como guiñol, llegó a París teniendo tanto éxito que lo hicieron suyo, así como los italianos lo habían tenido con los muñecos de hilo, títeres o marionetas.

Por ello, vemos que todos los muñecos de Europa de aquellos tiempos, se inspiraron en el "guiñol" para el teatro de muñecos de funda o de guante o los movidos por hilos, títeres o marionetas, estos últimos ya existían desde hacía siglos; y los de guante, fueron difundidos por los soldados franceses, que recorrieron Francia durante los años de 1860 y 1870 con el nombre de teatro "Juanillo" formado por dos actores, dos muñecos y un gran parasol rojo. El teatro "Juanillo" vagabundeaba de pueblo en pueblo, usando como transporte un asno.

El teatro guiñol pisa un terreno completamente propio -- con respecto a los demás teatros de muñecos, se diferencia de los demás entre otras cosas, por la ausencia de hilos y otros mecanismos para lograr el movimiento; son los dedos, la mano y el brazo, quienes proporcionan gran riqueza de movimiento. --- Aunque los ojos, boca y otras partes de la cara carezcan de movilidad, ya en acción adquieren vida, pues el espectador al perderse en la ficción de la pantomima, se imaginará la gesticulación de las facciones.

El tablado del diminuto escenario es imaginario, encerrado en su biombo de tela o cartón, sostenido por un armazón de madera o metal, que es donde se esconden los manipuladores.

Los animadores de muñecos guiñol, plasman en actitudes y movimientos la vida de los pequeños actores, aunque al fin y

al cabo, los muñecos son quienes imponen a su manipulador su propia personalidad, siendo ésta la impresión misma de los rasgos fisonómicos del personaje, la actitud que debe asumir su manipulador cuando se introduce en su propio ser, este curioso fenómeno sólo él puede sentirlo y le da una categoría específica dentro de la actuación teatral.

Por fuera del pequeño teatro, existe otro elemento significativo, que es la actitud de los espectadores que suele ser ingenua, inocente, sencilla, humilde y dispuesta a gozar el chiste sano, la situación apurada o la presencia desinteresada de los actores.

Lo anterior, nos lleva a pensar que el público lo forman individuos que en su mayoría son aptos y están abiertos a recibir esta clase de espectáculos.

Este tipo de actividad, es propia para estimular la fantasía, la creación, lo irreal y fabuloso en la mente del espectador y además para lograr una estrecha comunicación entre él y el actor muñeco de madera, de trapo o de cartón que provocan entusiasmo tanto en niños como en adultos, manifestándose a través de gritos de algarabía o bien, tomando partido en discusiones acerca del espectáculo.

2. Surgimiento del teatro de muñecos en México.- En el teatro de muñecos, no podemos fijar datos exactos de su existencia, pues se cree que estos arribaron con la llegada de los conquistadores. No obstante, se han encontrado muñecos articulados con los aztecas, suponiendo que son de la época precortesiana o precolombina; según dice Fray Bernardino de Sahagún, haber observado que los toltecas manipulaban los títeres en los mercados, muñecos de barro que les servían a los indios para realizar sus espectáculos teatrales con temas religiosos, a semejanza de el antiguo Egipto y Grecia.

Durante el tiempo de la colonia española, fueron populares los muñecos animados (títeres movidos por la mano del hombre); se cuenta que los actores del teatro principal de la --

ciudad de México se quejaron por la competencia que les hacían los títeres, porque ya existían los teatros de muñecos animados en varias ciudades del país, pues la afición por las marionetas no menguaba.

El teatro guiñol, cuyo significado es teatro chistoso o gracioso, que resurge a principios del siglo XIX en México y viene a ser el teatro de muñecos de funda o de guante, es decir el manejado con una mano y sin hilos, los cuales al llegar al país, se arraigaron dando origen a la compañía de títeres de los hermanos Rosete Aranda.

Igualmente Amalia Caballero de Castillo Ledón, es a quien le debemos la formación de los principales teatros de muñecos guiñol, cuya función era alegrar al pueblo.

La señora de Castillo Ledón, en ese entonces, Jefe del Departamento de recreaciones populares del Departamento Central, acompañada de Bernardo Ortiz de Montellano y de Guillermo Castillo, formaron cinco teatros con el nombre de "Periquillo", quienes llevaron alegría a los populosos barrios y a pueblos cercanos a la capital.

Las primeras actividades oficiales en 1929, eran las de dotar a niños mexicanos de un teatro de muñecos ideado y dirigido por el poeta Bernardo Ortiz de Montellano, dando lugar a un teatro de muñecos diferente al de títeres, según los informes del periódico oficial "El Pulgarcito" y que consistía en llevar este tipo de teatro a parques y jardines de la ciudad, tal y como se hacía en Francia y Bélgica; este ensayo vino también a formar parte de las actividades organizadas por el Departamento Central de la Sra. de Castillo Ledón, en donde se popularizaron dos muñecos mexicanos: "Chupamirto" y "Mamerto".

Graciela Amador, también fue una de las iniciadoras del teatro guiñol dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), institución cuya dirección estaba a cargo del señor Roberto Lago, formando en esa época tres grupos de teatro guiñol con el nombre de "Rin Rin", en donde tuvo como colaboradores a

Lola Cueto, Guillermo Torres y Francisca Chávez. El INBA patrocinó oficialmente el teatro de muñecos de hilos llamado títeres, cuyo desarrollo se efectuó en la Casa del Estudiante Indígena, en la ciudad de México.

En 1932 se concibió un proyecto para la instalación de un teatro infantil, mismo que no llegó a su culminación; pero por otra parte, los teatros de títeres portátiles alcanzaron éxito en todo México, entre artistas y escolares.

La casa de Germán Cueto, artista mexicano llegado de Europa, se convirtió en taller y se improvisó una bodega como salón de espectáculos, en donde al momento de realizar el debut, asistió como invitado de honor el Lic. Narciso Bassols, Ministro de Educación en ese entonces, así como Carlos Chávez, Jefe del Departamento de Bellas Artes a quienes Germán Cueto logró interesarlos por el teatro, dando margen a que pocas semanas después, el teatro guiñol recorriera algunas escuelas en el Distrito Federal.

En 1933 en México, se celebró el Congreso de Teatro Guiñol, convocado por el INBA, presentando ponencias de Graciela Amador y Germán Litz, los que pretendieron el perfeccionamiento de la educación a través del teatro de muñecos, tomándolo como auxiliar de la enseñanza.

Estos artistas formaron dos compañías: la primera, dirigida por Germán Cueto, y la segunda por Ramón Alva, gran marionetista.

El teatro de muñecos guiñol, sigue dentro del rumbo de la educación del niño y del trabajo escolar y fue hasta 1935, fecha en que se le confirma a la Sra. Amador la autorización para formar un tercer grupo conocido con el nombre de teatro -- "Periquito", cuya colaboradora es la pintora y folklorista Angelina Beloff, quien reformó el teatro de muñecos mexicanos. Ese mismo año, se formó el laboratorio teatral a cargo de Germán Litz, doctorado en el teatro escolar, quien escribió obras dirigidas a la enseñanza. Los tres grupos del INBA continúan

de la siguiente manera:

a) "El Nahual", con Roberto Lago como director y como animadores: Lolita Cueto, Francisca Chávez y Guillermo López.

b) "El Periquillo", cuya directora fue Graciela Amador y animadores: Manuel Carrillo, Fausto Contreras y Graciela Sánchez.

c) "El Camino", con Lolita Alva como directora y sus animadores: Ma. de los Angeles Alva, Alfonso Contreras y Carlos Andrade.

La más joven directora de los grupos fue Ma. Dolores Alva, quien dijo satisfactoriamente haber trabajado hasta en la cárcel, recorriendo repetidas veces el país; Lola animó al mexicano más mexicano "Camino" creado por su hermano el pintor Ramón Alva, quien logra crear un teatro y un muñeco para la mente del mexicano, fuera del extranjerismo y con el fin de hacer sentir el alma mexicana a través de este muñeco, el sentido patriótico sin abusar del mexicanismo o rancherismo exótico. "Camino" llega a los corazones de los ingenuos y curiosos campesinos, así como de los obreros.

El teatro guiñol, tiene cierta responsabilidad dinámica, -- pues está ligado a la voz, al gesto, a la música, al movimiento lento o acelerado, como al lineamiento o acercamiento de la perspectiva, es decir, que el muñeco saltará en el plano que debe moverse, la voz obedecerá al espíritu y vivirá de acuerdo con el espacio; la acción será rítmica no psicológica; la situación obedecerá a la lógica.

La psicología del teatro guiñol, es la que se apega a las normas pedagógicas y debe presentarse gratuitamente en los diferentes grados escolares.

La plástica del teatro guiñol y la decoración deben ser una síntesis artística, pues su realización debe provocar optimismo en el niño por el color y las líneas.

Su finalidad oficial, es educar culturalmente al niño, dentro de un criterio histórico y contribuir a su formación, libre

rándolo de los prejuicios raciales, religiosos y sociales.

Los Jardines de niños en México, realizaron un trabajo extramuros con representaciones de títeres y escenificaciones de cuentos; esta actividad pasó a la Dirección General de Asistencia Infantil que se reincorporó a la SEP. en 1937.

En 1938, Angelina Beloff fue comisionada por la SEP, para que estudiara en Europa el teatro de muñecos en general y el teatro de muñecos aplicado a la educación infantil, con miras a aprovechar la técnica y organización del teatro en Francia y Bélgica, obteniendo magníficos informes.

En 1940, culmina la labor del teatro de muñecos, con la primera exposición de teatro del niño, efectuada en el Palacio de Bellas Artes, en donde se exhibieron 160 muñecos, y una colección de decorados que fijan la trayectoria de ocho años de trabajo de los tres grupos: "Camino", "Periquillo" y "Nahual". Durante los 10 días que duró abierta la exposición, se realizaron representaciones gratuitas al público que asistía.

Simultánea a la exposición, fue inaugurada la temporada de teatro de orientación de la SEP., siendo la primera temporada del teatro del niño, con una duración del 5 de abril al 17 de mayo, con exhibiciones tanto en la mañana como en la tarde.

La labor de estos grupos se extiende durante 28 años y su proyección dió origen a otros.

La Secretaría de Educación Pública, primero, a través de Misiones Culturales; posteriormente por el Instituto de Capacitación del Magisterio; actualmente denominado Dirección General de Capacitación y Mejoramiento Profesional del Magisterio, así como la Dirección de Educación Audiovisual y otras instituciones, se ha preocupado por difundir y capacitar a los maestros en servicio, en todas las entidades del país, en el desarrollo y fortalecimiento del área artística dentro de la cual se contempla el teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. David L. Sills. Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Pág. 241.
2. Samuel Vargas Montoya . Estética o Filosofía del Arte y lo Bello. Pág. 45
3. Diccionario de las Ciencias de la Educación. Publicaciones Santillana para Profesores. Vol. II. Pág. 750.
4. Julia González de Ajo. Mi primer libro de teatro. Pág. 5.
5. Ibid, pág. 6.
6. Celia C. de Germani y Colaboradores. Teoría Práctica de la Educación Preescolar. Pág. 237.
7. Ibid, pág. 21.
8. Ignacio Méndez Amézcuca. Escenografía para Teatro Escolar. Pág. 83.
9. Mane Bernardo. Titeres. Pág. 35
10. Biblioteca del Maestro. El Teatro Mexicano de Muñecos. - Pág. 9.
11. Mane Bernardo. Op. Cit. Pág. 36.
12. Ibid, pág. 46.
13. Ibid, pág. 47.
14. Ibid, pág. 49.

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ Y ALVAREZ DE LA CADENA, Luis. et al: México, Leyendas, Costumbres, Trajes y Danzas. ed. 2a. México, Ed. Jesús Medina. 458 P.
- ANDUEZA, María. Siglo XX. Teatro y Ensayo. ANUIES. Ed. Edicol, S. A. 1976. 105 P.
- AZAR, Héctor. Teatro y Educación. COBACH. Programa de Actualización y Formación de Profesores. Módulo II. México 1980. CADAC. 30 P.
- CAPMANY, Ma. Aurelia. El Teatro Universal. Barcelona, España. Ed. Bruguera, S. A. 1972. 225 P.
- CASE, Rómulo. Siglo de Oro Parte 2. Sociedad, Pensamiento y Literatura. ANUIES. Ed. Edicol, S. A. 1977. 81 P.
- DIÁZ RUIZ, Ignacio. Siglo XX. La Novela y el Cuento. ANUIES. Ed. Edicol, S. A. México 1976. 103 P.
- Diccionario de las Ciencias de la Educación. Volumen 2. Ed. -- Diagonal Santillana. Madrid 1933. México 1983. 1527 P.
- Enciclopedia de Conocimientos. El Nuevo Tesoro de la Juventud. Tomo 15. Ed. Cumbre, S. A. ed. 8a. México 1976. 352 P.
- GARCIA GONZALEZ, Mario. Manual de Teatro Guiñol. Impresora Popular, S. A. 140 P.
- GERMANI, Celia C. de. Teoría y Práctica de la Educación Preescolar. Ed. Eudeba. Buenos Aires, Argentina. 402 P.
- GONZALEZ DE AJO, Julia. Mi Primer Libro de Teatro. Ed. Everest C. 1974. León España. 2a. Edición. 284 P.
- GOROSTIZA, Celestino. Teatro Mexicano del Siglo XX. Fondo de -- Cultura Económica. Vol. I (c) 1956. México. 741 P.
- LOPEZ ROBLES, Fortino. Actividades Creadoras en la Escuela Primaria. Teatro, Danza y Poesía. Ed. Tizoc, S. A. México. 256 P.
- MAGAÑA ESQUIBEL, Antonio. Teatro Mexicano del Siglo XX. Fondo de Cultura Económica. (c) 1972. México. 573 P.
- MANE, Bernardo. Títeres. Ed. Latina, S. A. Biblioteca Práctica Preescolar. Buenos Aires, Argentina. 167 P.
- _____. Títeres y Niños. Ed. EUDESA. (c) 1962. Buenos Aires, Argentina. 59 P.
- MERINO, Ignacio. Teatro, Juegos Rituales en América. ANUIES. 1972. México. 35 P.

- MENDEZ AMEZCUA, Ignacio. Escenografía Para Teatros Escolares. Biblioteca Pedagógica de Perfeccionamiento Profesional. Tomo 18. México. Ed. Oasis, S. A. 241 P.
- MENDOZA GUTIERREZ, Alfredo. Nuestro Teatro Campesino. 2a. ed. 1964. México. Ed. Oasis, S. A. 292 P.
- MORENO Y GARCIA, Roberto y María de la Luz López Ortíz. La Enseñanza Audiovisual. 5a. ed. Ed. Patria. 1967. México. 299 P.
- MONTES DE OCA, Francisco. Literatura Universal. 10a. ed. Ed. - Porrua. México 1970. 234 P.
- MONTERDE, Francisco. Teatro Mexicano del Siglo XX. Fondo de Cultura Económica. (c) 1972. México. 573 P.
- RUIZ LUGO, Ariel. et al: Glosario de Términos del Arte Teatral. ANUIES. 1979, México. 307 P.
- SILLS L., David. Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Vol. 2. Ediciones Aguilar. 2a. Reimpresión 1979. Madrid, España. 759 P.
- VARGAS MONTOYA, Samuel. Estética o Filosofía del Arte y lo Bello. Ed. Porrua, S. A. 89 P.

CAPITULO II

EL TEATRO COMO ACTIVIDAD CREADORA

CAPITULO II

EL TEATRO COMO ACTIVIDAD CREADORA

A) Diferentes técnicas de elaboración de muñecos guiñoles

1. Introducción de las técnicas de elaboración de títeres y guiñoles.- El títere es un muñeco, más no un autómeta, es un personaje teatral y como tal debe ser tratado.

El títere adquiere la movilidad que le transfiere el titiritero, por eso se dice que el muñeco vive lo que su manipulador crea o siente cuando lo está manejando. Todos los personajes son muy variados e intervienen en todo tipo de representaciones, se pueden adquirir en el comercio o confeccionándose por los alumnos quienes pondrán un poco de imaginación a la técnica que se le proporciona así como a los materiales de que dispongan; adoptando la alternativa de confeccionarlo y la mejor opción para elaborar el muñeco es de acuerdo al personaje que se pretende representar en la obra.

El muñeco guiñol es uno de los instrumentos más utilizados en la escuela y la confección de éste depende de muchos factores como: tamaño con respecto al teatrino, su aspecto externo que lo conforman el rostro y la vestimenta, que deben estar de acuerdo al personaje de la obra.

El muñeco tradicionalmente no tiene piernas, porque no son necesarias en virtud de presentar sólo medio cuerpo en escena.

Al guiñol se le considera el muñeco de guante o de funda.

Los títeres hechos por la maestra son para economizar gastos y crear sus propios títeres, que después le servirán para estimular las actividades, o bien, para que los niños los manipulen.

Como conductores de un grupo al que se pretende estimular, debemos tener presente que el alumno será el trabajador y nosotros los conductores.

Por ello, presentaremos formas fáciles de elaboración de muñecos; pero antes de proceder a su elaboración, es importante saber qué personaje crearemos, si es un rey, una cocinera, ama de casa, etc., qué conflexión tendrá, qué edad representará para así elegir la técnica más adecuada a realizar. Debemos tener presente que lo que primero confeccionaremos es la cabeza y ésta debe ser ligera y sólida, debe ser aproximadamente de 10 cms. de alto, hueca; nunca sobre armazones pesados; su cuello debe estar modelado en sentido tridimensional para poderlo introducir en el dedo índice y que éste llegue hasta la segunda falange.

Las cabezas se podrán modelar con arcilla, plastilina, en molde de yeso, de papel maché o bien, los tradicionales títeres de madera, modeladas por escultoras, así como otras hechas con jabón, pan, calabazas, globos, bolas de foam, con siluetas recortadas, con cabezas hechas con frutas, verduras, etc.

2. Técnica de modelado del títere de globo:

- a) Se infla un globo (A) o se rellena un saquito de serrín (B) a una medida adecuada, el que se forrará con unas cuatro o cinco capas de trozos de papel periódico bien engrudado (Fig. 1); de preferencia que el papel no sea demasiado liso o satinado, pues -- tiende a despegarse.

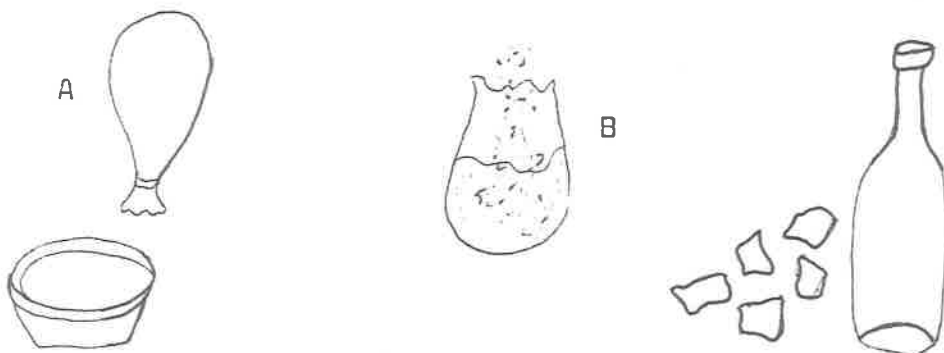


Fig. 1

- b) El papel periódico debe ser rasgado, su irregularidad hace que se adhiera mejor y debe pegarse en todas direcciones, sin olvidar que la unión que existe entre el cuello y la cabeza, con frecuencia queda cercenada (Fig. 2).
- c) Una vez terminada la forma de la cabeza, se colocarán los relieves que formarán las cejas, nariz, orejas, labios, así como el borde del cuello que sostendrá el vestido.
- d) Estos bordes se sujetarán con tiras de papel a manera de curación para luego cubrirlo y desvanecerlos con el resto de la cara (Fig. 3).
- e) Estos elementos harán que el títere tenga perfil y no sea una simple bola, para cuyo acabado se debe utilizar papel de china.
- f) El secado es muy importante y éste puede durar de dos a tres días en que la cabeza se expondrá al sol con el fin de que se ponga ligera; si la cabeza fue armada con un globo, éste se romperá y si fue confeccionada con un saquito de serrín, se vaciará, esto hará que quede más ligera (Fig. 4).



Fig. 2

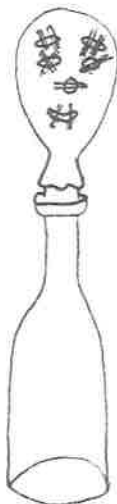


Fig. 3



Fig. 4

- g) Posteriormente, viene una capa con la fórmula "Marcel Temporal" que consiste en: $\frac{1}{3}$ de blanco mineral, $\frac{1}{3}$ de yeso fino y $\frac{1}{3}$ de polvo de cola del que usan los ebanistas, todo esto se mezcla y se pondrá en la cabeza cuando ésta se ha terminado de modelar.
- h) Después se le da una capa de vinílica con aceite de linaza para luego darle el color (Fig. 5).

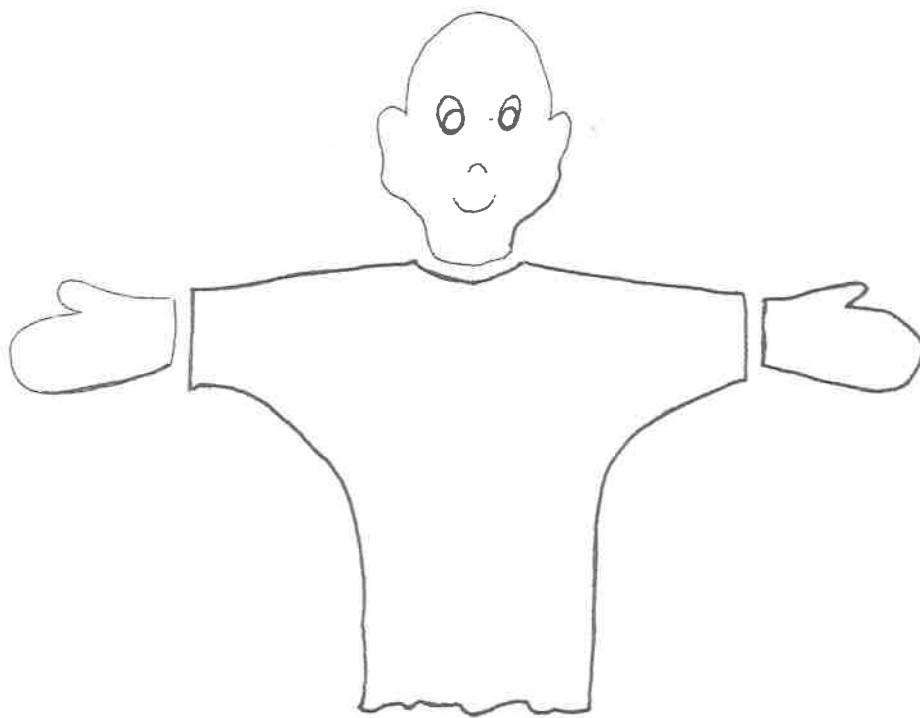


Fig. 5

3. Técnica de modelado con plastilina.- Materiales:

- a) Un cuadro de madera que sirva de base a la que se le clavará en el centro un palo vertical, ni grueso ni delgado de 2.5 cms. de diámetro y de 30 cms. de largo (aproximadamente) en el que posteriormente se confeccionará la cabeza en la parte superior del mismo. (Fig. 6). Primero se hace el molde de la siguiente manera:
- b) Se modela el huevo para la cabeza del personaje con barro, jabón o plastilina, esta última es la más adecuada. (Fig. 7).
- c) Posteriormente se pulen las facciones y se les pone un poco de grasa con el fin de que en el momento del forrado no se desprege el empastado. (Fig. 8).

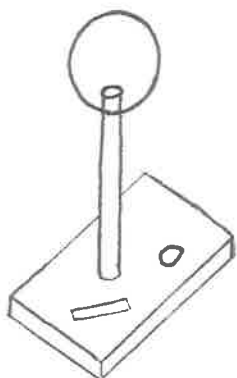


Fig. 6

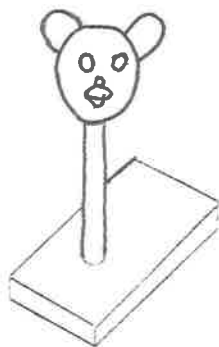


Fig. 7

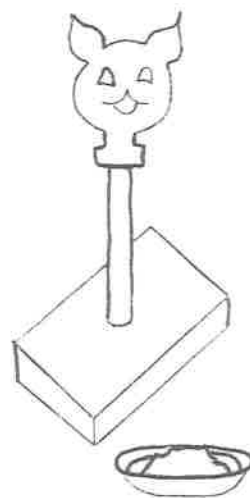


Fig. 8

- d) La cabeza se divide en dos con un cartón o lámina, con el fin de obtener dos moldes; uno que corresponderá al frente de la cara y otro a la parte posterior de la misma (Fig. 9). Sobre estos moldes se trabaja.
- e) Los moldes se obtendrán con el siguiente procedimiento: se pegan pequeños trozos de papel periódico con engrudo, que se irán colocando sobre una de las caras de la superficie modelada hasta formar 4 ó 5 capas aproximadamente; en igual forma se procederá a la confección de la parte posterior de la cabeza; al secarse se desprenderán por la acción del engrasado que se le dió al inicio, obteniendo las 2 partes que formarán la cara. (Fig. 10).

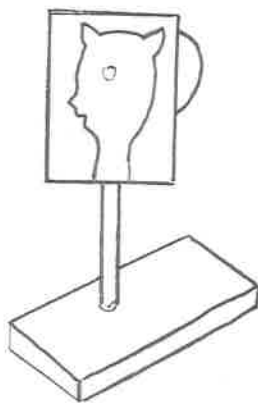


Fig. 9

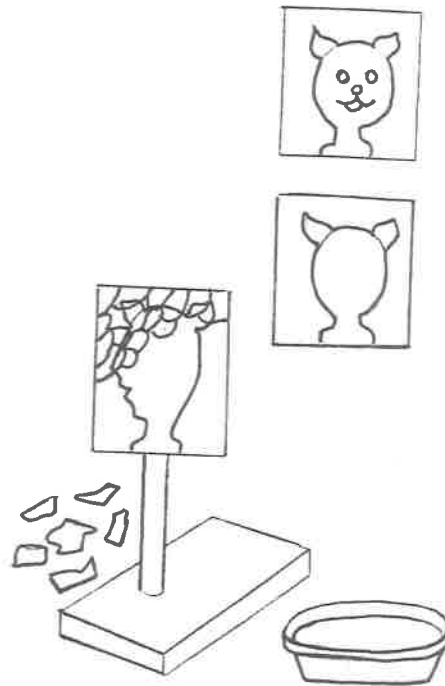


Fig. 10

- f) A estas dos partes se les cortarán las orillas y se unirán por medio de unos trozos de papel con engrudo; quedando así formada la cabeza. (Fig. 11).
- g) Para su terminado, después de estar bien seca la cabeza, se recubrirá con una pintura blanca, (Fig. 12) cuya fórmula es: blanco de zinc, carbonato de calcio industrial, cola granulada y aceite de linaza, aguacola 70 Gr. en un litro de agua.

Preparación: mezclar partes iguales de blanco de zinc, carbonato de calcio y aguacola, una tercera parte de aceite de linaza que se agrega gota a gota; con esta mezcla se pinta la cabeza y si llega a quedar algún bordo se puede lijar; para lograr un mejor acabado puede darse otra mano de esta mezcla y lijarse nuevamente. (Fig. 11-12).



Fig. 11



Fig. 12

- h) Para dar color a la cabeza del guiñol, es importante conocer el círculo cromático para pintar los muñecos y las escenografías (colores primarios: rojo, amarillo y azul; colores secundarios: naranja, violeta y verde) y así hacer combinaciones de colores, aclarando que el negro manifiesta ausencia de luz y el blanco presencia de ella; entonces bastará con - agregar un poco de blanco para disminuir el color y/o negro para intensificarlo. La combinación es importante y debe ser adecuada ya que lo vivo de -- los colores a distancia pierden intensidad. (Fig. 13).

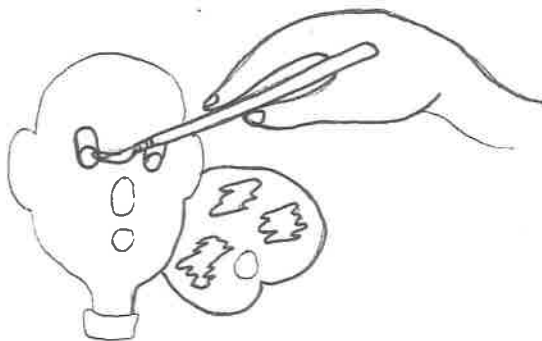


Fig. 13

- Combinación para el color de la carne:
 - Piel blanca: blanco - ocre - rojo.
 - Piel clara: ocre - blanco - rojo.
 - Piel morena u oscura: ocre - sombra - café - rojo - óxido y blanco.

Las cantidades varían de acuerdo al color que se ocupa, - se sugiere usar pinturas acrílicas.

El color debe ser natural, pero es conveniente resaltar - las facciones, para lo que se aplicará un poco de pintura roja en mejillas, nariz y orejas, disminuyéndola hasta quitar el ~~ex~~ exceso.

El títere no es un muñeco de juguetería, debe ser gracioso, no grotesco, lo que hay que tomar en cuenta son los pequeños detalles que sobran, ya que el muñeco sólo se ve de lejos; por eso es que se pide que la pintura sea vinílica con resis--tol o aceite mate, para evitar que ésta brille.

Como detalles se consideran las facciones, las que se deben pintar con colores diluídos, para que el acabado sea más sutil; Ejemplo: Ojos y cejas deben ser grises o cafés y la boca debe pintarse color rojo; por eso en ocasiones se recomienda que estas partes se peguen simulándolas, especialmente los ojos y las barbas.

Cuando los personajes son animales, conviene que los tonos sean al pastel y no chillantes. !

Lo importante del terminado de las facciones, es la expresión que se le da al muñeco; ejemplo: en la mirada; al ubicar los ojos en el sitio adecuado, ni muy arriba, ni muy abajo, sino mirando al público, tomando en cuenta que éste será el "gancho" para atraer la atención del espectador.

- i) Pelucas. La peluca puede hacerse con infinidad de materiales como: fieltro, peluche, estambre, etc., pegándose con resistol. (Fig. 14).

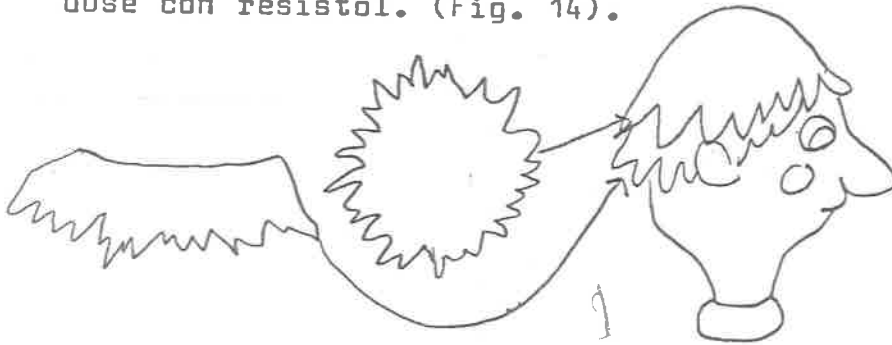


Fig. 14

4. Técnica de modelado con papel periódico. Materiales: papel periódico, engrudo, cinta engomada, preparado para acabado, pintura para dar color y material para elaborar la peluca. (Fig. 15).

- a) Se confecciona un tubo para formar el cuello y - - otros dos para las manos; para el primero se enrollan en el dedo índice tres tiras de papel periódico de 10 cms. de ancho por 25 de largo, procurando que el tubo quede bien apretado. (Fig. 16).

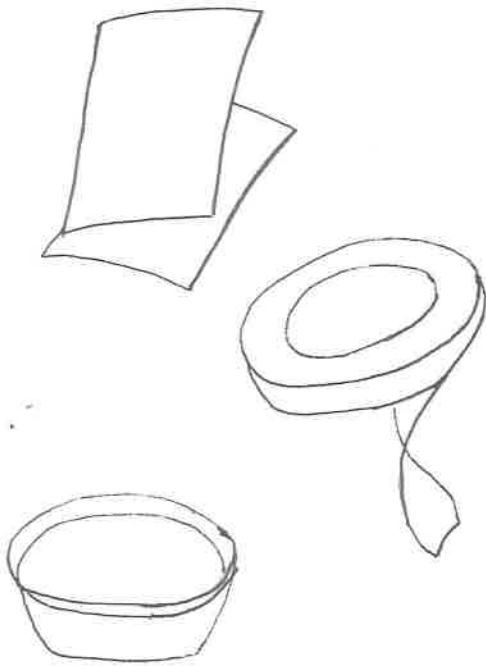


Fig. 15

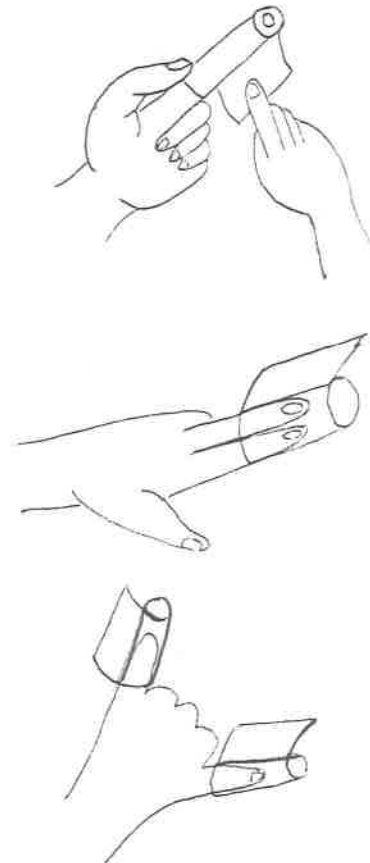


Fig. 16

- b) Se pega al tubo la orilla vertical del papel con cinta engomada (A), para hacer los anillos (B), se pueden usar tiras de papel periódico fijadas con cinta engomada, o bien, hacerlo de la siguiente manera: una cinta doblada a la mitad con la goma hacia afuera que se enrolla en el tubo, dando unas seis vueltas. A continuación, se pegan pedacitos de papel en sentido vertical, sobre el anillo y el tubo en la forma indicada (C), en el anillo del extremo, los papeles darán vuelta hacia adentro del tubo (D). Al borde superior se le dará el terminado con papelitos verticales que darán vuelta hacia el interior. (Fig. 17).
- c) Para hacer la cabeza se hace una bola de periódico que se fija al rededor del tubo confeccionado (A), cuidando de no apretarla para que no quede pesada. El tamaño de la cabeza variará de acuerdo a la necesidad, pero sugerimos que quede de 17 cms. de altura, incluyendo el cuello que es el tamaño ideal; más pequeño se perdería y más grande resultaría grotesco. La bola de papel, se sostiene al tubo amarrándola con hilaza (B). (Fig. 18).

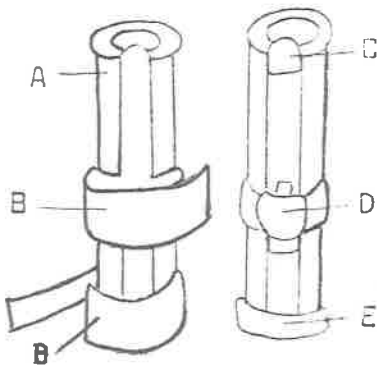


Fig. 17

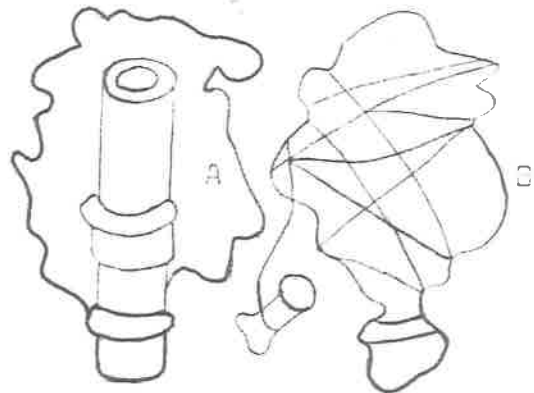


Fig. 18

- d) La cabeza se irá formando al irle pegando a la bola de papel periódico pedazos de papel engrudado, procurando modelarla hasta obtener una superficie regular, repitiendo esta operación de tres a cuatro veces. (Fig. 19).
- e) Las facciones se agregarán a la forma general pegando bolitas de papel que formarán los ojos y rollitos para la nariz, boca y mentón, estos se fijarán mediante pedacitos de papel engrudado que darán acabado al modelado. Es importante que las facciones sean simples y bien definidas, de esto dependerá la gracia del muñeco.

No vale la pena copiar ningún personaje, pues bonito o feo, el nuestro debe tener su propia personalidad. (Fig. 20).

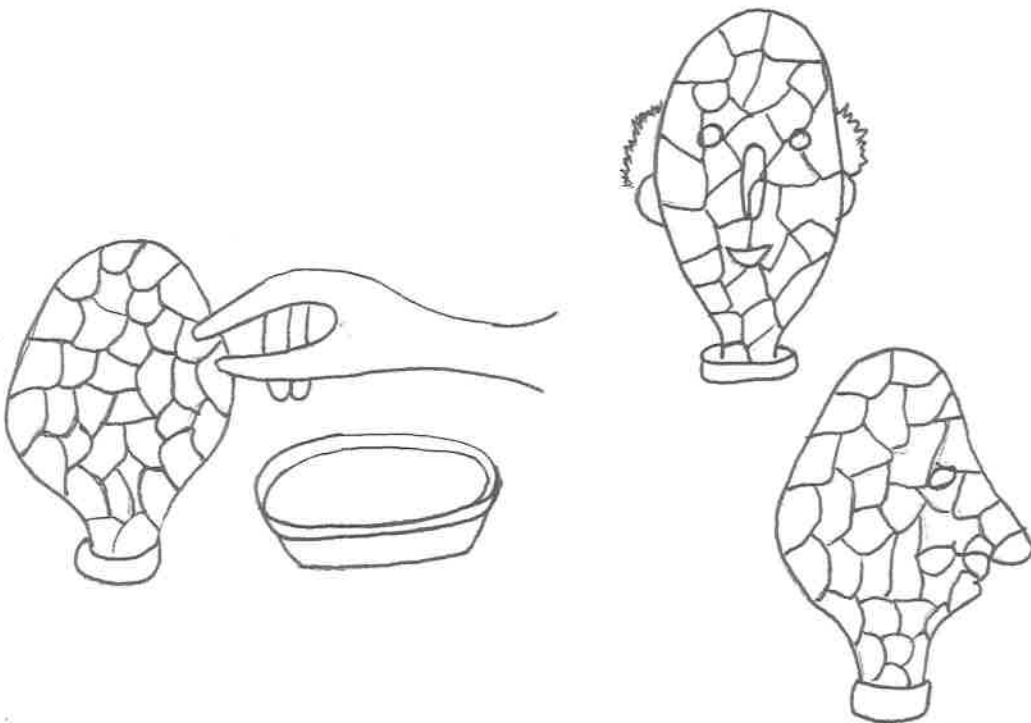


Fig. 19

Fig. 20

- f) Se ca la cabeza, se recubrirá con los ingredientes - mencionados, para el acabado en la técnica anterior, o bien, con esta nueva fórmula:

Ingredientes: yeso, agua y resistol.

Manera de prepararse: se mezclan estos tres ingredientes en proporciones equitativas hasta obtener una pasta suave que se empleará rápidamente con una brocha debido a su pronto secado. (Fig. 21).

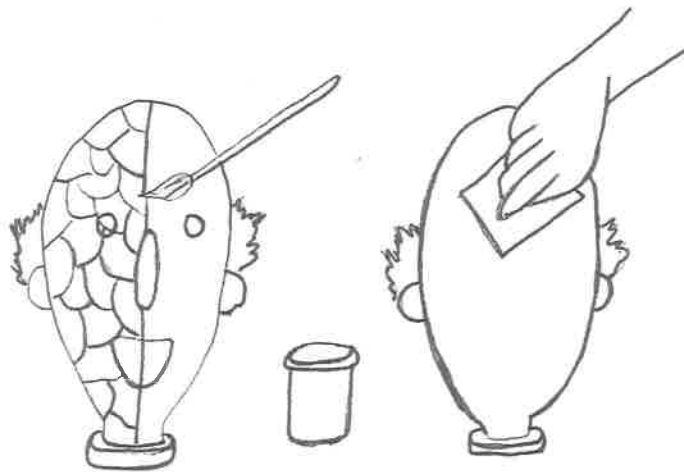


Fig. 21

- g) Al igual que la técnica anterior, procederemos a darle color y confeccionarle la peluca.

5. Técnica de la cabeza de media.- Resulta fácil para hacer muñecos muy simples, ya que sus recursos para el modelado con este material son muy limitados, en cambio, es fácil de obtener.

- a) Para hacer la cabeza se empleará la parte superior de una media (A), se corta un pedazo de 25 cms. de largo; y se le hilvana la orilla superior (B), se cierra la parte superior y se rellena la bolsa con borra o algodón (C). El tejido elástico de la media permite un cierto modelado en donde se podrá abultar el mentón y las mejillas que le darán forma al muñeco. (Fig. 22).

- b) El tubo del cuello se confecciona igual que en las técnicas anteriores, el cual se fijará con hilaza a la cabeza (A); los pliegues sobrantes del cuello se recubren con la tira de tela de media que nos quedó de la parte superior (B). (Fig. 23).
- c) Las facciones se agregarán a la cabeza, después de haber marcado el lugar de ojos, cejas, nariz y boca. Las cejas son pedacitos de fieltro pegados o bien, bordados con estambre o en su defecto ojos representados con botones planos o redondeados; boca recortada en fieltro o bordada.

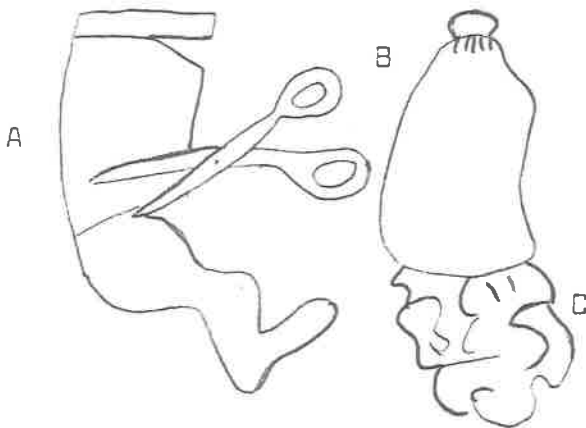


Fig. 22

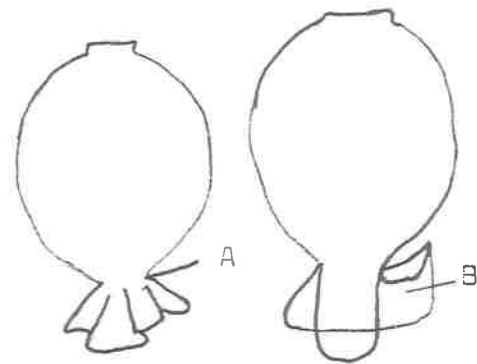


Fig. 23

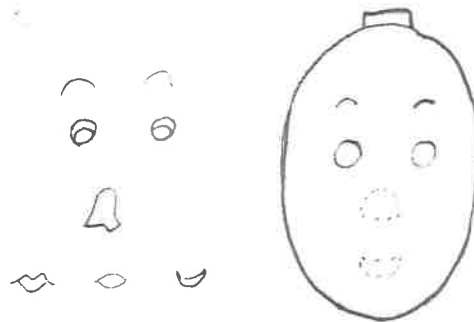


Fig. 24

6. Técnicas de confección de pelucas de estambre.

- a) La peluca puede ser confeccionada como ya se mencionó en la técnica anterior, o bien con estambre en la cual se recorta de tela del mismo color del estambre, tomando como medida de la frente a la nuca de la cabeza a la que se le coserán las hebras de estambre largas para hacer las trenzas (A); pasando dos o tres veces un pespunte a las cuales se tendrá cuidado de que queden uniformemente repartidas. Se fijarán estos con algunas puntadas en la cabeza del muñeco. (Fig. 25).

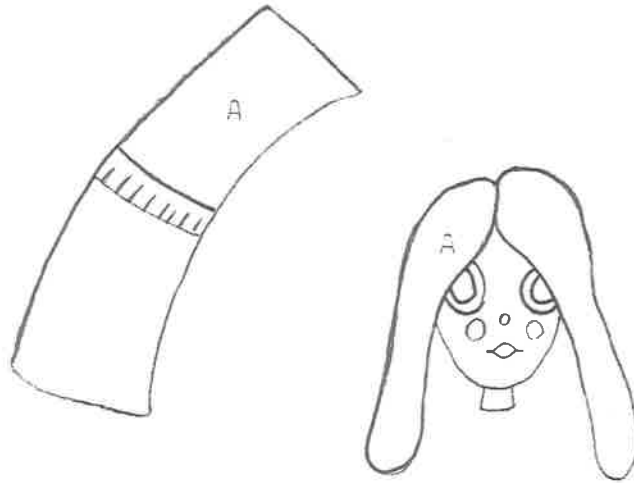


Fig. 25

- b) También se puede hacer la peluca cosiendo el estambre en un refuerzo que rodea la cabeza (imagen izquierda) y se pega o se cose a la cabeza doblando el estambre de manera que el refuerzo quede hacia

adentro, haciendo un moño en el extremo superior de la peluca. (Fig. 26).

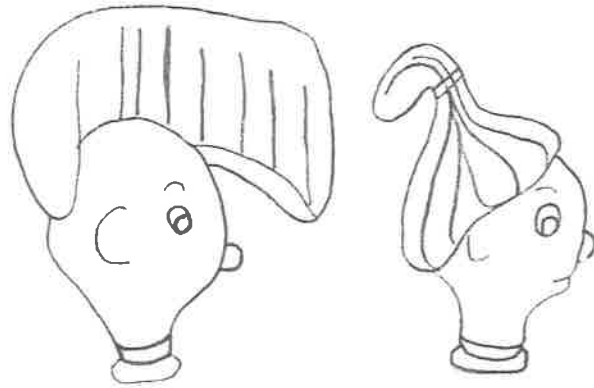


Fig. 26

c) Para hacer una peluca rizada se enrolla el estambre en un lápiz grueso; (A) se pasan dos o tres puntadas de ojal entre lápiz y estambre para fijar las lazadas (B) y se saca el lápiz (C). (Fig. 27).

Se fijan los rizos a la cabeza si es de media, o a un casquete si es de madera o de cartón (D); - terminada la peluca sobre el casquete se pega a la cabeza (E). (Fig. 28).

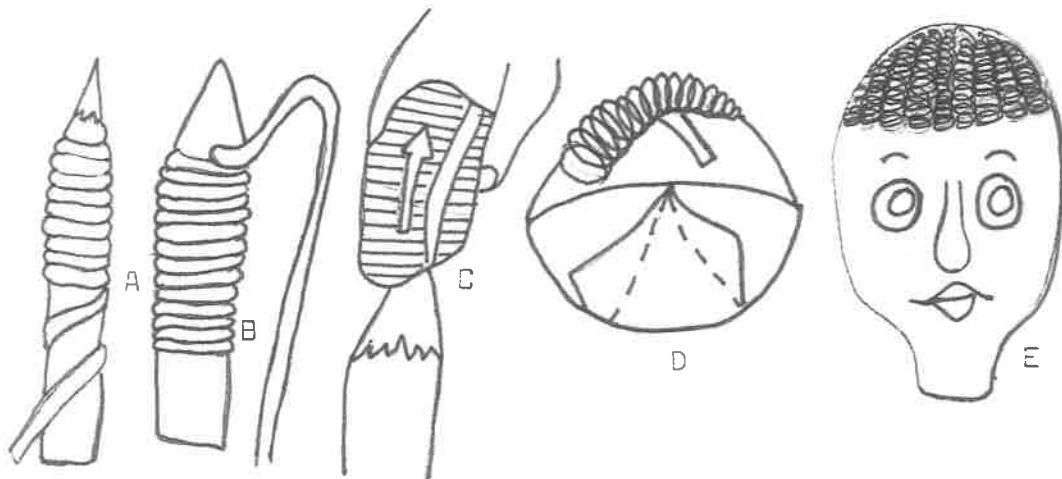


Fig. 27

Fig. 28

- d) Otra forma de confeccionar una peluca es la siguiente: el estambre se enrolla en una tira de cartoncillo o de periódico varias veces doblada, de una pulgada de ancho o lo largo que se desee (A); se pasa dos veces el respunte de la máquina por el centro de la tira (B); se corta el estambre de los extremos de la tira (C) y se desprende el cartoncillo (D) (Fig. 29). Se cosen los flecos de estambre al casquete de tela en la forma que se desee (E); ya que esté terminado el casquete se fija a la cabeza (F). (Fig. 30).

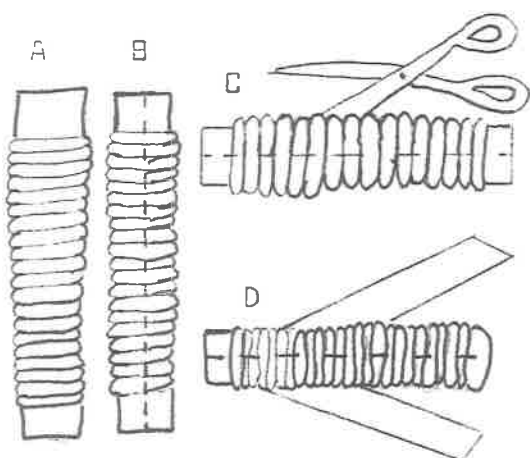


Fig. 29

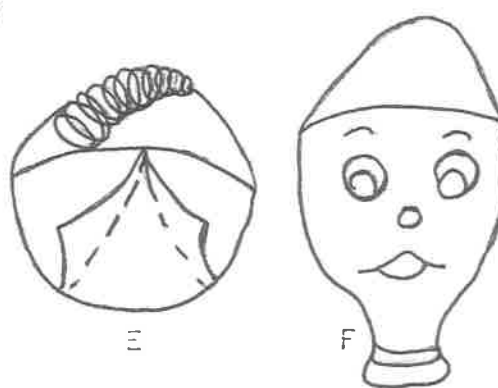


Fig. 30

7. Técnica del muñeco guiñol con cabeza de foam (unicel) y media.

- a) Una bola de unicel aproximadamente del tamaño de un puño, a la cual se le hará una perforación que se llenará con resistol con el fin de introducir un tubo confeccionado de acuerdo a la técnica antes



109954

109954

mencionada que servirá para el cuello y sostén, -
(Fig. 31).

- b) Posteriormente se introducirá tanto la cabeza como el cuello dentro de una media, de preferencia de algodón, la parte de la media que se utilizará será la punta, la cual se cortará de acuerdo a lo largo que nos indique el cuello. (Fig. 32).

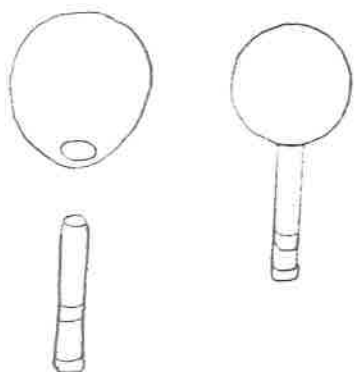


Fig. 31

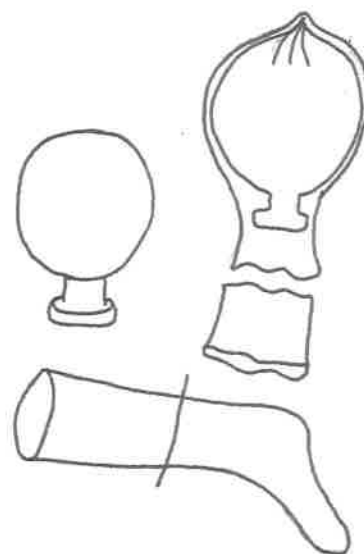


Fig. 32

- c) La media se fijará a la altura del cuello con goma, alfileres o algunos pespuntos y el sobrante se pegará al cuello de papel introduciendo la orilla engomada con el fin de que ésta aparezca bien forrada. (Fig. 33).



Fig. 33

- d) Orejas y nariz estarán confeccionadas con pequeños - abultamientos de trozos de media, rellenos de algo-- dón, los que serán pegados y fijados con alfileres o bien cosidos. (Fig. 34).

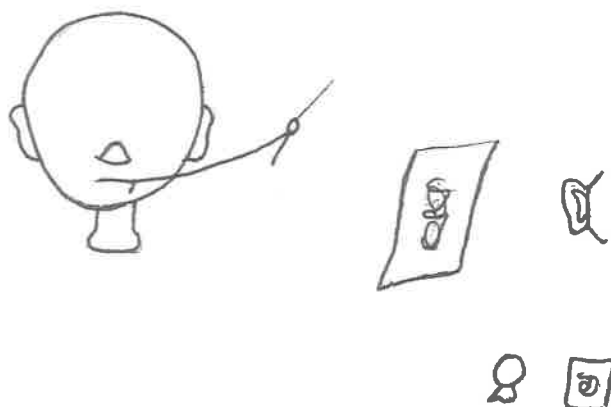


Fig. 34

8. Técnica de confección de manos.

- a) Se hacen tubos de 7 cms. de largo (A); del mismo modo que se hizo el tubo del cuello, pero teniendo en cuenta el grueso de los dedos anular y pulgar destinados a manejar las manos y con sólo un anillo de refuerzo. Las manos se recortan en fieltro, tela de media o franela, más o menos de 10 cms. de largo usando un molde de papel sobre cuatro capas de tela (para dos manos) y se cose alrededor (B); se voltean al -

derecho y se rellenan de algodón o borra y se fija al tubo de cartón. (Fig. 35).

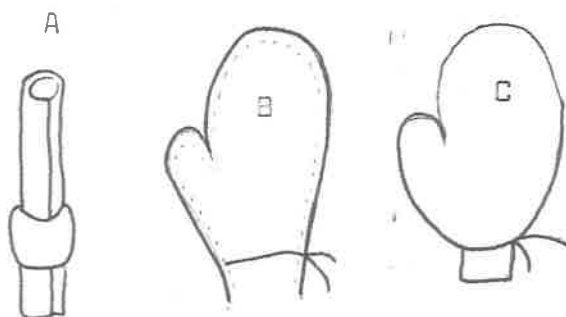


Fig. 35

- b) Igual que en la forma anterior, se confeccionan dos tubos de acuerdo a la medida de los dedos que se introducirán en ellos; las manos se recortarán en cartoncillo usando un molde de papel y sacando cuatro partes de dos para cada mano (A).

Cada par se pegará por la orilla con cinta, luego se le introducirá el tubo con el fin de que la mano abulte; fijándose estas dos partes con pequeños trozos de papel engrudado, las cuales con dos o tres capas irán puliendo la forma de la mano (B). (Fig. 36).

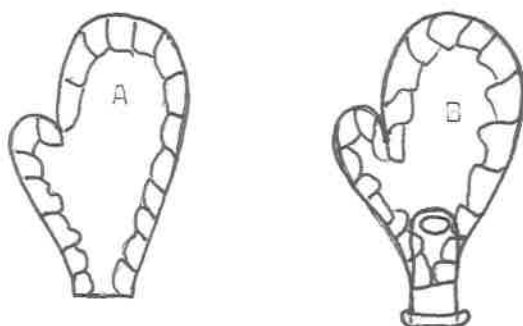


Fig. 36

Para que la mano adquiriera su acabado final, tendrá que recubrirse con cualquiera de las dos preparaciones antes mencionadas. (Fig. 37).

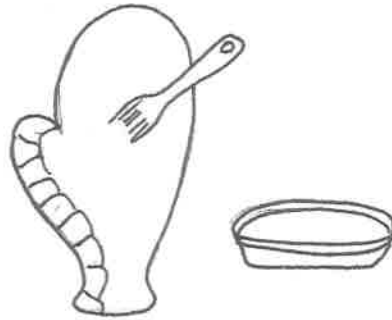


Fig. 37

9. Técnica del títere de sombras.- Consiste en la representación en una pantalla grande confeccionada con una sábana o en un teatro en miniatura con muñecos pequeños, recortados que se moverán detrás de una decoración transparente a la que debe pegarle la luz del sol, o adecuarle un foco por la parte de atrás, para que al mover los muñecos que se encuentran entre la luz y la pantalla refleje la imagen que se desea a manera de sombra. A este tipo de muñecos no se le ven las facciones, sólo la silueta.

La invención de las sombras chinescas se remonta a la antigüedad y ha sido en los pueblos orientales en donde tuvieron mayor aceptación y un auge rotundo en los pueblos islámicos después del siglo XII de la Era Cristiana.

Más tarde en Turquía, en el Sur de Alemania, en Francia - en 1767, específicamente en Versalles, fue donde se estableció uno de los teatros de sombras al que concurrían grandes personalidades. En el año de 1780, se emplearon como sombras, escenas mudables admitidas tanto en la corte como en el carnaval. De este tipo de representaciones se daban aproximadamente tres por semana; posteriormente introdujeron notables mejoras susti

tuyendo muñecos de cartón por figuras recortadas en zinc; se cambió el plano único por una serie de planos que facilitaron para representar a una multitud, aplicando al decorado un ingenioso grabado en colores.

Actualmente, el teatro de sombras tiene una variante que consiste en usar actores vivos en lugar de figuras recortadas.

Para mayor éxito, es indispensable el uso de luces de colores, los efectos de ruidos, humo, nieve y música. Los efectos espectaculares y fantasmagóricos pueden lograrse fácilmente acercando a la fuente de luz, pequeñas figuras de monstruos y animales irreales, que por la distancia se ven ampliados.

El teatro de sombras posee algo particular que atrae la atención, y puede adaptarse fácilmente en un salón, al aire libre con la luz del sol, en representaciones nocturnas con luz artificial si es bajo techo, debiendo oscurecerse el área y colocar al público frente a la pantalla, que debe ser blanca - incolora, opaca y traslúcida.

Para iniciar el espectáculo se cuenta con la obscuridad de la sala y la iluminación de la boca de escena, punto convergente de las miradas en donde ha de proceder el espectáculo. La imagen que aparece es bidimensional, blanco y negro o a color; la imagen se reproduce con fidelidad en la pantalla.

Si queremos relacionar el teatro de títeres con el teatro de sombras, podremos decir que ambos pertenecen al teatro de las cosas inanimadas que el hombre hace vivir sin medios mecánicos ni eléctricos, "El títere es cualquier objeto inanimado al que el titiritero mueve dándole una apariencia de vida. Es decir que la esencia del títere es el movimiento a través de la acción del manipulador. Esto lo diferencia esencialmente del muñeco estático o del juguete mecánico".¹

Por lo anterior, el teatro de sombras es una faceta del teatro de títeres y no es más que el resultado de interceptar un haz de luz que lógicamente provocará en el espacio iluminado una forma oscura. Esta visión proyectada obedece al simple

movimiento del muñeco ante la luz; por eso Marcel Temporal, maestro titiritero francés dijo: "Por qué no pensar que el origen de los títeres sea una sombra danzante reflejada en la pared de una caverna prehistórica".²

Esto viene a comprobar que títere y sombra pertenece a un tronco original.

Podemos clasificar los muñecos de sombras, hechos con siluetas recortadas o bien los de la propia mano del marionetista, la que se presta para actuar como objeto. De acuerdo a los dibujos que se formen extendiendo o flexionando dedos, serán las figuras que al interceptar la luz, se proyecten en una pantalla traslúcida y opaca. Ejem: una mano, una pared y una luz dirigida, son elementales para el juego de sombras, en donde al mover el brazo y la mano, nacen figuras inusitadas (fig. 38).

La otra variante son las siluetas recortadas en cartón y agregadas a la mano para ampliar y completar las figuras, por ejemplo: sombreros, bastones, paraguas. (Fig. 39).



Fig. 38



Fig. 39

El otro tipo de sombras son las recortadas en pergamino, elaboradas por los chinos, javaneses, hindúes, en las que sus brillantes colores, dan nitidez y encanto a la figura. (Fig. 40).

Estas mismas se pueden recortar en cartón negro o en delgadas láminas de metal, sistema que evolucionó debido al furor de la técnica.



Fig. 40

10. Técnica del muñeco de dedal.- Para el títere de dedal se toma una hoja de papel periódico de la que se obtendrán cuatro tiras que se unen del extremo angosto con goma y las cuatro juntas se enrollan hasta formar un cilindro por donde se puede introducir con libertad cualquiera de los dedos de la mano, luego se le dará al cilindro un baño de pegamento para endurecerlo. (Fig. 41).

Este dedal se puede complementar con una cabeza hecha de globo; con un cascarón de huevo, con una esfera de foam, a las que se les introducirá el dedal y se fijará en la parte del cuello, dándole un acabado con trozos de papel periódico primero y al final dos capas de papel de china para luego pasar a pintarlo con cualquiera de las mezclas que se utilizan para el recubrimiento. (Fig. 42).

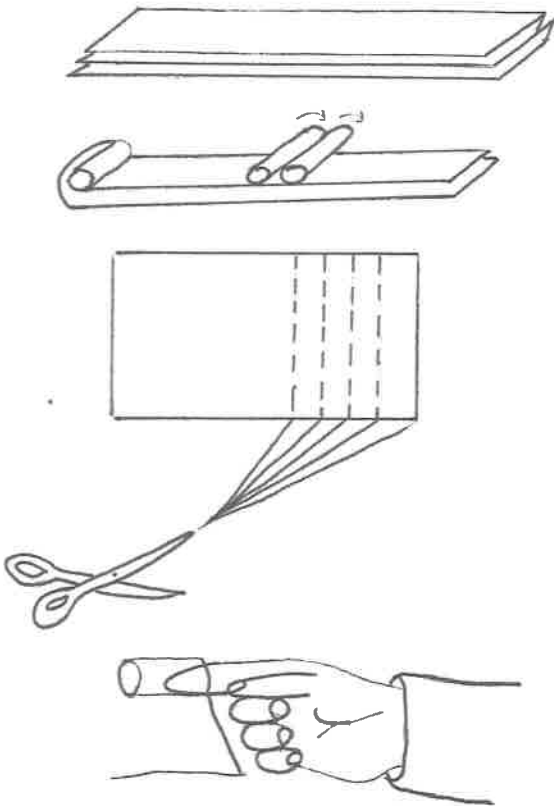


Fig. 41

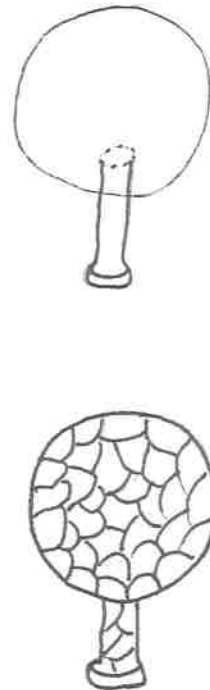


Fig. 42

El títere de dedal se podrá colocar en cualquiera de los dedos, pudiendo fabricar su cuerpo con una silueta de cartón a la que se le sobrepone la imagen de cualquier personaje que se dibuje o recorte de una revista. (Fig. 43).

Otra de las formas es recortar un dedal de fieltro, al cual se le sobreponen los detalles. (Fig. 44).

Otra forma de este tipo de muñeco, es cuando se recorta la figura de frente de un personaje a la que en su parte central se le harán dos orificios con el fin de introducir el dedo índice y el cordial, mismos que simularán las piernas que darán movilidad al muñeco. (Fig. 45).

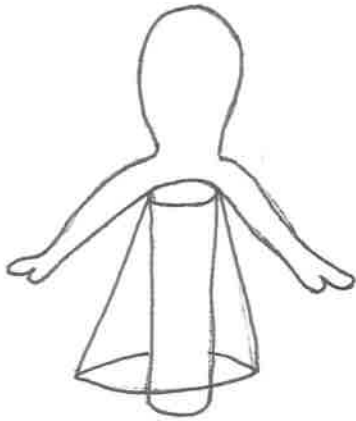


Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Las figuras A y B son representativas de la parte frontal y traser de la (silueta) imagen del muñeco a la que se le pude pegar un palito de paleta para poder formar el cuerpo, o bien, se le pegará un anillo de cartulina en la parte de atrás por donde se introducirá el dedo del manipulador para así poderle dar movimiento. (Fig. 46).

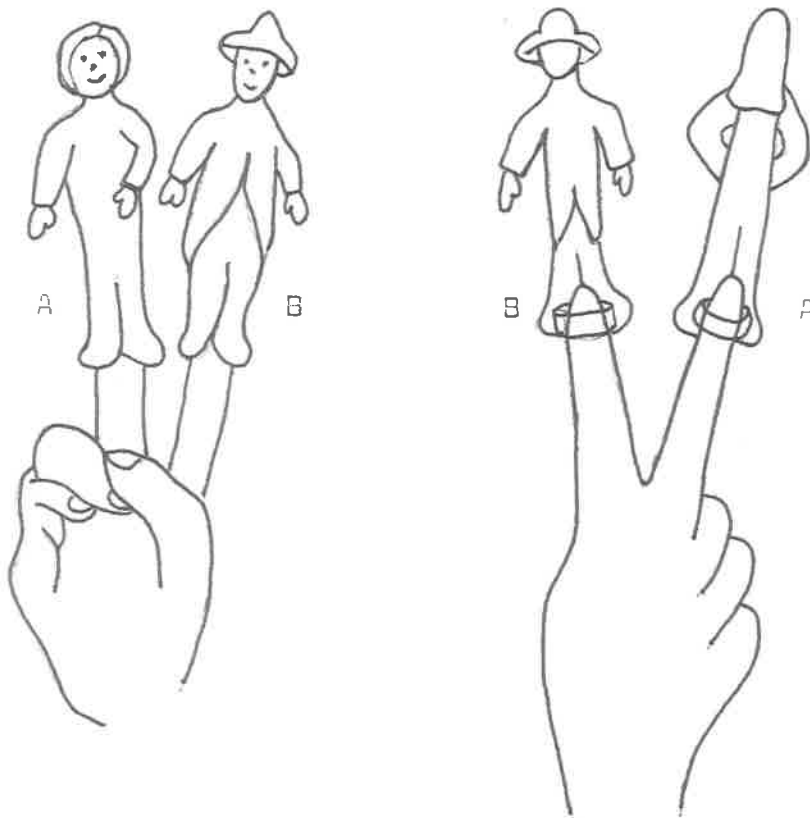


Fig. 46

11. Técnica de guiñoles de dedos.- El niño puede usar plumones para pintar sobre el dorso de la mano las facciones de la cara, colocar a manera de pulsera lo que es la melena o cabellera del muñeco y sobre el dedo índice y el de enmedio que forman las piernas, poner un faldón o pantalones que vistan al muñeco y para terminar, pintar las uñas que simularán los zapatos. (Fig. 47).

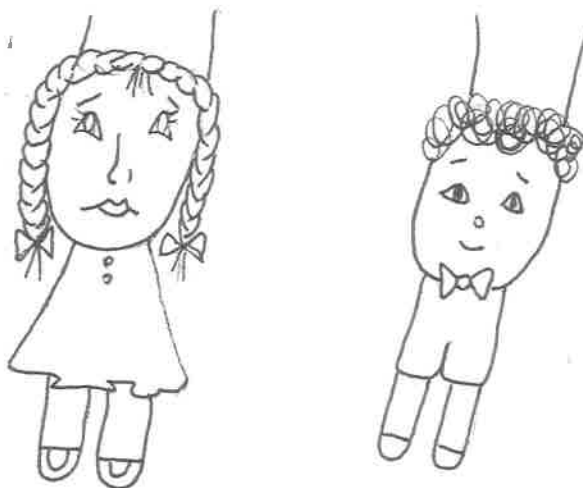


Fig. 47

Otra forma es utilizar los dedos que se convierten en marionetas si le adaptamos un pequeño gorro de papel o tela, una melena pintada o adaptada, las facciones de la cara se le pintarán con plumones al igual que el vestuario o bien confeccionarlo con tela o papel. (Fig. 48).

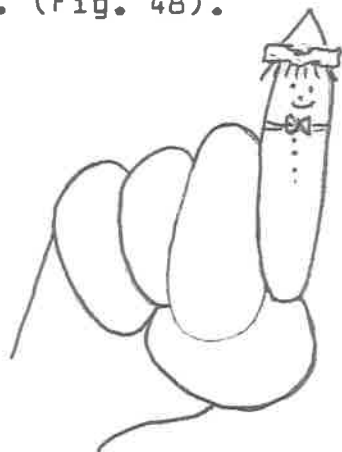


Fig. 48

Otra de las modalidades de guiñoles de dedo, es dibujar en un cartón una silueta a la cual ya recortada se le harán dos perforaciones que permitan introducir el dedo índice y el cordial (el de enmedio), calculando la distancia entre los orificios, permitiendo el movimiento cómodo y correcto de éstos. (Fig. 49)

A la silueta se le pondrán los detalles de cara, brazos, vestido etc. con marcadores o pinturas de agua.

Para sostener la silueta contra la mano, pegaremos una banda elástica aproximadamente a la mitad de la figura que quedará fija al dorso de la mano. (Fig. 50).

A la figura colocada en la mano, se le agregarán las piernas, que serán los dedos mencionados a los que se les pueden poner dos tapitas de lápiz labial con el fin de simular los zapatos, para que el personaje entre en acción, caminar, bailar, sentarse etc. (Fig. 51).

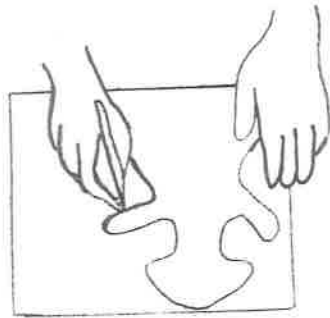


Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Otra variante para hacer muñecos de dedo es insertar la cabeza en los dedos, que después adquirirán movilidad al manipularse.

Las cabezas pueden confeccionarse con una pelota de ping-pong, haciéndole un orificio para calzar el dedo y se puede caracterizar con ojos, peluca, etc. de acuerdo al personaje.

Otra forma es utilizando una caja pequeña para la cabeza ya sea de cerillos, cigarrillos, etc. lo cual obtendrá un acabado, como se muestra en las figuras. (Fig. 52, 53, 54).



Fig. 52

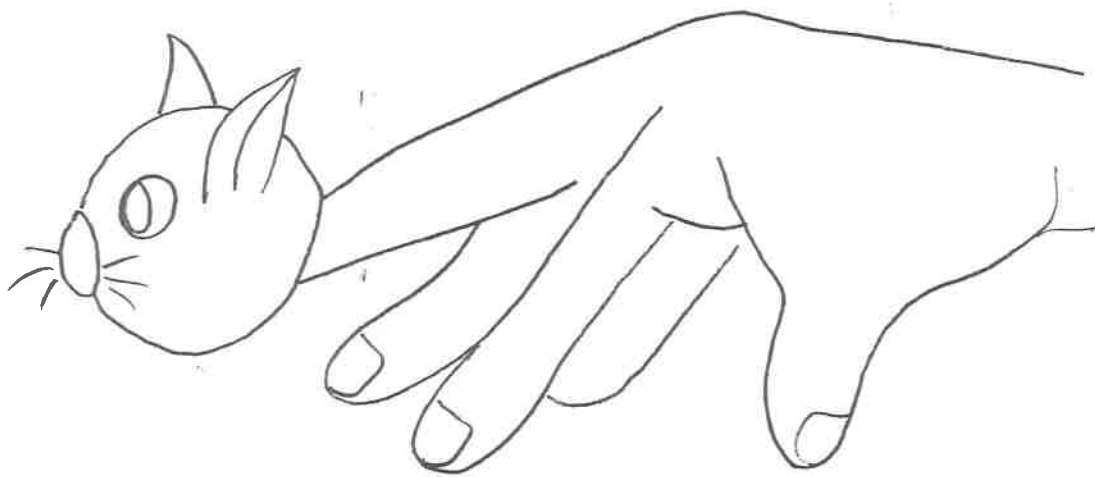


Fig. 53

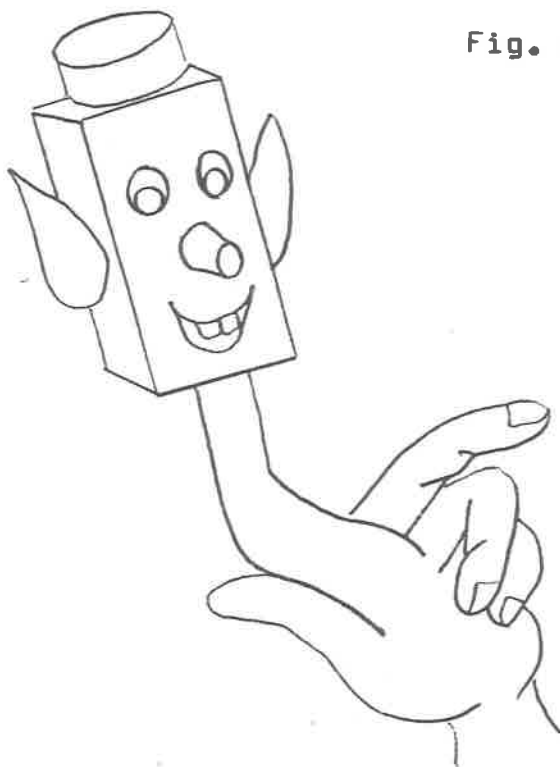


Fig. 54

Los títeres de dedos, son cabecitas que se insertan en ca da uno de los dedos de la mano, representando así cinco perso- najes diferentes. Estos se manejan desde abajo con la mano en posición vertical y la gracia de sus movimientos dependerá de la habilidad del manipulador. (Fig. 55).

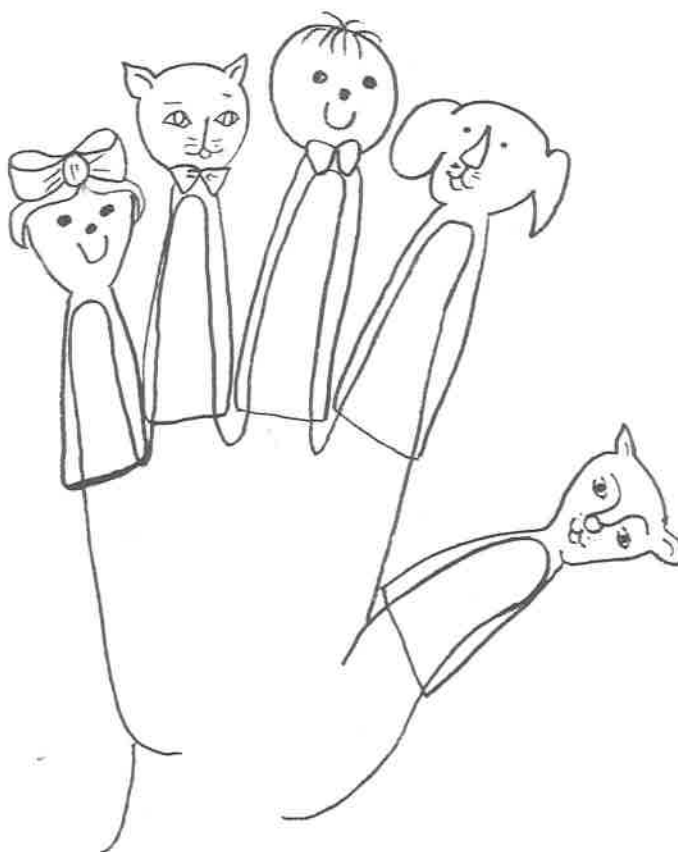


Fig. 55

12. Técnica de los Fantoques.- Estos se utilizan dentro - del teatro popular, tienen un alto valor educativo. Es un muñeco de trapo de aproximadamente un metro de largo cuya cabeza es la del actor que al unirse al cuerpo de las mencionadas di- mensiones resulta cómico. El cuerpo del muñeco se sujeta a ma- nera de bebero al cuello del ejecutante, quien introducirá sus brazos cuyos movimientos corresponderán al de las piernas del

muñeco mientras que los brazos del fantoche estarán cerrados y sueltos porque no son movidos por nada ni nadie. (Fig. 56)

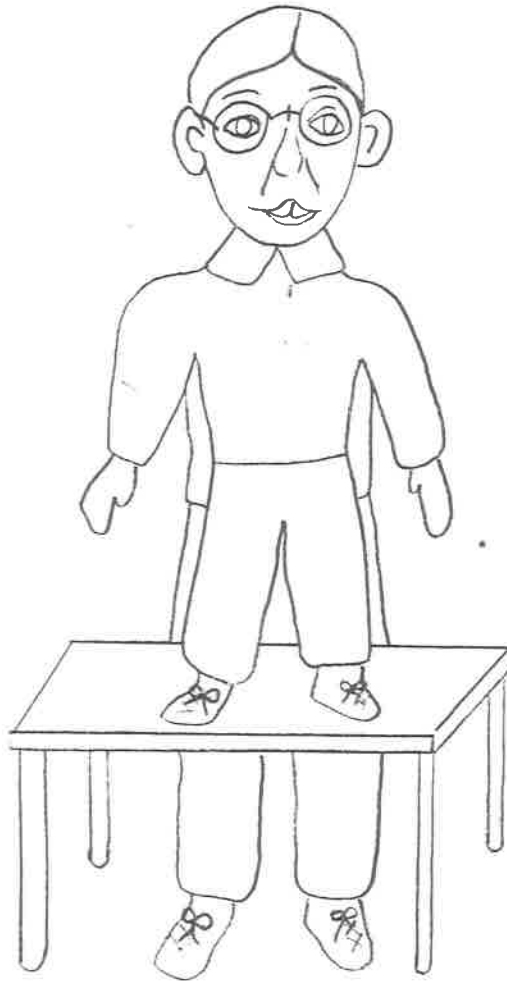


Fig. 56

En la vestimenta del fantoche se recomienda emplear telas de colores claros para que destaquen en lo negro; tanto de la vestimenta del actor como del escenario. Se sugiere que el muñeco se calce con zapatos pequeños o de bebé para que sus pisadas suenen.

Los efectos y posibilidades de expresión son de asombro, pues cuando se transforma la cara del actor se debe ir de acuerdo a la vestimenta del personaje que representa, caracterización que le permitirá actuar en forma más espontánea teniendo la oportunidad de manifestar una conducta creadora y establecer una comunicación recíproca y sincera.

13. Técnica del Marotte.- Para esta técnica se emplean botellas de plástico en desuso, cuya capacidad aproximada es de un galón (Fig. 57) o bien cajas grandes de zapatos o de cereal, cualquiera de estos elementos que se elija es con el fin de formar la cabeza, (fig. 58) cuyo procedimiento consiste en formar o pintar de color carne; si es botella, introducir en la boca un palo de escoba cuya medida será de 55 cms. de largo aproximadamente y en el otro extremo del palo se le fijará una base de madera de 15 X 15 y si lo elegido es una caja, a la base que se utiliza se le hará en el centro un corte en cruz cuyo diámetro sea el del palo que se va a introducir, éste debe medir 55 cms. mas lo largo de la caja; el palo se fijará perfectamente a ésta con un clavo que se coloca en la parte superior. Para asegurar el cuello debe hacerse con tiras de papel bien engrudadas que fijen la caja con el barrote; además también se le debe poner la tabla de 15 X 15 cms. que servirá de base.

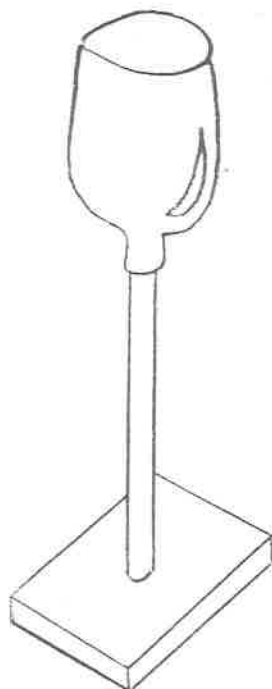


Fig. 57

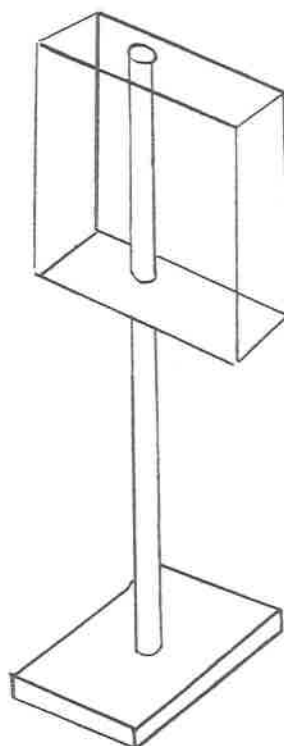


Fig. 58

Para su terminación, se le pondrán los detalles de la cara y cabeza, que puede tener cualquier tipo de melena y hasta gorro; para el cuerpo se debe confeccionar un mameluco de Pierrot, en cuyos brazos se le adaptarían al final de ellos unos guantes con el fin de formar las manos, una se debe rellenar y es la que se pasará por encima del hombro del manipulador y la otra debe quedar vacía porque en ella introducirá la mano - el manejador del títere.

Al final de las piernas del mameluco se pueden simular - los pies pegándole unos calcetines que se rellenarán o bien tenis o zapatos.



Fig. 59

El mameluco debe estar abierto de la parte de atrás para poder meter la mano al guante vacío.

El marottees un tipo de muñeco que se maneja desde abajo desplazándose por un escenario o bien sentado frente a una mesa o un escritorio. (Fig. 59)

Hay marottes donde se emplean las dos manos del titirite-ro (fig. 60) en este caso, la cabeza puede estar sostenida por un palo atado a la cintura, o bien, una adaptación en forma de casco en donde el manipulador tendrá que calcular todavía más los movimientos de su cuerpo para que tengan relación con la cabeza del marotte, porque es una técnica que tendrá que usar cabeza y brazos o cabeza y varillas. (Fig. 61).

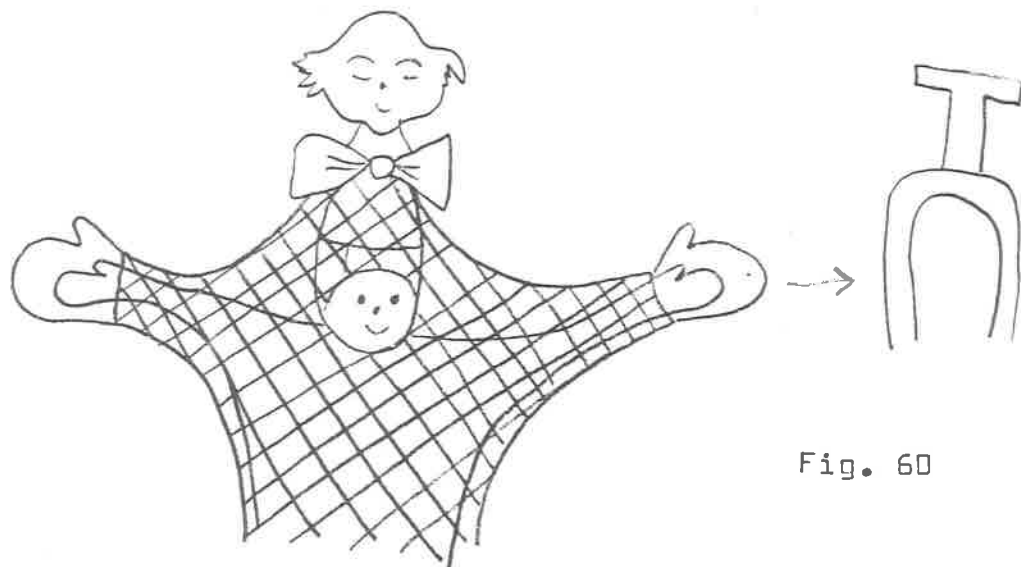


Fig. 60

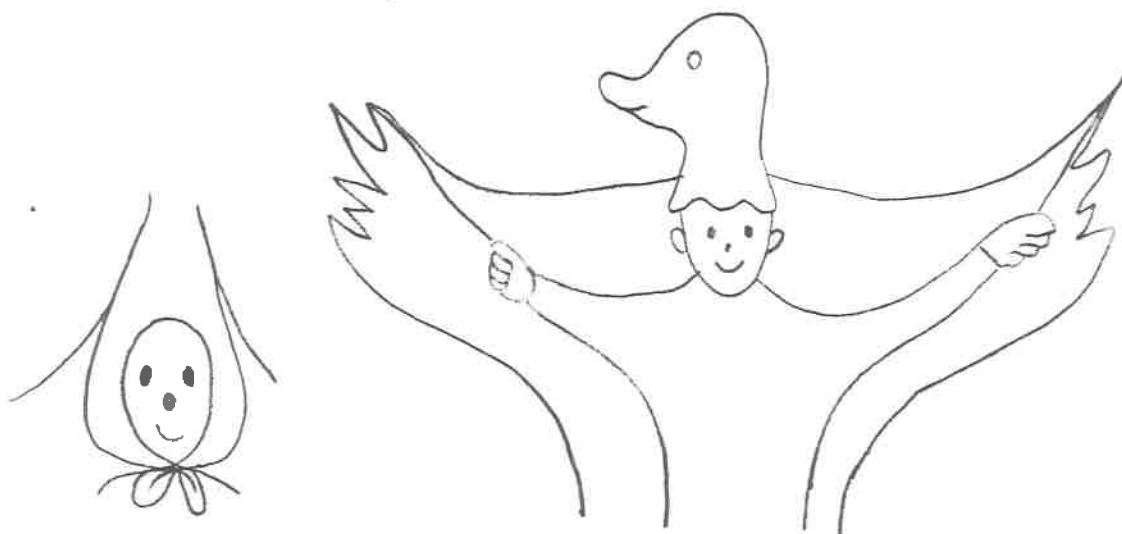


Fig. 61

14. Técnica de la confección de máscaras de yeso.- Para esta técnica se requiere de una venda enyesada, vaselina o -- crema y pintura.

Para su realización se empleará las facciones reales de la cara de una persona que soporte la rigidez del yeso sobre el rostro, la que primeramente se cubrirá con vaselina con el fin de permitir el fácil desprendimiento de la máscara cuando ésta seque; posteriormente, se irán cortando trozos de la venda enyesada que cubran del nacimiento del pelo de un lado al -- otro, las que deben humedecerse para colocarlas de manera horizontal a partir del mentón hasta la frente, formando así la -- primera capa, dejando al descubierto los orificios de la nariz y de los ojos, se recomienda no desperdiciar ningún trocito de vendaje, puede aprovecharse para cubrir todos los huecos que -- quedaron en la primera capa (fig. 62). Terminado esto, se co--locarán otras dos capas con el fin de dar grosor a la máscara, desprendiéndola de la cara y dejándola secar muy bien, este -- proceso de secado, dura aproximadamente 20 minutos, después de terminada la máscara, ya seca, se recortan las orillas ya sea redondeándola para colocarle otra venda por toda la orilla evitando que se despeguen las vendas con el uso (fig. 63). Des--pués se le da un baño de pintura preparada con una porción de yeso diluido con agua y resistol, éste le sirve de base, ya seca se le pondrán las facciones como las desee el artista, se -- le hacen unas perforaciones en dirección de las orejas que permitan colocar unas cintas para que se amarren en la cabeza del actor.

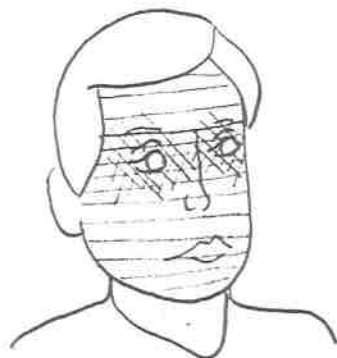


Fig. 62



Fig. 63

15. Técnica de máscaras de papel maché.- En cartulina flexible se debe obtener el molde de un antifaz que cubra la cara desde la frente hasta debajo de la nariz, haciendo tres perforaciones, dos en los ojos en forma alargada o redonda y una en la nariz de forma triangular de modo que permita sacar ésta. (Fig. 64).

Posteriormente, con la técnica del maché se hará el modelado sobre el antifaz de cartulina que servirá de base, con el maché se formarán los pómulos, la nariz y las cejas, las cuales corresponden a las facciones. (Fig. 65).

El empleo de la técnica del maché es ciertamente delicado, ya que cuando se termina el modelado, la máscara debe dejarse secar perfectamente, pues de lo contrario, se puede llenar de hongos que son perjudiciales para la cara.

Para su terminado se le dará una base con pintura color carne y los detalles serán resaltados con el color que sea necesario. También se pueden poner las cejas, bigotes, barbas, con materiales diferentes como estambre, peluche, etc. ----- (Fig. 66).



Fig. 64



Fig. 65

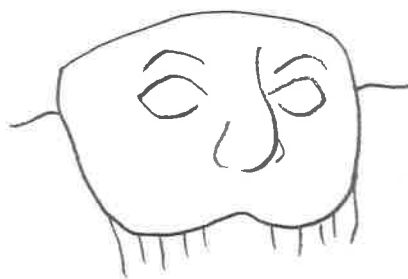


Fig. 66

16. Técnica de cabezas confeccionadas con botes de nieve. Con un bote de nieve, cuya capacidad es de cinco kilos, podremos elaborar con los niños una cabeza de tamaño natural, la que se puede utilizar en sus juegos dramáticos o como cascos de astronautas. (Fig. 67).

Para su elaboración, el bote se tendrá que pintar del color del animal que se desee, o bien color piel; la melena o el pelo pueden ser de estambre, peluche o cualquier otro material; para la cara habrá que hacerle las perforaciones de los ojos y la de la nariz, así como para las orejas, con el fin de que las sensopercepciones recibidas o emitidas por el niño, de estos sentidos, resulten claras. (Fig. 68).

Los detalles de la cara pueden ser pegados o pintados, esto depende de la iniciativa del maestro.



Fig. 67

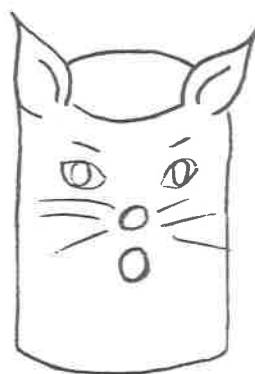


Fig. 68

17. Técnica del muñeco de guante.- Para esta técnica se utilizan guantes fuera de uso a los que se les pueden pegar rasgos fáciles en los dedos o bien, colocar cabezas esféricas de pelota o foam o cualquier otro material. A la cabeza se le tendrá que hacer un agujero al que se le pondrá pegamento para fijar el dedo índice del guante porque el dedo pulgar y el mayor accionarán los movimientos de los brazos. (Fig. 69).

Para el terminado de la cabeza se le puede poner peluca de estambre o peluche, sombrero etc. y en la cara se le agregará la nariz, boca, etc. y la vestimenta que será de acuerdo al personaje que represente.



Fig. 69

18. Técnica de títeres hechos con cajas.- A una caja pequeña se le quita una de sus caras con el fin de hacerle dos agujeros en la parte inferior para poder introducir el dedo índice y el cordial (de enmedio) que se convertirán en las piernas del títere, la caja se decorará como una persona o como un animal. (Fig. 70).



Fig. 70

Otra forma de elaborar un títere con cajas: se escogen dos cajas del mismo tamaño y se les corta una de las caras pequeñas que permitirá introducir en una caja cuatro dedos y en la otra el dedo pulgar para hacer el movimiento, de abrir y cerrar; las caras que coinciden tendrán que unirse con un trozo de tela, cartón o con papel tapiz, para su acabado se forrará por los lados restantes con el material que se desee: papel, tela o plástico y por último, confeccionar una funda de tela que servirá de guante y que se pegará por la orilla de las cajas con el fin de simular el cuello. Se le pondrán los detalles para su caracterización como: ojos, orejas, boca, etc. (Fig. 71).



Fig. 71

Otro tipo de títeres hechos con cajas de cartón de todos tamaños: para esta clase de muñecos se utilizan las cajas de - pasta dental, perfume, etc. con las que se hacen títeres al--- tos, delgados, gordos a los cuales se les podrá introducir dos dedos (el índice y el de enmedio) o bien, ser sostenidos por va rillas; las facciones se pueden pintar o pegar o bien, ser obte nidas de la imagen de una revista y al final colocarle su ves- timenta. (Fig. 72).

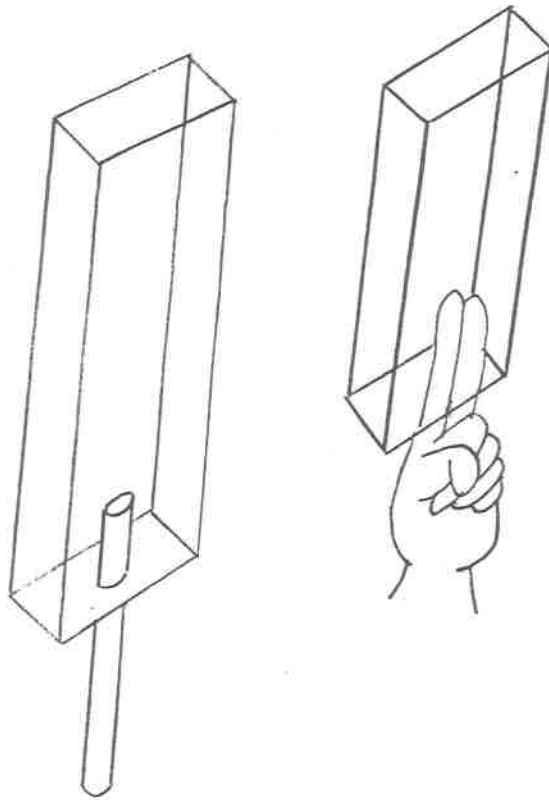


Fig. 72

19. Técnica de muñecos con cara tridimensional.- Para su elaboración, se requiere un rectángulo de cartulina de 12 X 3 - pulgadas, que se doblará en cuatro partes iguales a manera de acordeón. Esto simulará el movimiento de la boca, posteriormente, la cara uno y dos se tendrá que unir las orillas laterales con el fin de formar una bolsa, en igual forma se unirán la cara tres y cuatro para así poder introducir en la bolsa superior cuatro dedos y en la bolsa inferior el dedo pulgar. ---- (Fig. 73).

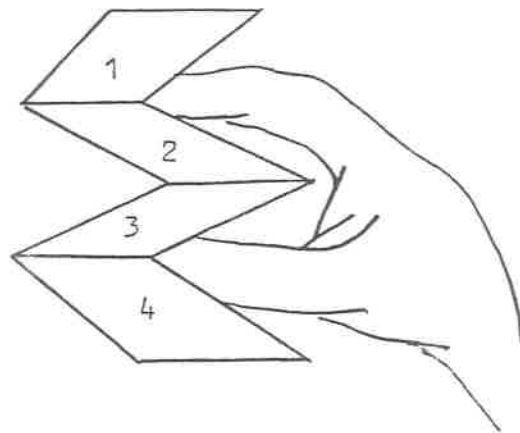


Fig. 73

Para su terminado, se cortará en papel constructivo o cartulina un cuadro de 3 X 3 pulgadas que al pegarse sobre el dobléz superior, formará la cara al que se le colocarán ojos, boca, orejas, etc. en igual forma se recortará una figura para -

colocarla en el dobléz de la parte inferior que vendrá a formar el mentón del muñeco, la que podrá simular barba, pico -- etc. (Fig. 74).

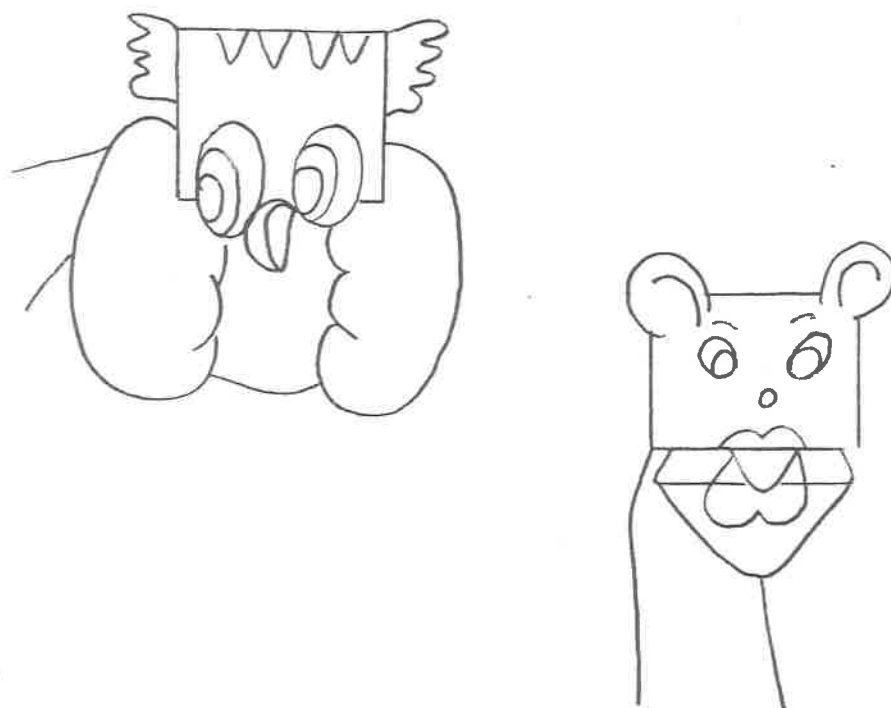


Fig. 74

20. Técnica del muñeco con cubiertos.- Una de las formas es utilizando una cuchara de madera pintando las facciones de la cara con plumones o temperas y para que adquiriera mayor expresión, debe pintarse el inverso y reverso de la cuchara.

El muñeco puede quedar sin vestimenta o utilizar el cami-

solón para cubrir la mano; en ocasiones para que luzcan mejor, se les pone peluca del material que se elija. (Fig. 75).

También pueden emplearse los cubiertos desechables como: el tenedor, cuchara y cuchillo de plástico que se caracterizan con papel, tela y estambre. (Fig. 76).



Fig. 75



Fig. 76

21.- Técnica del muñeco con frutas y/o verduras.- Para la elaboración de estos muñecos se pueden utilizar zanahorias, pepinos, papas, rábanos, apio, calabaza, camote, etc. para su confección se usan alfileres, cartoncillo, palitos y palos de madera.

Primeramente se introducirá el palo de madera a la mitad

o centro de la verdura para calzar la cabeza, (fig. 77) a la que se le harán las facciones poniéndoles ojos de chinchetas, el cabello con ramas de apio, un gorrito de cartón y un camisón de tela para cubrir la mano. (Fig. 78, 79).

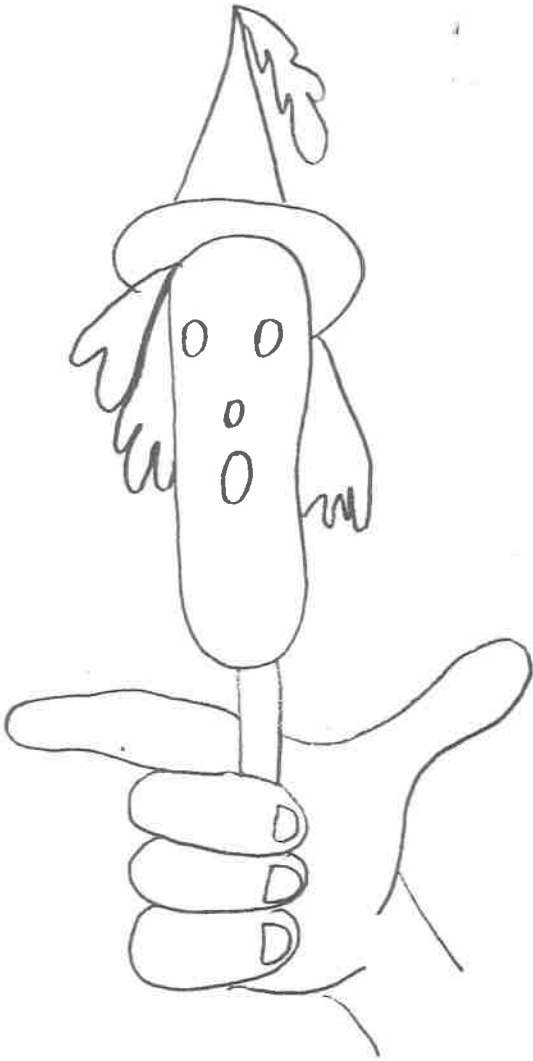


Fig. 77



Fig. 78

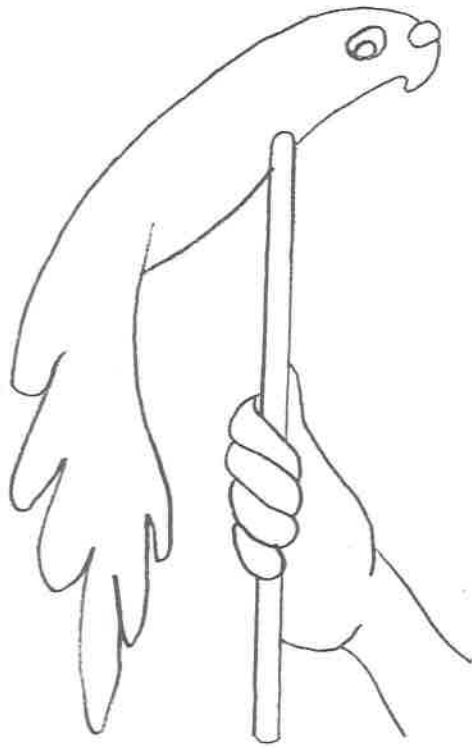


Fig. 79

22.- Técnica del títere con platos de cartón.- Los títeres confeccionados con platos de cartón pueden adoptar diferentes formas.

Una de ellas es dibujar una cara por un lado y unirla a otro plato al que se le pintará o figurará el cabello que simulará la cabeza, dejando una entrada en la parte inferior para poder introducir la mano. (Fig. 80).

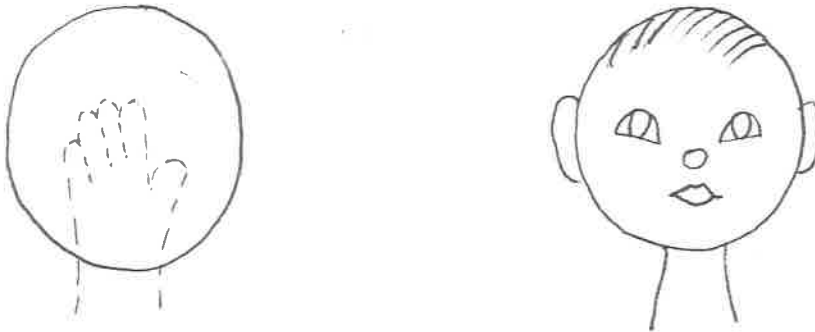


Fig. 80

Otro tipo de muñeco es aquel en el que se puede emplear el plato como máscara, pintando o decorando el plato con detalles de la cara y colocándole un listón a los lados para poder amarrarlo en la cabeza del actor. (Fig. 81).



Fig. 81

Otra variedad de muñeco, es cuando el plato se pega a una varilla que sirva de sostén, si los niños quieren darle un aspecto más real, pueden emplear algodón, biruta, estambre, papel crepé etc. que servirán de cabello y para los otros detalles utilizar cintas, botones etc. (Fig. 82).

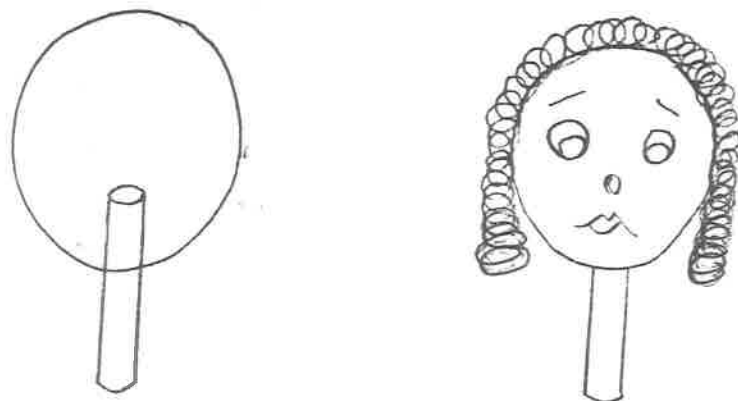


Fig. 82

Otra clase de títere, es en donde se utiliza un plato doblado a la mitad, al cual se le pegará por la parte curva tanto superior como inferior un trozo de tela previamente cortada - que sirve de guante al manipulador; quien introducirá sus cuatro dedos en la parte superior y el pulgar en la parte inferior con el fin de ejecutar el movimiento de abrir y cerrar la boca del muñeco. (Fig. 83).

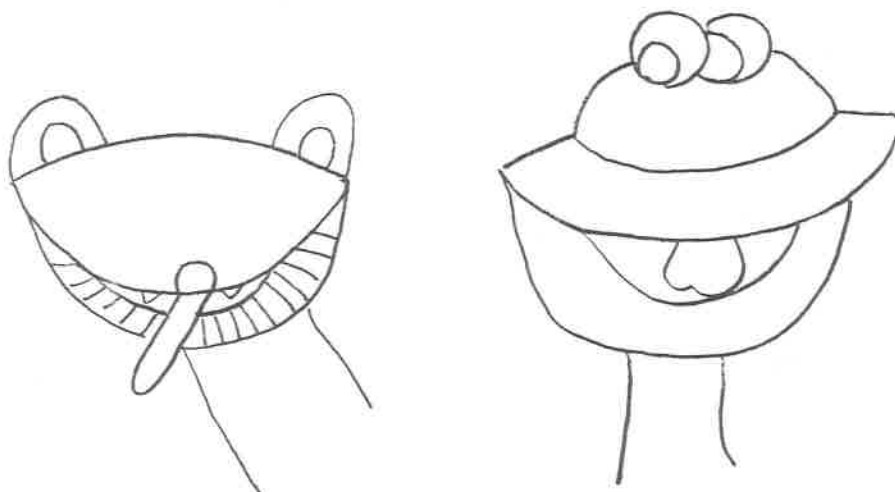


Fig. 83

Para su decorado podrá pintarse el interior del plato de color de rosa y pegarle lengua, colmillos, etc. y en la parte superior externa, colocar ojos, ya sea elaborados con papel o bien, aquellos que son comprados y que tienen movimiento, además de complementar con otros detalles como: nariz, orejas, - manchas etc., según la creatividad de quien los elabore. ---- (Fig. 84).

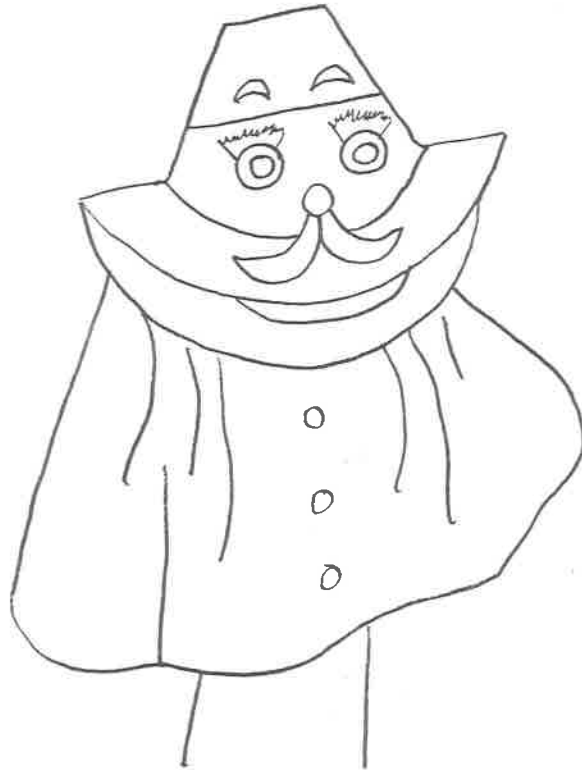


Fig. 84

23. Técnica del títere con bolsas de papel.- Los niños tienen la necesidad de controlar y coordinar sus grandes movimientos a través de la manipulación de los muñecos; esto puede lograrlo con títeres fáciles y accesibles de manejar y que en ocasiones ellos mismos pueden confeccionar teniendo el material adecuado y tiempo disponible, así como la libertad para crear algo llamativo y sencillo; por ejemplo, los títeres hechos con pequeñas bolsas de papel, las que se pintan o decoran con una cara y luego se rellenan con papel periódico colocándoles en el centro un palo para sostener la cabeza, simulando el cuello, anudándolo a la altura del mismo que servirá a su vez de punto de manipulación para que el titiritero movilice la cabeza. (Fig. 85).

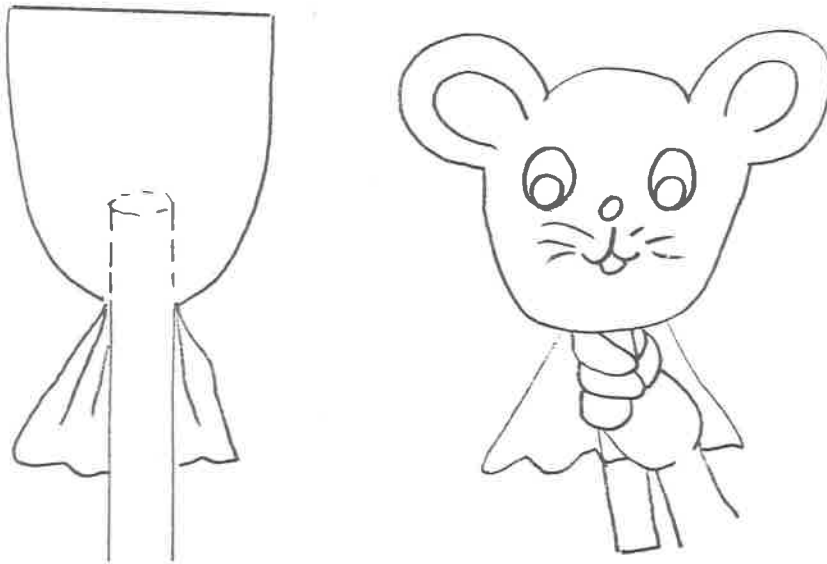


Fig. 85

Otro tipo de muñeco es el que se confecciona con una bolsa grande, de tamaño suficiente para introducir la cabeza del actor. A la bolsa se le harán agujeros en el lugar exacto donde irán ojos, nariz y orejas que permitirán que el niño escuche. (Fig. 86).



Fig. 86

El mismo títere de bolsa de papel; pero cuyo tamaño será el adecuado para introducir la mano, que por consiguiente no requerirá de ningún orificio en virtud de que no se requiere facilitar la respiración del manipulador. En cambio, sí se emplearán platos, estambres, papel constructivo, goma y colores

con el fin de poner los detalles que lo caracterizarán. ----
(Fig. 87).



Fig. 87

Otro tipo de títere, es el que se pinta o decora la cara en una bolsa de papel pequeña, posteriormente, se rellenará colocándole un tubo de papel sanitario anudado al cuello, en el que se introducen dos dedos para mover la cabeza y en el resto de la bolsa, aproximadamente a unos 5 cms. de donde se anudó, se le hacen dos perforaciones bien centradas con el fin de meter los dedos que simularán los brazos del muñeco. (Fig. 88).

Otra variedad de títere, es el que se elabora con una bolsa de tamaño grande, a la que se le complementa con detalles suficientes que lo caractericen y posteriormente, se le pegará -- otra bolsa en la parte inferior que se decorará simulando el cuerpo. (Fig. 89).

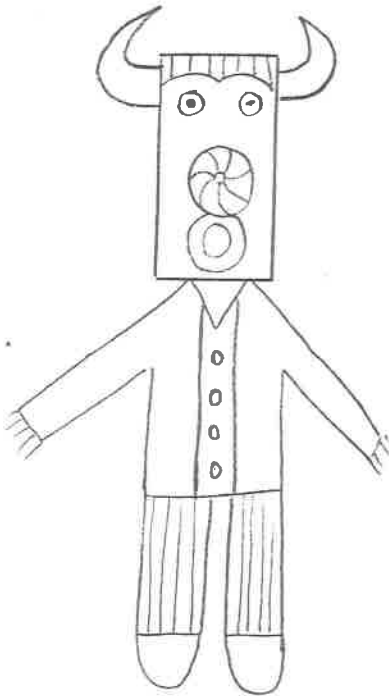


Fig. 88

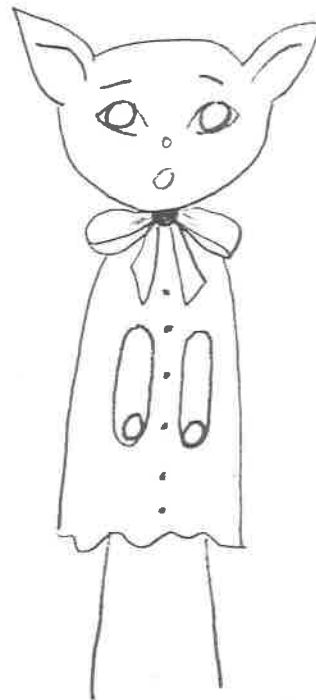


Fig. 89

24. Técnica del títere de calcetín.- Se utiliza un calcetín donde se introduce la mano que quedará cubierta hasta el antebrazo; para convertirlo en algún personaje le haremos ciertas modificaciones por ejemplo: si pretendemos que el muñeco hable, para que tenga boca, se le corta la punta del calcetín hasta la mitad, antes de llegar al talón y coser por la parte de adentro una tira de tela roja o rosa para cubrir la abertura. (Fig. 90).

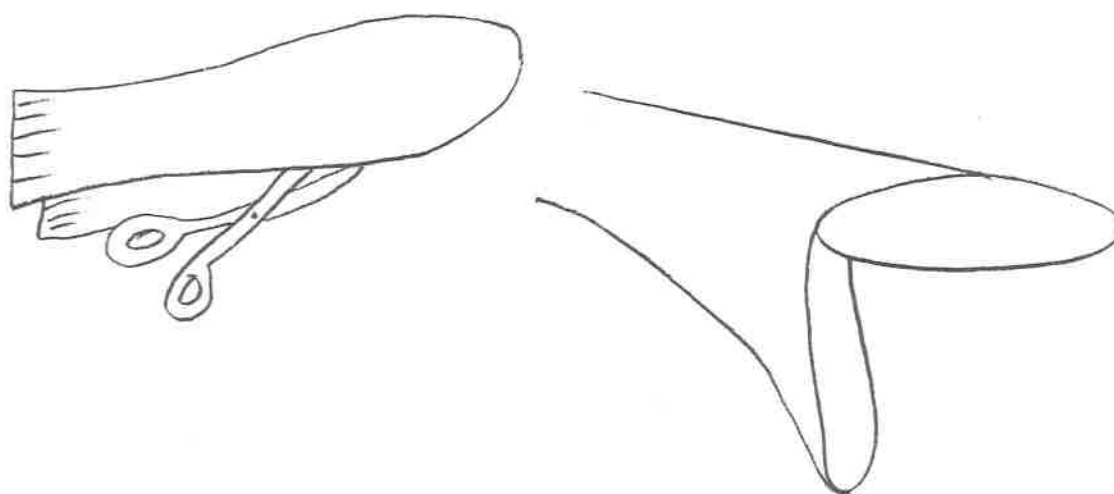


Fig. 90

Otra modalidad, es coser una tira redondeada en sus extremos abarcando de la punta del calcetín a la punta del talón, sin tener la necesidad de cortarlo, simulará la parte interna de la boca del muñeco. (Fig. 91).

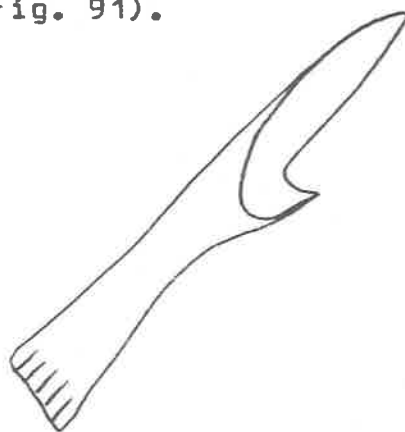


Fig. 91

Para que ambas modalidades obtengan su terminado, se complementarán con los detalles como orejas, ojos, nariz, bigotes manchas etc. (Fig. 92)

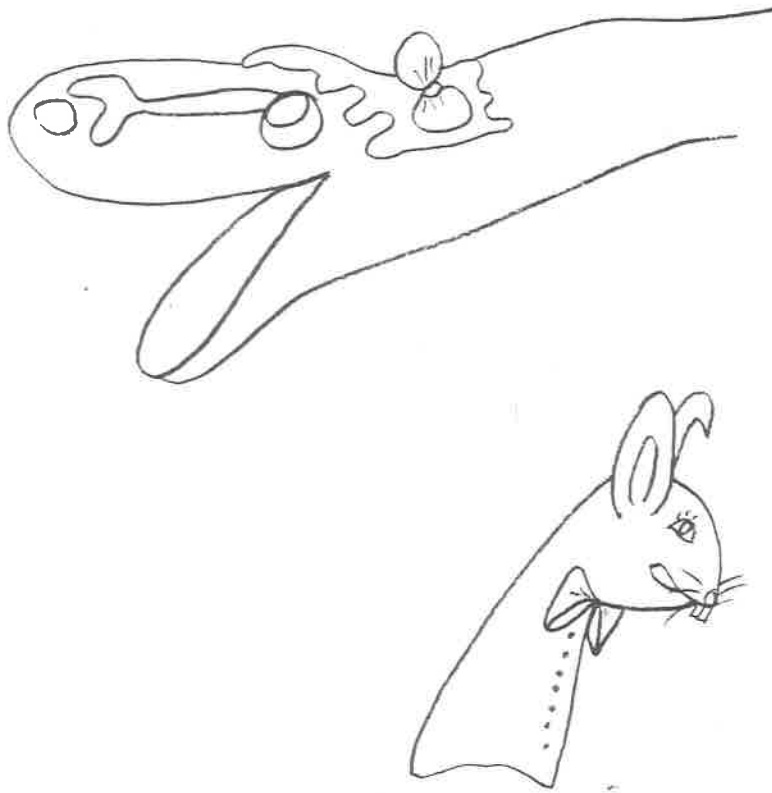


Fig. 92

25. Técnica del títere de muñecos de funda.- Una de las técnicas para confeccionar los muñecos de este tipo, es hacer con tela o fieltro una funda que formará el cuerpo (fig. 93) - del muñeco pegándole en la parte superior y por los dos lados lo que formará la cabeza del personaje (fig. 94 y 95); se pegan las partes que lo caracterizan como: vestimenta, orejas y - los demás detalles.

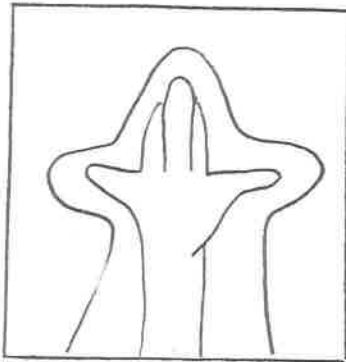


Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95

26. Técnica del muñeco de funda con cabeza de tela.- Para este tipo de muñeco ya sea animal o cabeza de niño, se utiliza un camisolín el cual fue creado por Bianca Colonna, es el que a continuación se presenta a la mitad de su medida. -- (Fig. 96)

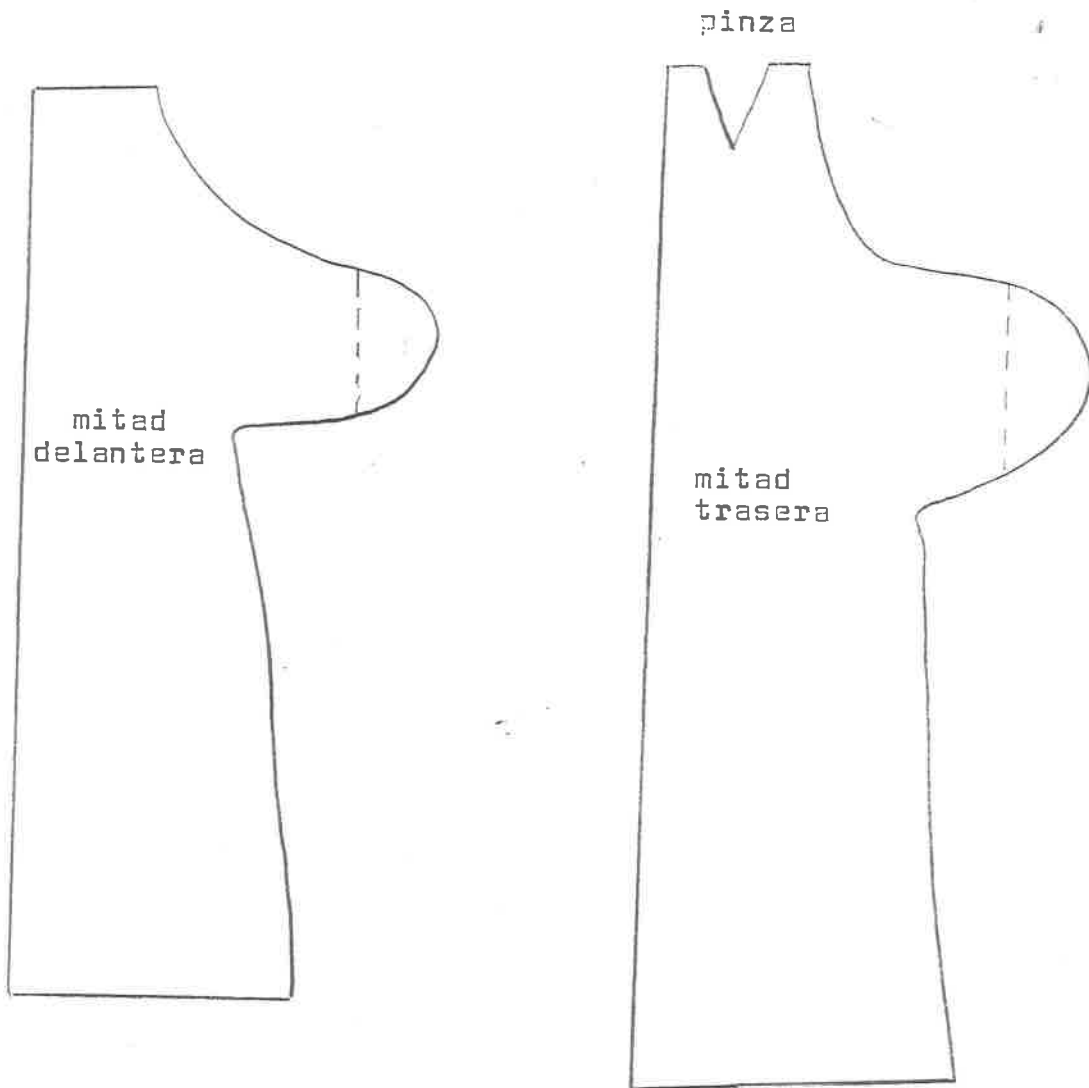


Fig. 96

La funda es una túnica formada por 2 piezas iguales unidas de los hombros (A) y de los lados (B) (fig. 97); que se ajusta al cuello del muñeco con un cordondillo corredizo o bien con elástico, en la misma forma se ajustan las manos; con la ventaja de ser fácil de quitar y poner para ser lavada. (Fig. 98).

La funda como se mencionó, es el cuerpo del muñeco sobre el que se coloca el vestido de acuerdo con la personalidad del personaje que se va a representar. (Fig. 99)

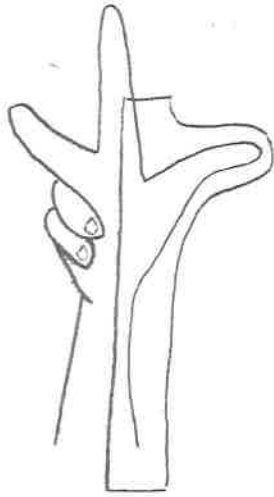


Fig. 97

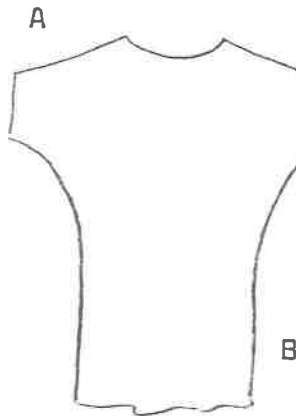


Fig. 98

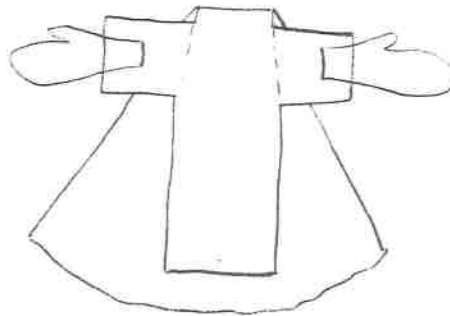
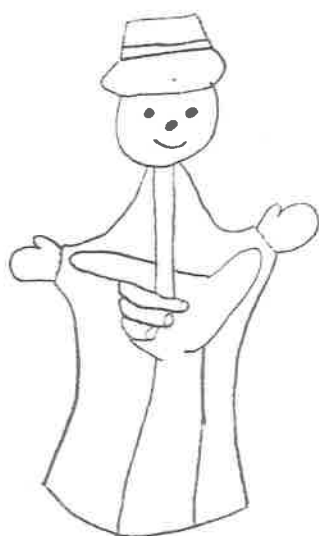


Fig. 99

El camisolín del muñeco de funda en donde acciona la mano del titiritero no es precisamente el traje, aunque en ocasiones suele usarse como tal.

El camisolín es tan importante como la cabeza, por lo que se debe tener mucho cuidado para su elaboración porque si se distorciona, impedirá el movimiento adecuado del muñeco, por tal motivo, los maestros titiriteros, para evitar tal problema, han diseñado diferentes tipos de camisolines de acuerdo a sus experiencias y a la tradición de su país. (Fig. 100, 101, 102 y 103).³



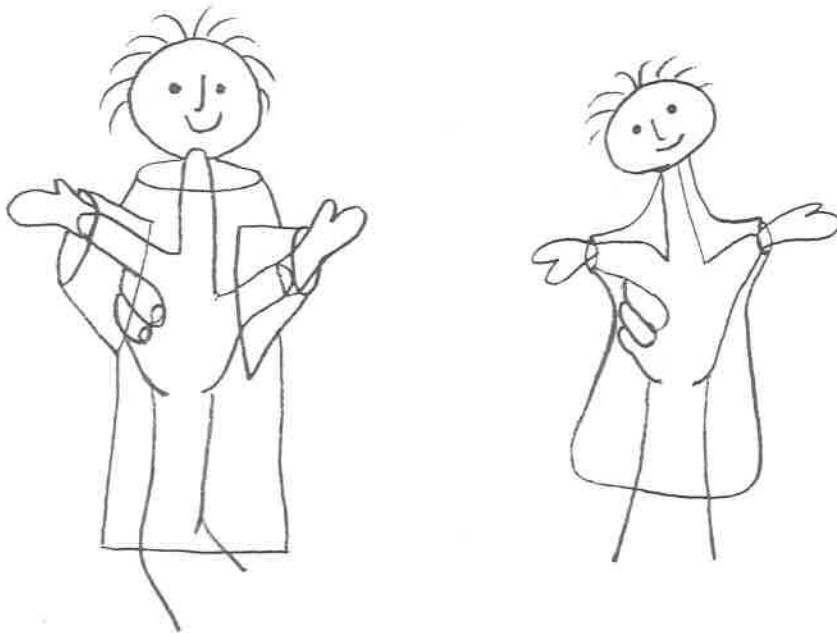
Camisolín
Italiano.
Fig. 100



Camisolín
Ruso.
Fig. 102



Camisolín
Alemán.
Fig. 101



Camisolín
Inglés.
Fig. 103

Su medida debe estar acondicionada al tamaño de la mano. Si queremos que el camisolín sirva de traje, sólo basta agregarle ciertas características como cuello, cinturón, capa, delantal, etc. sin olvidar que hay personajes que requieren de un traje específico o determinado, por lo que éste se tendrá que confeccionar aparte, para que lo podamos colocar sobre el camisolín, el traje debe ser un poco más ancho y largo.

En cualquiera de ambos casos, ya sea que sirva el camisolín de traje o no, éste debe reunir características comunes: colores básicos bien definidos y acordes al personaje, detalles y accesorios visibles y funcionales.

Cualquiera de los camisolines que elija, puede servir, -- pues lo importante en su confección es que permita el total y libre movimiento de manos y dedos, por lo que a estos camisolines se les puede adecuar una cabeza ya sea humana o de animal, elaborado con fieltro, paño, tela, imitación piel, o de toalla y a continuación proporcionamos algunos moldes de tamaño real, creados por Bianca Colonna.

Si la cabeza es de un perro, a continuación se ilustran - las piezas que se requieren. (Fig. 104) y (Fig. 105).

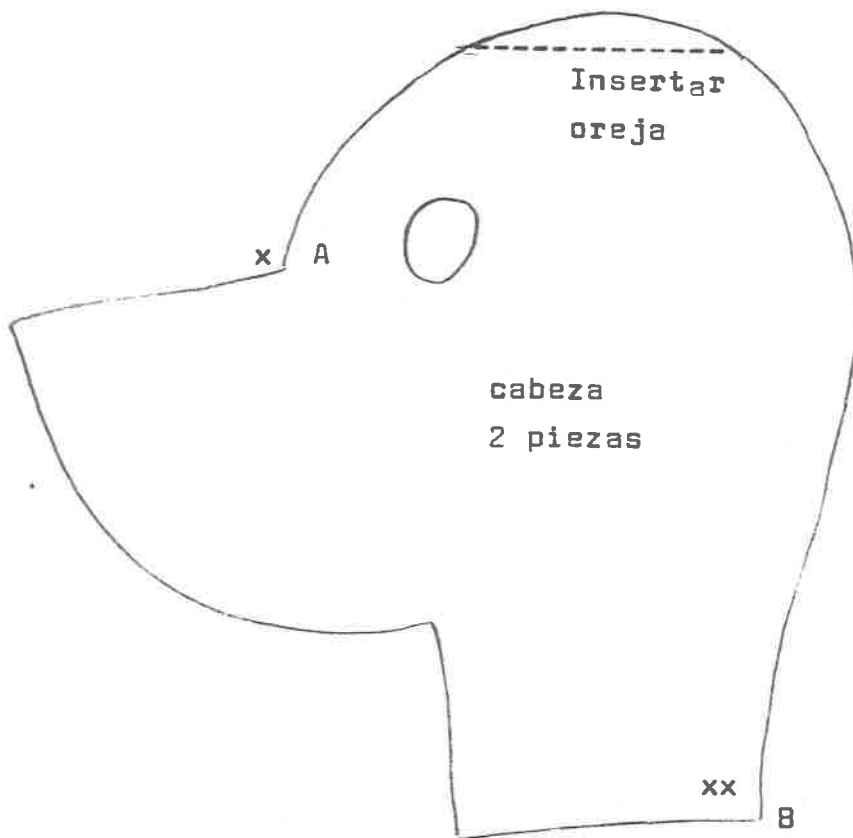


Fig. 104

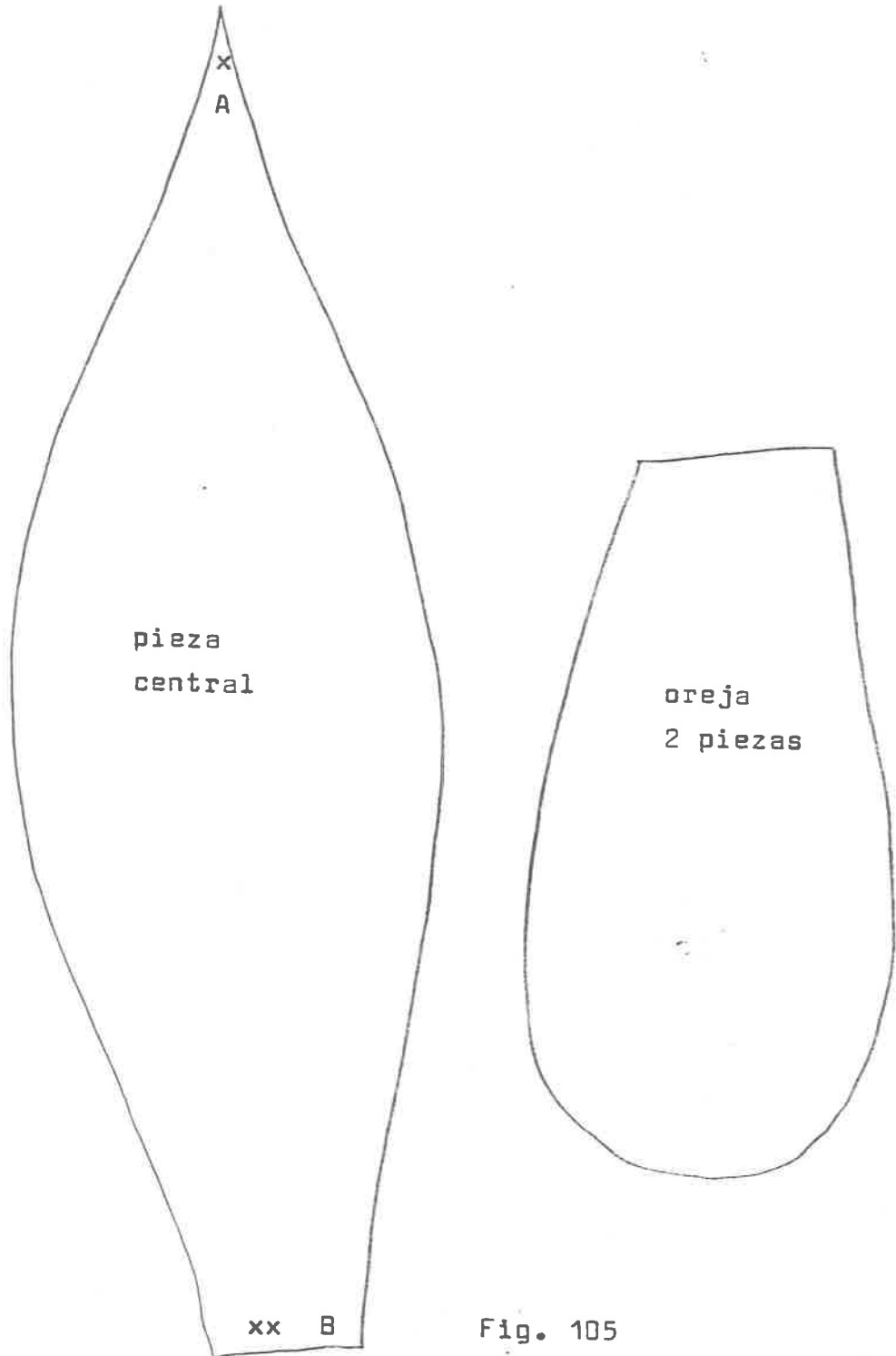


Fig. 105

Cabeza de niño: 1) cortar dos partes de la cabeza y una -
de la pieza central; 2) insertar la pieza central entre las -
dos partes, iniciando de la (A) a la (B), se rellena y después
se caracteriza la cara pegando las facciones o bordándolas. --
(Fig. 106).

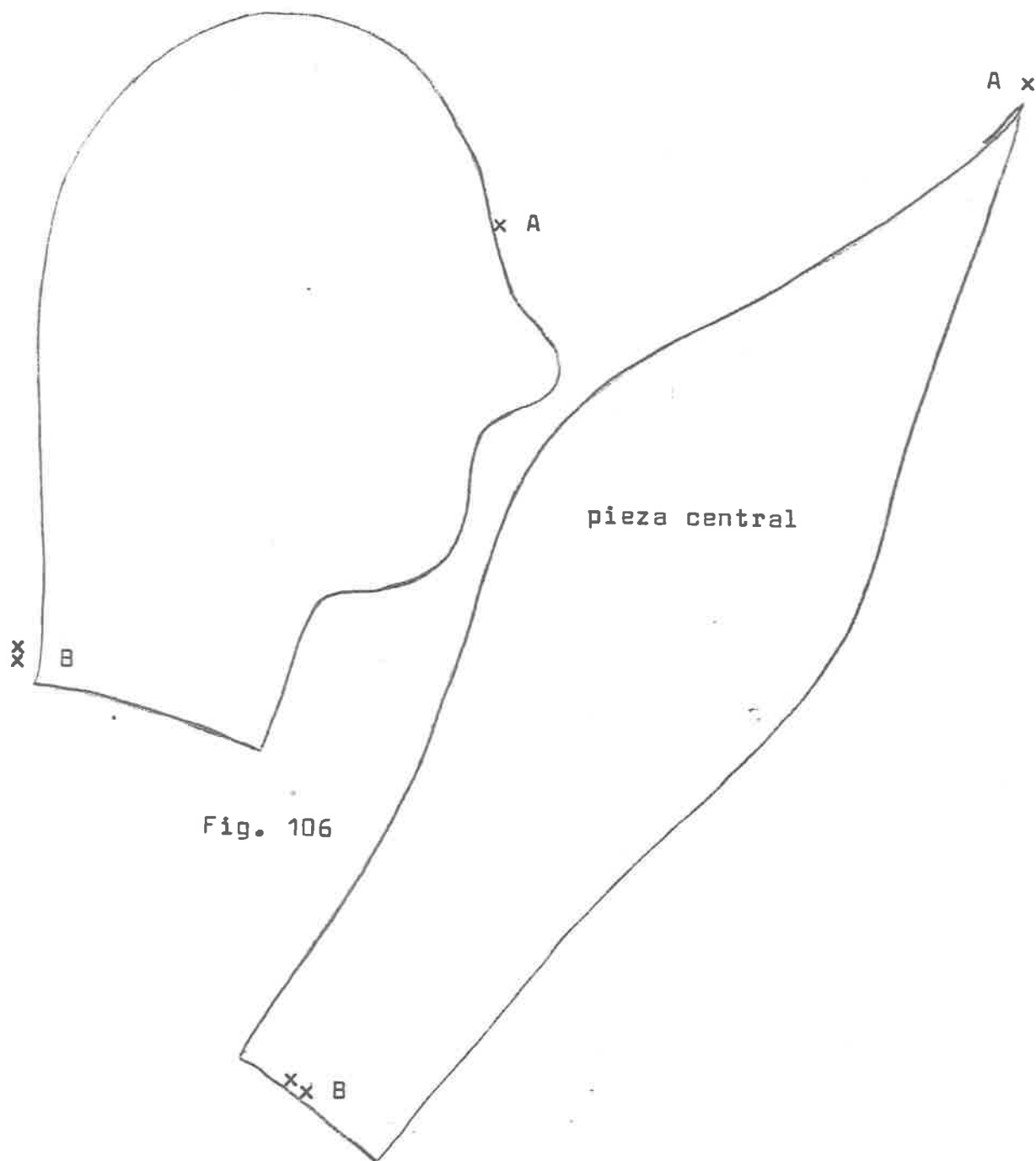


Fig. 106

27. Técnica del muñeco de varilla.- Los muñecos de varilla se pueden hacer de formas muy variadas, esto depende de la cantidad de varillas que se empleen para su manipulación, por ejemplo, si se utiliza una varilla puede confeccionarse una silueta y adherírsela o bien, puede ser un muñeco de bulto empleando cualquiera de las técnicas mencionadas. (Fig. 107 y 108).

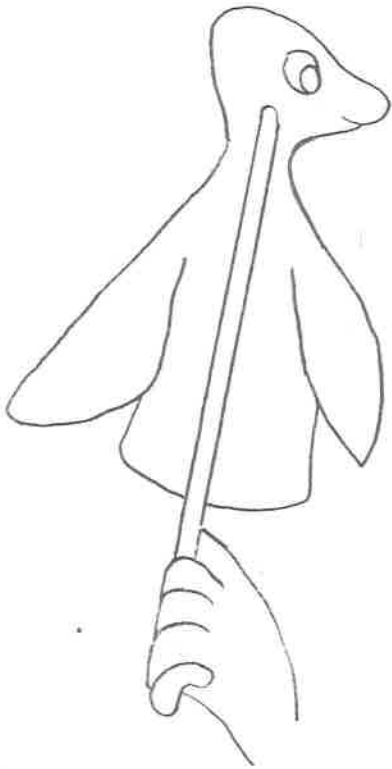


Fig. 107



Fig. 108

Cuando la técnica va a requerir de dos varillas, una se tendrá que colocar en la cabeza del muñeco y otra en la mano, pata o cola, según el caso. (Fig. 109, 110 y 111).

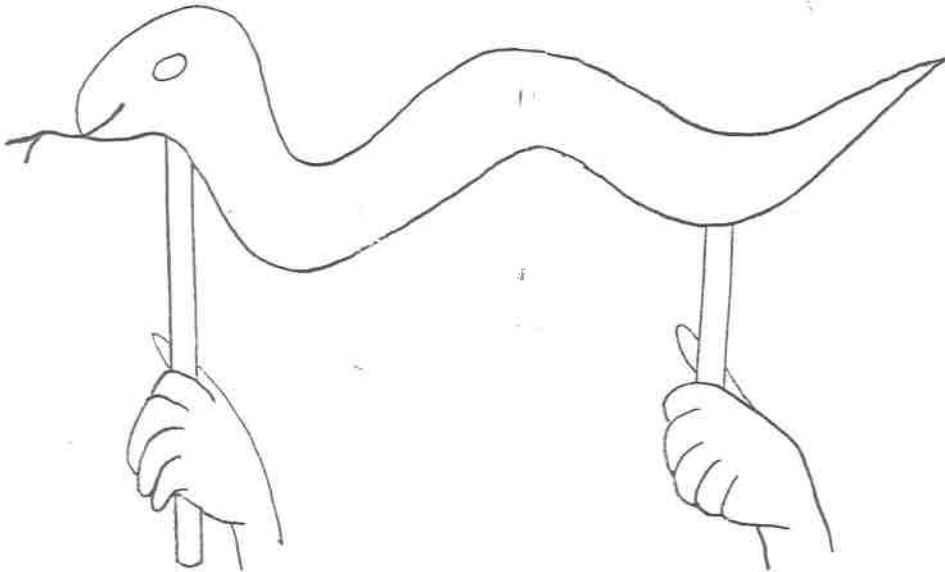


Fig.
109



Fig.
110

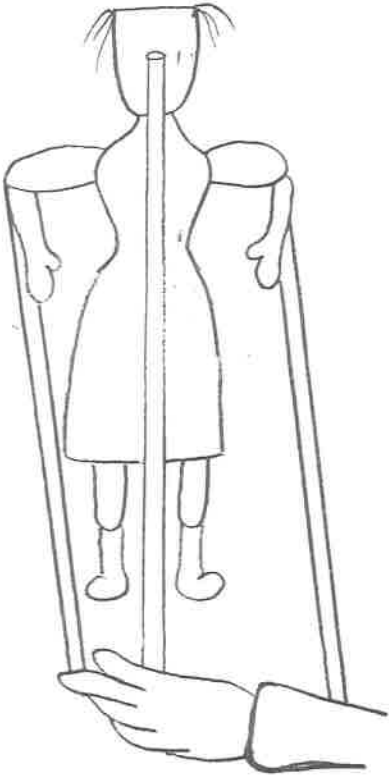
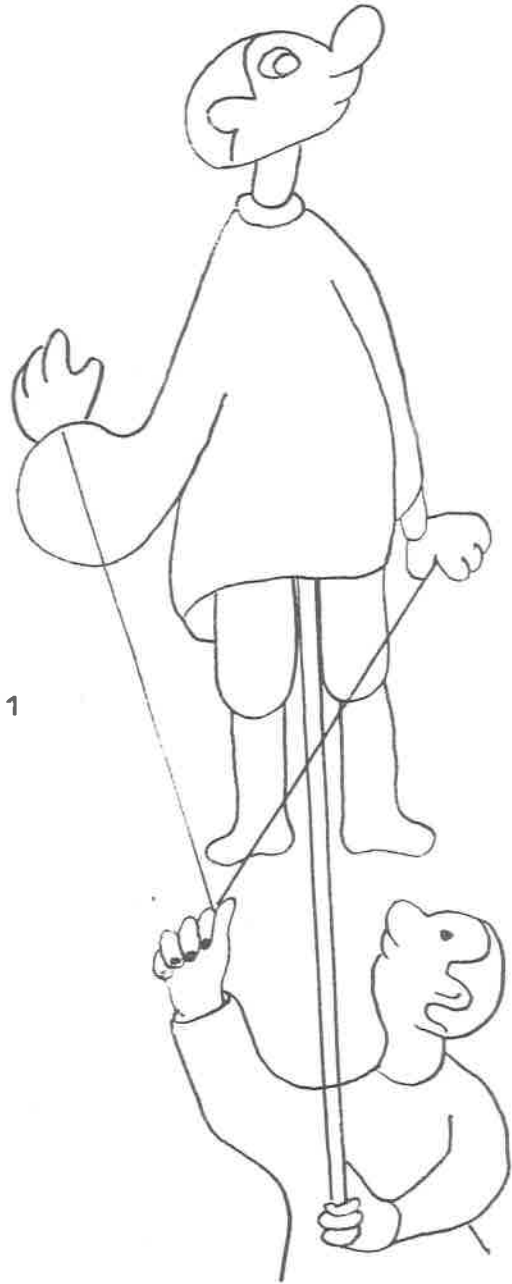


Fig. 111



La técnica de varillas múltiples es aquella donde se utilizan varias figuras en silueta, a los que se les adhieren las varillas y éstas deben ser sostenidas sobre una base, distribuidas de manera proporcionada y a diferente altura para dar aspecto de 3ra. dimensión. (Fig. 112).

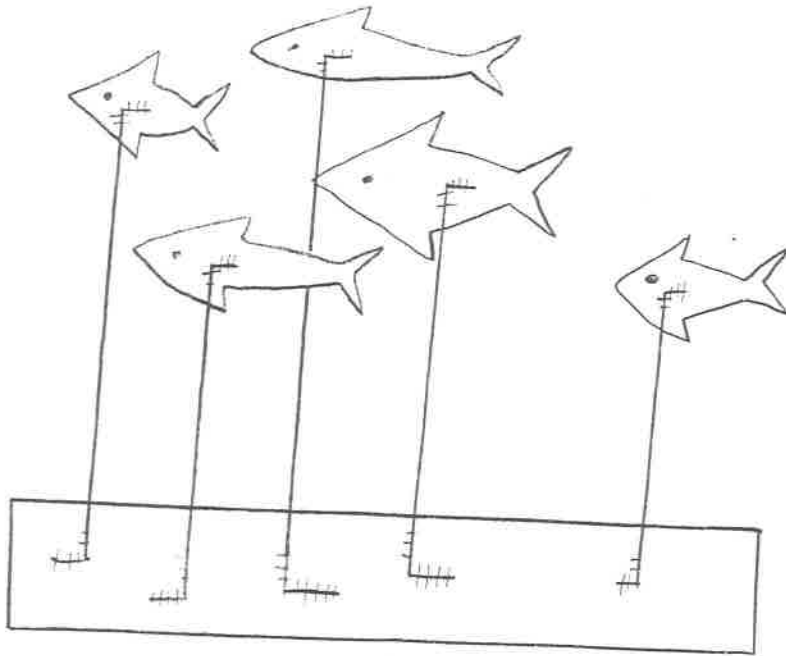


Fig. 112

La técnica de varilla combinada, es la que se utiliza con un muñeco de bulto, en el que el manipulador empleará una mano para la cabeza (si es animal) y la otra para sostener la varilla que va adherida a la cola.

Si el muñeco es una figura humana, el manipulador utilizará una mano para dar movilidad a uno de los brazos y la otra para manipular la varilla que sostiene la cabeza. (Fig. 113 y 114).

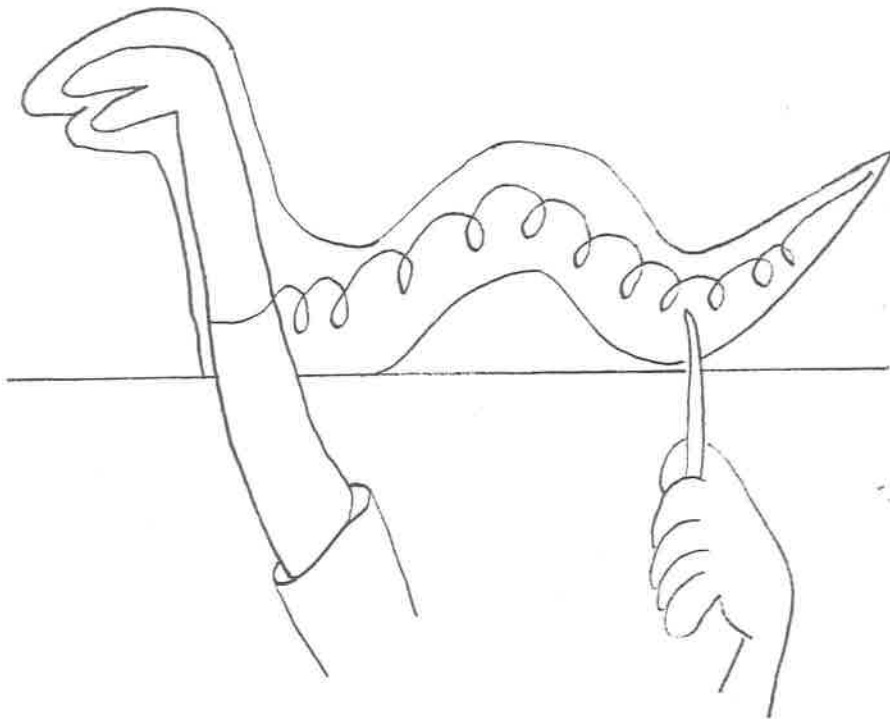


Fig. 113

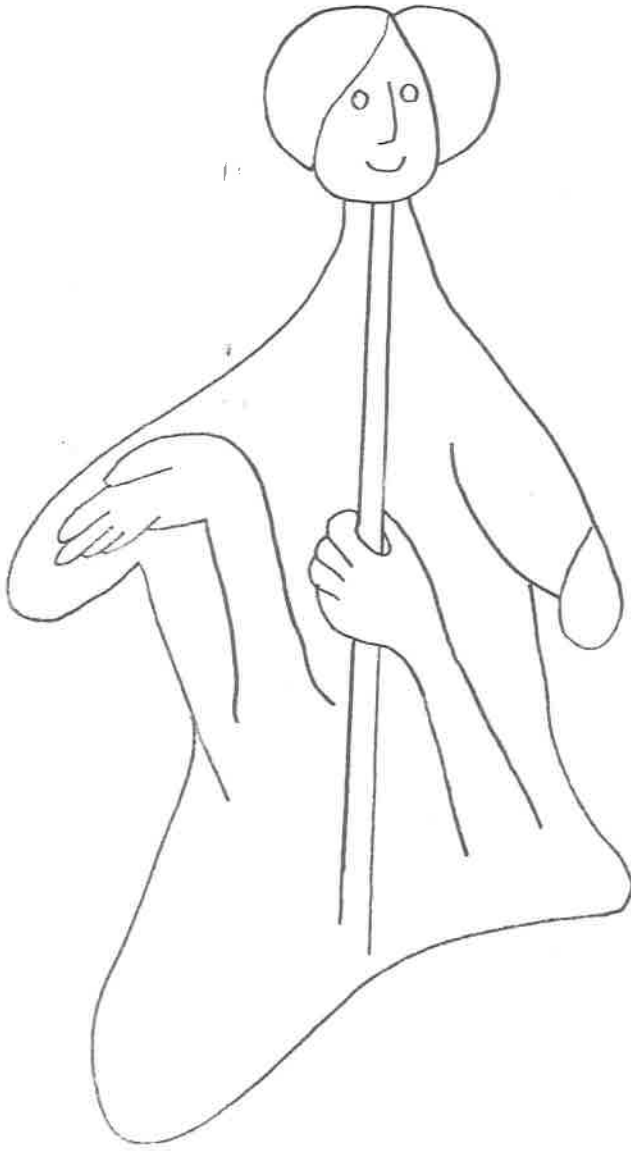


Fig. 114

28. Técnica de marionetas movidas por hilos.- La cruz de control y la cruz sencilla que propone "Marcel Temporal"⁴ nos hace comprender la complejidad de la manipulación y del dominio del campo de acción de la marioneta. (Fig. 115 y 116).

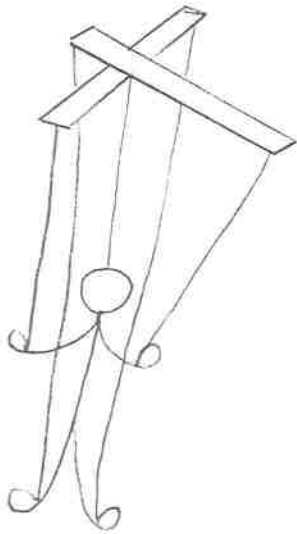


Fig. 115

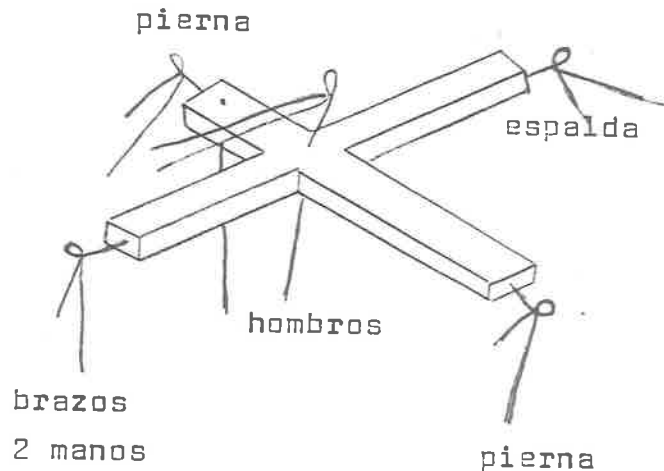


Fig. 116

El títere es movido desde arriba y fue según la historia en un principio de forma plana, una sombra china, como decimos en nuestros días.

Como ya dijimos, las marionetas son muñecos articulados - que pueden realizar toda clase de movimientos y adquirir vida propia.

Esta técnica se maneja desde arriba y el marionetista puede encontrarse fuera de la vista de los espectadores si el teatro donde escenifique está debidamente adecuado; el muñeco se compone de cabeza, cuerpo, brazos, piernas, hilos, sistema de movimiento y contrapesos.

En la fabricación de la cabeza puede utilizarse cualquiera de las técnicas mencionadas o bien, con una bola de foam (unicel) a la que se le pondrá la peluca que se desee.

El cuerpo puede elaborarse con tela, empleando los moldes que marca según la figura. (Fig. 117).⁵

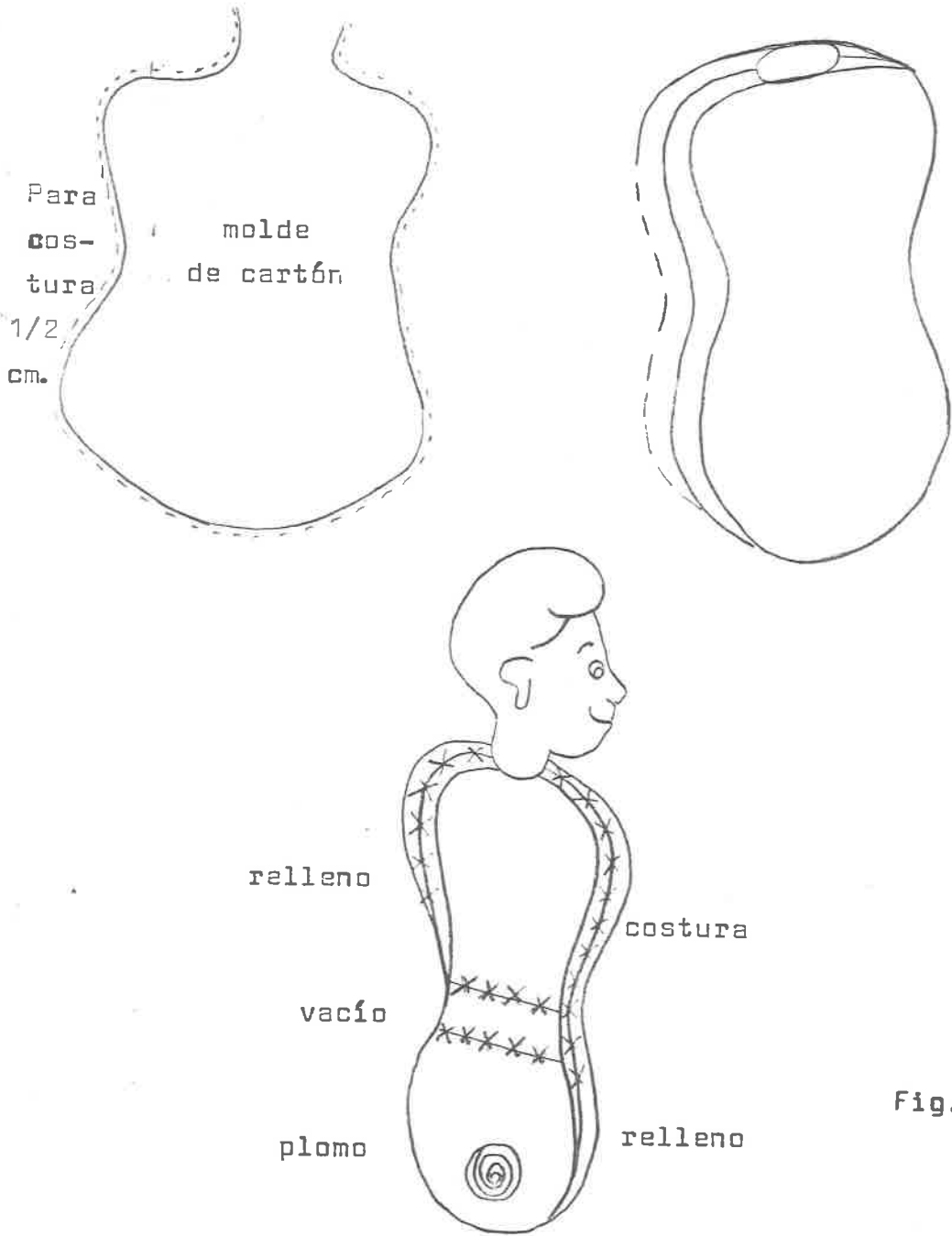


Fig. 117

ARMAZON EN POSICION
HORIZONTAL ⁶

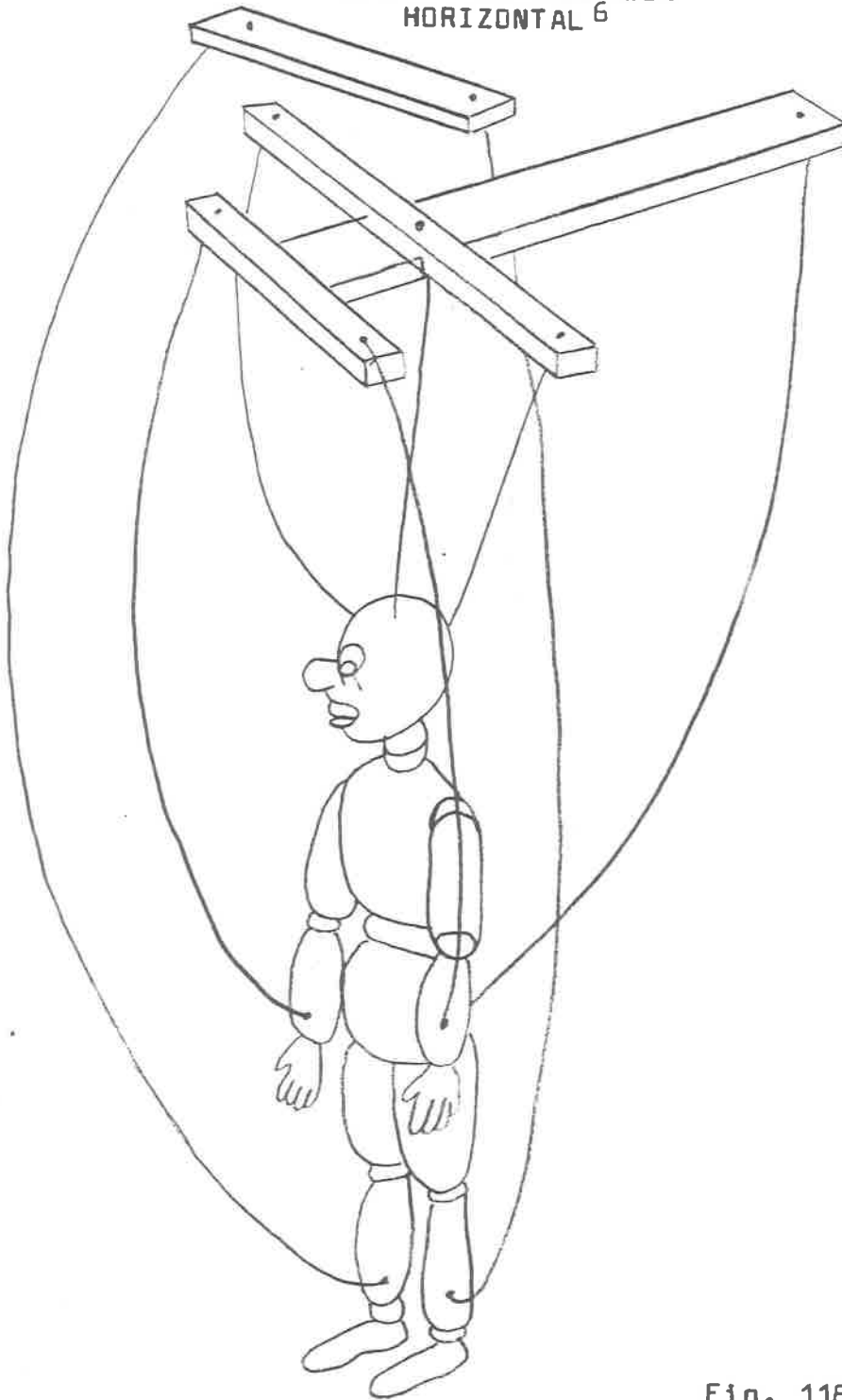


Fig. 118

Otra manera de hacer el cuerpo es utilizar carretes de hilo, empleando uno grande para la cabeza y dos medianos para el cuerpo, tres medianos para piernas y brazos, estos carretes se deben unir con cuatro hilos de preferencia piola, partiendo todos de la perforación del carrete de la cabeza, anudándose para formar el cuello, dos hilos serán para los brazos y dos para las piernas, (en ambos casos) los hilos deben de quedar holgados y al terminar de pasar el 3er. carrete, la piola se regresa por una de las aberturas laterales, más no por el centro y anudarse en ese carrete para posteriormente colocar los hilos como en la técnica anterior. Esta marioneta puede vestirse con un camisolín o bien, pintar los carretes únicamente poniendo la caracterización deseada. (Fig. 119).

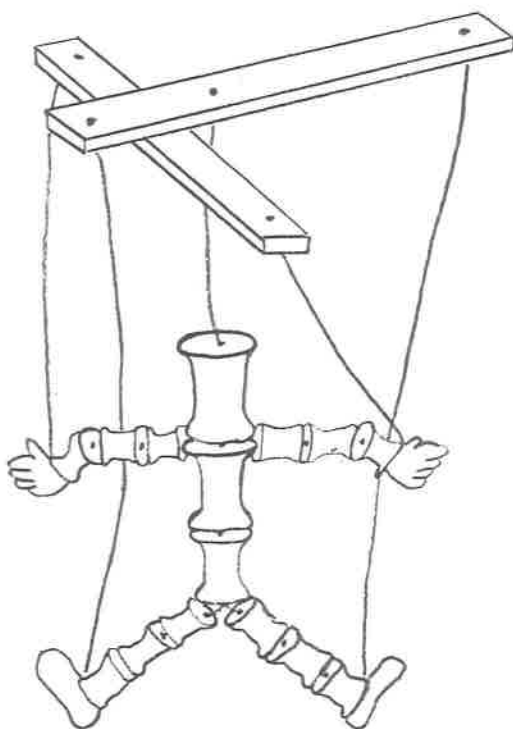


Fig. 119

Otra forma de confeccionar marionetas, es utilizando una bola de foam para la cabeza, y cinco conos de igual tamaño, uno para el cuerpo, dos para los brazos y dos para las piernas, cuatro bolitas de foam para simular las manos y los pies; las articulaciones de este muñeco estarán formadas por un clip o un trozo de alambre doblado en V, pero fuertemente fijados con resistol..

El muñeco se podrá vestir formando los conos y colocando escarolas en el cuello, puños y pies y para la cabeza la peluca que se desee y las facciones que se requieran; esto se deja a la creatividad de quien elabora la marioneta, para luego colocar los hilos según corresponda. (Fig. 120).

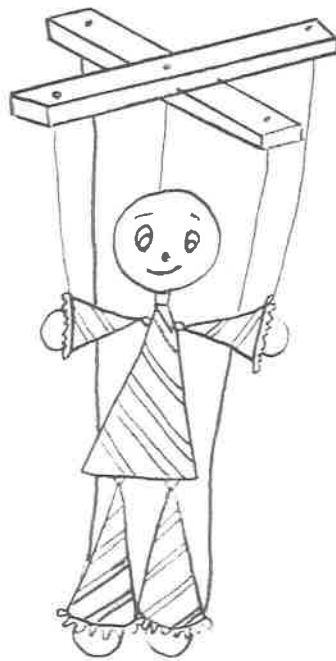


Fig. 120

Las marionetas o muñecos de hilo, pueden manejarse a través de una cruceta e hilos, la que facilitará una serie de movimientos o bien, se pueden elaborar desde el más sencillo, utilizando un sólo hilo hasta el más complicado. (Fig. 121).

Iluminación

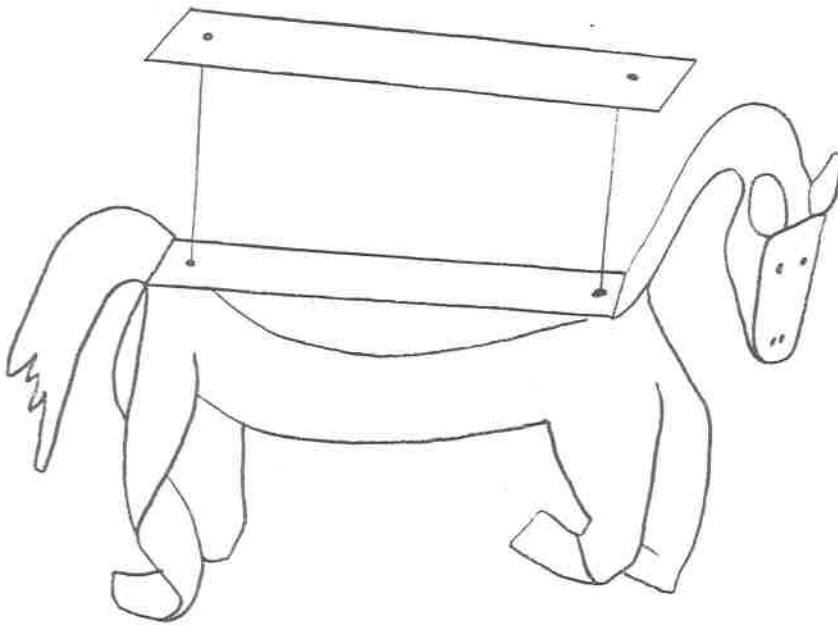


Fig. 121

29.

Técnicas
de
realización

Modelado	Directo	} Papel maché arcilla plastilina
	con molde	
Formas esféricas	Pelotas Bolas de foam	
Siluetas recortadas	cartón	} fijos articulados
Frutas y Verduras	Zanahoria pepino apio camote, etc.	
Material de desecho	Cajitas tapas latas maderitas carretes, etc.	
Formas planas y corpóreas	Papel cartulina cartón	
Telas	Fieltro imitación piel toalla medias, etc.	

B. Diferentes técnicas de manipulación de muñecos guiñoles.

El teatro guiñol contribuye a que el maestro realice adecuadamente su trabajo docente, pues es una forma de centrar la atención de los alumnos, además, el costo de sus materiales está al alcance de los recursos económicos de la escuela y del educador. Por tal motivo, consideramos a la manipulación como parte de la acción dramática en la que se ve el qué, quién, dónde, cómo y por qué, esto es lo que nos permite encontrar las características de la obra en donde interviene el manipulador, actos o sujeto de acción, y el receptor (el público); el primero, es el que debe tener una idea clara del mensaje que proyectará en la temática puesta en acción.

Toda obra en su exposición aparece un sujeto quien representa el conflicto, considerando a éste como la primera fase; el desarrollo de la historia es la que nos da a conocer las acciones de los personajes y es la que se le considera la segunda fase y como tercera es el desenlace del drama, las tres fases son las características que se encuentran en el texto dramático, el que también se divide en dos partes fundamentales, una es la de nivel interno que viene a ser el conflicto y el externo se manifiesta por medio de la actuación. Debiendo quedar claro la temática, el problema, el conflicto social o histórico de la obra.

Teniendo presente lo anterior, podremos confeccionar el muñeco, ya que el texto nos manifestará las características del personaje, pues el muñeco actor jugará un papel importante en la escena, adoptando dos tipos de movimientos: los propios del muñeco y los de tradición, o sea, el recorrido que hace en el espacio escénico. Los movimientos del muñeco se fundamentan en la práctica o habilidad de los ejercicios de digitación, pues toda técnica requiere de una práctica diaria que permitirá adquirir en forma fluida y correcta la posición de las manos, los dedos y las variadas flexiones tanto de éstos como de las muñecas; así como los movimientos de rotación del

brazo que serán las del cuerpo del muñeco que girará de izquierda a derecha o de adelante hacia atrás; lo anterior se logrará practicándolo aproximadamente unos diez minutos diariamente en un principio, hasta que llegue el momento en que se olvide de pensar qué es lo que se debe hacer y la actuación resulte espontánea. Sólo así se adquirirá la independencia necesaria para transmitir libremente la expresión, sin trabas de técnicas, por falta de conocimiento y con mayor facilidad, al dominar la técnica surge la creación artística y da paso a los movimientos espontáneos y bien combinados.

De este tipo de movimientos depende la buena o mala actuación, y abarca dos partes que son la expresión corporal y la declamación.

La primera, es en la que el muñeco no siempre está hablando cuando se encuentra en el escenario, pero sí está actuando y debe proyectar gestos faciales y corporales (dolor, pena, alegría, juego de manos, nerviosismo, energía, etc.).

El muñeco puede ser tanto trágico como cómico pero siempre poético, porque la poesía de movimiento es un lenguaje propio y universal.

Esta es la forma en que los muñecos animados cumplen su papel en la escenificación, además de que sirven como recurso para transmitir mensajes de contenido social y recreativo.

Para proceder a la escenificación debemos tomar en cuenta el medio en que se va a actuar, la edad de los niños con que se va a trabajar, así como la naturaleza y complejidad de la obra. En este aspecto, también influye el ingenio del maestro, y el objetivo que se pretende lograr; en ocasiones nos preguntaremos qué obra podemos poner si nuestros niños no son actores y además incapaces de inhibir su personalidad; aspecto que se exige a los artistas profesionales en el momento de representar su personaje.

Si nos ponemos a analizar las obras existentes, no hay aptas para niños y que contengan papeles que ellos puedan repre-

sentar, por tal motivo, es trabajo del educador; además, tener la paciencia necesaria en los ensayos y actuaciones de los niños al verlos torpes, forzados y declamando un texto que suena falso; sin dejar de tomar en cuenta que en ocasiones hay niños que memorizan y tienen cierto talento para este tipo de actividad.

En estos casos, el maestro debe tener cuidado, porque se corre el peligro de una malformación de su personalidad al asimilar los papeles que memoriza; por tal motivo, nos alejaríamos de la actividad educativa.

En este tipo de actividades lo que es efectivo es propiciar el juego de ser actor, por ejemplo: interpretar a una enfermera, a una hada, a una sirvienta, etc., todo esto les divierte, encanta y emociona además de ser un momento adecuado donde el alumno puede encontrar una forma de expresión muy personal que satisfará sus necesidades.

Otra de las oportunidades son las reuniones familiares y fiestas, que permitan al niño encontrar formas artísticas de expresión con el sólo hecho de desearlo y hacerlo, que dará lugar a una interpretación dramática por placer o bien otra manifestación artística.

En otras palabras, el maestro debe aprovechar estos brotes de interés en los niños que están a su cuidado y de quienes se debe descubrir y acrecentar sus capacidades, las que han sido estimuladas por hechos de la vida, acontecimientos, cuentos leídos o escuchados, etc.

Cuando un niño narra un cuento, asume la responsabilidad de que éste sea una forma de comunicación creativa que se percibe a través del efecto que le da por sus palabras, gestos, la acción que da a sus personajes, la forma de reproducir sonidos, etc.; así es como el niño tiene la oportunidad de vivir.

Otra actividad que utiliza el educador para el desarrollo artístico del niño, es que él narra el cuento y al mismo tiempo, el niño lo va dramatizando; los cuentos deben ser sencillos, comprensibles y reflejar aspectos de la vida cotidiana -

que satisfarán sus inquietudes.

Existen infinidad de variantes en relación a los cuentos, como por ejemplo el cuento musical, que se combina con el canto, el movimiento, el juego y la actividad. Esta variante tiene unos momentos de agitación combinados con los de calma, con una duración moderada para que la participación del niño sea activa y con interés.

Una variante más, es el cuento corto que permite más libertad y donde la música es el elemento más importante.

Lo anterior, es una forma de dramatización en que el alumno es el propio actor, quien hace uso de elementos que lo caracterizarán de acuerdo al personaje que va a representar, pero sin olvidar en este capítulo que también los niños son actores, personas que mueven detrás del escenario a los muñecos, - como individuos que reaccionan y viven al representar escenas de la vida real, mismas que obedecen a un plan pre-concebido, a un ensayo previo, a una técnica; como actores, pronuncian en voz alta lo que corresponde al personaje que representan.

Esta tarea es importante, requiere de destreza manual y condiciones de recitación especiales, para afrontar los problemas que el actor tiene en escena y que son cuatro:

1) La relación del actor con las diversas partes del escenario en que se mueve.

2) Su relación con el público que ha de verlo, oírlo y seguir sus movimientos.

El trabajo del actor es semejante al del maestro, que se encuentra frente a su grupo. Ambos deben motivar a sus alumnos y captar primero la simpatía del auditorio para proyectarse, saber enviar su mensaje o bien, hacerse entender y sobre todo, establecer la interrelación entre el maestro y sus alumnos o entre el actor y su público; clarificar esa corriente de simpatía que debe haber entre unos y otros y es a lo que se llama "catarsis" y viene a ser el enlace entre el espectador con el actor que se encuentra en el escenario a quien le si---

guen todos sus movimientos. Esta corriente es susceptible de romperse por estímulos externos y a veces de carácter visual - y/o auditivos, ya sean ruidos en el escenario o en el público. Este mismo efecto se da con el maestro en su clase, en donde sucede que cuando más atentos están los alumnos, nace o surge una interferencia que interrumpe la corriente establecida. Si la interrupción es de carácter visual, puede ser cuando alguien se pare entre el público y camine o bien, que alguien se asome entre los bastidores.

3) Sus relaciones con los demás actores que comparten con él la obra.

4) La relación que el propio actor debe establecer con sigo mismo de un momento a otro; de los diversos episodios de su presencia en escena y del desarrollo de su personaje, por lo que el actor debe conocer el área de actuación que se divide en seis partes y que a continuación se representan:

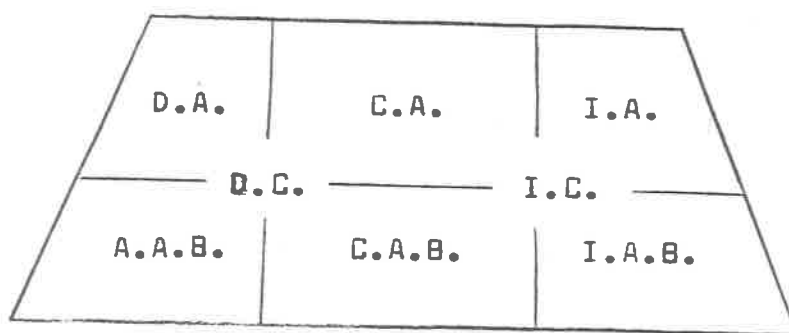


Fig. 122

En el diagrama anterior (fig. 122)^B usamos los términos - "derecha" e "izquierda", con referencia al actor colocado frente al público. De "arriba" a "abajo", entendiéndose por arriba, la parte del escenario más alejada del espectador; y por abajo, la parte más cercana.

Las posiciones y movimientos del actor en el escenario - son cinco:⁹

- 1) Abierto: Cuando se encuentra totalmente frente al público.
- 2) Cerrado: Cuando se encuentra de espaldas al público.
- 3) Perfil: Que equivale a medio flanco.
- 4) Un cuarto: Equivale a medio flanco.
- 5) Tres cuartos: Casi cerrado.

Estas posiciones reciben el nombre de estáticas aunque el teatro sea dinámico y de las cuales reciben los siguientes movimientos:

Abrirse: Adoptar la posición abierta.

Cerrarse: Adoptar la posición cerrada.

Volverse: Abrirse con suavidad.

Bajar: Caminar hacia el área de abajo.

Subir: Caminar en línea recta hacia adelante.

Retroceder: Ir hacia atrás.

Mezclarse: Combinar el desplazamiento con otro actor.

Las posiciones y áreas mencionadas son fuertes y débiles, la fuerte es la abierta y la débil la cerrada. El área fuerte del escenario es la parte central, le sigue la derecha y por último la izquierda. La débil del escenario viene a ser la izquierda.

Otra de las partes fuertes y más que la de arriba, por estar cerca al público es la de abajo.

El escenógrafo de teatros escolares, debe realizar los vo cetos tanto del decorado como del teatro en donde se pueden ha cer las representaciones o bien, en el patio de la escuela.

El maestro debe hacer notar desde un principio a los niños que tienen mayor afición por esta actividad, de cuales han de ser sus movimientos, que comprenda que para el espectador son a la inversa de su propia situación, pues si hace el movimiento de la mano de derecha a izquierda y para el espectador de izquierda a derecha; movimientos de traslación que por lo general, tienen puntos de referencia muy concretos que el accio nador descubre con facilidad.

La agilidad se adquiere como resultado de los ensayos, tarea que se ha de realizar de pie, de manera que los espectadores no lleguen a vislumbrar la cabeza del manipulador cuando se traslade en el escenario de un lado a otro.

En otras ocasiones, el manipulador puede permanecer sentado, cuando el muñeco se mueve solo de un lado a otro, sugiriendo en este caso, la presencia de sólo tres manipuladores.

Otro aspecto que se debe tener en cuenta es el diálogo, en el que se emplea cierto volumen en la voz, matizando las palabras, con el fin de transmitir al público momento a momento de la obra.

Cada manipulador se puede encargar del manejo de dos muñecos y adiestrarse en la modulación de la voz para que el personaje que él representa se diferencie por ésta, de este aspecto depende en gran parte el éxito en el teatro. Por supuesto, sin olvidar las luces, música y demás efectos que dan a la escena cierto realismo.

En fin, estos detalles y materiales, ubican a la representación en un determinado tiempo y espacio, que van auxiliados de la escenografía (vestuario, utilería, efectos sonoros, --- etc.) procurando que sean elaborados con materiales de reuso y que estén de acuerdo con las ideas que los niños propongan. Estos procedimientos hacen que el niño elija el lugar de la representación, diseñe y elabore el vestuario y la utilería de la escenografía; que sea capaz de seleccionar los efectos sonoros que pueden ser producidos a través del cuerpo, voz o bien, de objetos e instrumentos; que sea creativo para sugerir situaciones a representar y logre estructurar un guión en forma individual o con colaboración de sus compañeros, el que debe contener un principio, un desarrollo y un final. Que sienta la libertad de comentar sobre los personajes que intervienen en el juego, para comprender las acciones que realizan como son: qué hacen los personajes, cómo son, qué dicen, qué y cuándo sucede, y que al llegar a comprender esto, sea capaz de elegir -

su personaje y representarlo, improvisando el diálogo y actitudes, respetando la estructura del guión.

Este tipo de actividades permite reflexionar al alumno sobre el concepto social y situaciones de la vida diaria; y es el maestro que como auxiliar del juego teatral, estimulará y guiará a los niños para que se desarrolle adecuadamente la representación, la que se hará tantas veces como lo permita el interés de los alumnos.

El maestro no debe pretender que se interpreten las obras dramáticas siguiendo una técnica determinada; ni que se memoricen o reciten textos literarios, sino que logren expresar y comunicar lo que piensan, sienten y desean.

Por ello, se le llama actividad escénica, pues al realizar movimientos de su cuerpo, brazos y manos, llegan a expresar más fácilmente sus sentimientos.

Al realizar una buena mímica como actor, nos indica que éste se ha posesionado de su papel y que se expresa de acuerdo a las circunstancias del personaje que está representando, ejemplo: un hombre viejo no hace la mímica de un hombre joven y además, se incluyen escenas mudas las que permiten accionar sobre lo que se está tratando y dar tiempo a que otros personajes participen.

Como reglas generales, el actor no debe ni cruzarse ni estirar los brazos, sino darle soltura y suavidad, así como elegancia y naturalidad al movimiento de su cuerpo, y éste se reflejará en el cuerpo del títere de guante que viene a ser todo lo que la mano del titiritero realiza para darle vida peculiar al personaje, como resultado del conocimiento que el manipulador tiene; pues el muñeco no sólo gesticula frente al público, sino que se desplaza en escena, camina, corre, salta, se sienta, se arrodilla, duerme, sube, baja, pero debe saberlo hacer; todos estos movimientos combinados son las acciones que títere y titiritero deben saber hacer, ya que la gracia creadora y el cuidado de los detalles deben estar siempre presentes para que el resultado de la escenificación sea perfecto.

Un muñeco torpe, mal manipulado y con movimientos imprecisos, indecisos o bruscos, no es un buen actor, porque al títere lo estamos considerando como un personaje que debe vivir como tal en el escenario.

Por eso Rebeca Vera Vera, nos dice que: "los títeres y las marionetas no son miniaturas de seres humanos ni muñecos; son figuras que se mueven bajo el control de los seres humanos".¹⁰ Pues la escenificación con muñecos animados tiene el valor de dar paso a la imaginación de los niños, es un mundo de fantasía en donde tienen cabida las figuras más extrañas, ya sean de fábula, de cuentos, etc.

Para la formación y trabajo de un grupo teatral, se requiere por lo mínimo de tres animadores y un máximo de cinco; lo importante es el trabajo de equipo y la interrelación que se establece entre ellos.

Lo ideal, es que cada grupo cree sus propias obras y muñecos, aún cuando los animadores deseen improvisar los parlamentos deberán ensayarse algunas veces, con el fin de que cada manipulador actúe sin titubeos los movimientos escenográficos del personaje, que realice el oportuno cambio de sus muñecos, que suba y que baje el telón o la utilería en el momento adecuado, etc. si todo esto está previamente estudiado, se evitarán confusiones y tropiezos durante la representación.

Además, se sugiere que el director del grupo observe desde afuera cada uno de los ensayos, sólo así notará las posiciones incorrectas de los muñecos e indicará los movimientos escenográficos hasta llegar a obtener un acoplamiento perfecto en la manipulación, la que se debe coordinar con la música y demás detalles.

Una representación por lo general consta de:

- Un prólogo, que es donde el muñeco habla con el público.
- La obra que dura aproximadamente de 20 a 25 minutos.
- El baile o ritmo, en donde intervienen de tres a cuatro muñecos.

La representación debe llevarse a cabo dentro de un ritmo general, es decir, deben evitarse los largos intervalos entre un número y otro. Estos intervalos servirán para los cambios de escenografía y de muñecos; cambios que han de hacerse rápido y coordinadamente.

En sí, el arte de las marionetas como todas las artes tiene sus reglas y sus métodos, base de un oficio cuyo ejercicio requiere el dominio de una técnica.

Las técnicas más usuales para colocar los dedos de la mano dentro del muñeco de funda para poder manejarlo son tres:

1) El índice se introduce en el agujero del cuello o base de la cabeza del muñeco, el pulgar y el mayor en las cavidades de las manos del títere, acto que también da vida y lo anima. (Fig. 123).

2) El índice se introduce en la cabeza del muñeco como en la anterior y el pulgar y meñique en las manos. (Fig. 124).

3) El pulgar y el meñique se introducen en las manos y -- los dedos restantes en la cabeza. (Fig. 125).



Fig. 123



Fig. 124



Fig. 125

La mano de la persona que maneja los muñecos, se constituye en la espina vertebral, alma y mente del muñeco, el dedo es pues, su aparato motor sensitivo. El ser creativo permite dar vida al muñeco con naturalidad, sus movimientos nunca deben de ser mecánicos; al contrario, deben cobrar vida en las manos, proyectando un estado anímico con el movimiento y la voz. --- (Fig. 126).



Fig. 126..

A continuación, de Alejandro Keys S.¹¹ se muestran algunas flexiones de los dedos, con las que se denotan los estados de ánimo del muñeco.

1) Flexionar los dedos uno por uno varias ocasiones. --- (Fig. 127).

2) Mover continuamente los dedos de atrás hacia adelante. (Fig. 128).

3) Mover el dedo índice en forma circular, de derecha a izquierda y viceversa. (Fig. 129).

4) Movimiento de las muñecas de atrás hacia adelante y viceversa. (Fig. 130).



Fig. 127



Fig. 128



Fig. 129

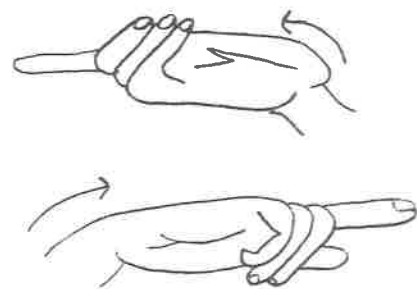


Fig. 130

5) Movimiento de las manos hacia los lados. (Fig. 131).

6) Movimiento de las muñecas de lado a lado. (Fig. 132).

7) Movimiento de las muñecas en forma circular, de derecha e izquierda y viceversa. (Fig. 133).

8) Recoger los dedos con fuerza, doblándolos por la mitad a manera de garra, tocando casi la palma de la mano. (Fig. 134)

9) Doblar cada uno de los dedos uno por uno, iniciando por el meñique. (Fig. 135).

10) Doblar el dedo índice girando la muñeca hacia la derecha, estirar el dedo tratando de dibujar una "U", el mismo movimiento hacia la izquierda. (Fig. 136).

11) Posición correcta de la mano para manejar un muñeco para lograr el relajamiento de la mano, se flexiona hacia el frente haciendo una leve inclinación. (Fig. 137).



Fig. 131



Fig. 132



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136



Fig. 137

12) Colocación de cabeza y manos del muñeco en manos del manipulador. (Fig. 138).

13) Posición correcta del manipulador al manejar el títere dentro del teatro, el que debe mirar siempre al muñeco. -- (Fig. 139).



Fig. 138



Fig. 139

Movimientos básicos de la cabeza según Alejandro Keys S.¹²

1) Movimiento de la cabeza de un lado a otro, se hace con el dedo medio sobre el rodete. (Fig. 140).

2) Movimiento circular del cuello del muñeco para poder mirar a su alrededor, flexionando el dedo índice y a la vez moviéndolo en forma circular. (Fig. 141).

3) Movimiento semicircular de un lado a otro y hacia el frente para afirmar, negar o hablar. (Fig. 142).

4) Para mover el cuerpo del muñeco hacia la derecha o izquierda, hay que dar vuelta a la muñeca de la mano que es la cintura del muñeco. (Fig. 143).



Fig. 140



Fig. 141

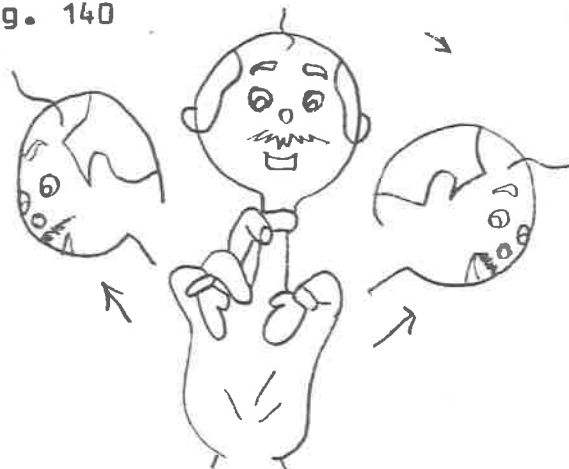


Fig. 142



Fig. 143

5) Movimiento para caminar. (A) Flexión del codo de arriba hacia abajo y viceversa y desplazamiento del manipulador en dirección en la que va caminando el muñeco, procurando llevar las manos de éste lo más bajo posible. (Fig. 144).

Movimiento para correr. (B) El movimiento anterior, pero con más rapidez. En ambos casos, hay que tener cuidado de no hacer caminar al muñeco de lado.

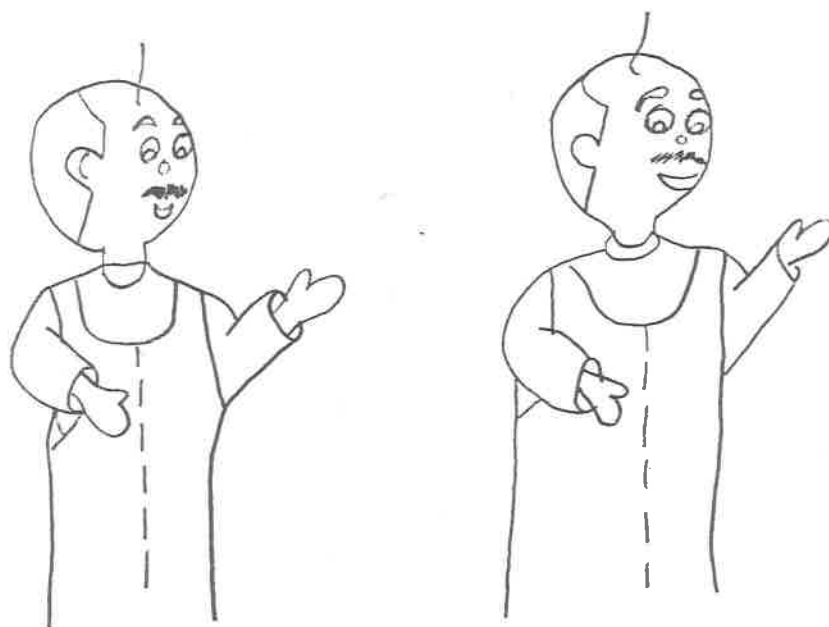
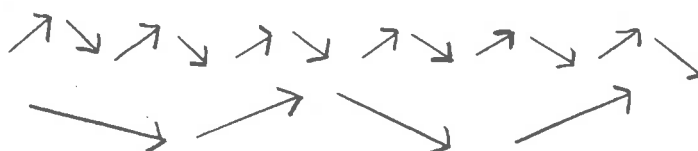


Fig. 144



6) Movimiento para la danza. Pensar que frente al muñeco, atrás y a los lados, existen aros imaginarios que el muñeco tratará de realizar con su cabeza inclinándola y despues le vantándola, primero al frente y luego atrás. (Figs. 145).



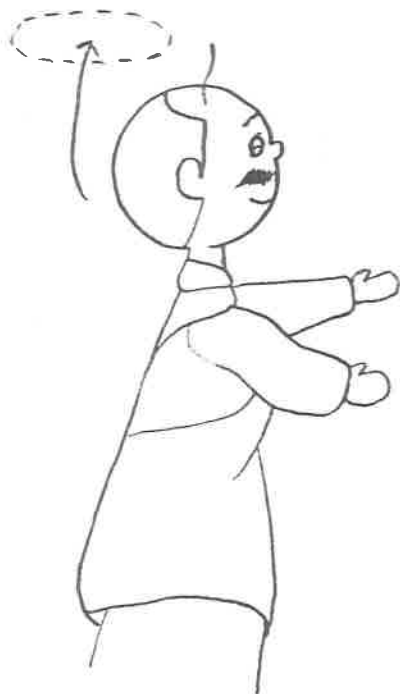
Al frente



A un lado



Al otro



Hacia atrás



Nuevamente al frente

Figs. 145

Todo el movimiento es en la muñeca del manipulador, manteniendo el codo lo más fijo posible. En este movimiento interviene el ritmo de la música que lleva el manipulador, y para lograrlo se ayudará haciendo flexión de las rodillas, actitud que se transformará en el alma imaginaria del muñeco.

La actitud del manipulador imprimirá a su muñeco los estados de ánimo como: tristeza, llanto, alegría etc.

Tristeza: se colgará lentamente la cabeza del muñeco al frente y se le hará caminar en la misma forma, haciéndolo mirar de soslayo de vez en cuando al lugar que le causa tristeza, levantando ocasionalmente la cabeza. (Fig. 146).

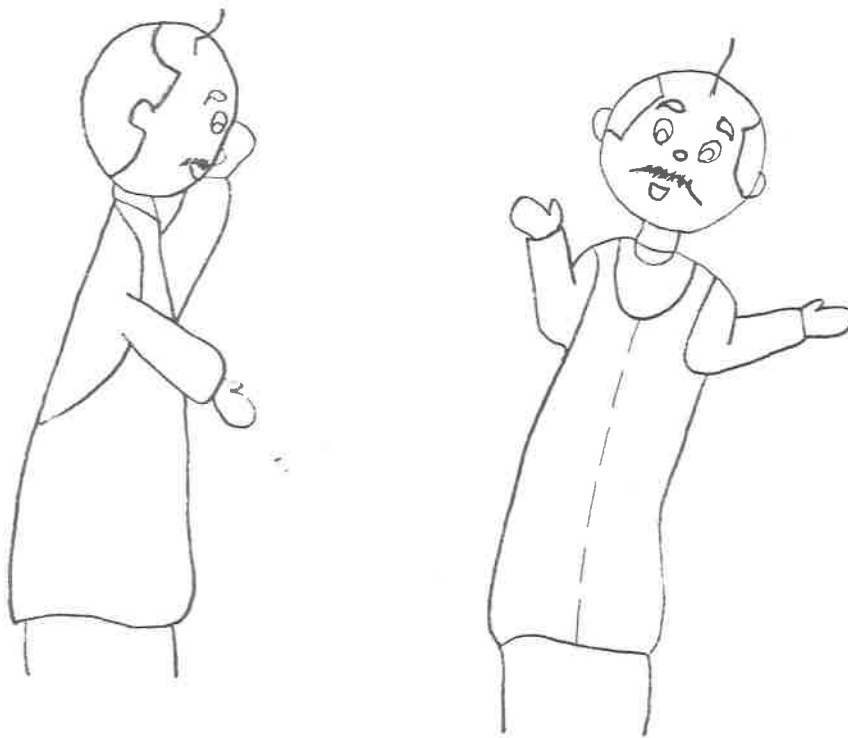


Fig. 146

Tristeza

Llanto: se concibe con los mismos movimientos anteriores, sólo que las manos del muñeco deben cubrir su carita y también hacer uso de la voz del parlamento del texto para indicar que el muñeco está llorando o simplemente avergonzado. (Fig. 147).

Enojo: sus movimientos son violentos y bruscos, la cabeza se ha de mover rápidamente de un lado a otro y en el caminar - se exagerará un poco subiendo y bajando el brazo y el tono de la voz y texto complementarán la idea. (Fig. 148).



Fig. 147

Llanto



Fig. 148

Enojo

Alegría: estos movimientos son muy semejantes a los de enojo, pero se suavizarán un poco al ser acompañados del texto y tono de la voz. Además las manos del muñeco podrán ser frotadas en señal de gozo. (Fig. 149).

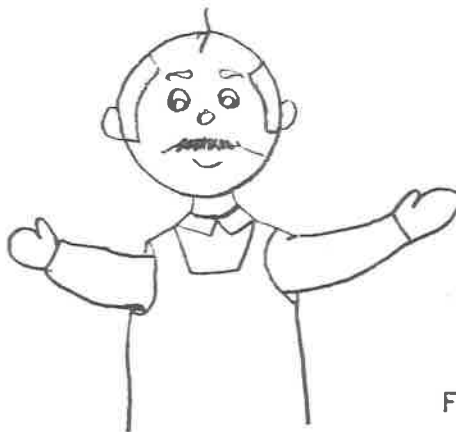


Fig. 149

Alegría

Como se menciona en un principio, estas son algunas reglas para animar al muñeco, lo esencial es compenetrarse con él para que cuando la respuesta del público sea favorable se establezca la "interrelación teatral" o sea, lograr el diálogo entre el muñeco y el espectador.

Técnica de digitación de Mane Bernardo.

Constan de los ejercicios de rotación de la muñeca, mano y dedos con el fin de manipular adecuadamente al muñeco.

1) Posición de frente, la palma extendida, la cabeza en el dedo índice vertical; pulgar y mayor representan brazos al frente, anular y meñique se encuentran pegados en la palma de la mano. (Fig. 150).

2) Con la posición anterior, rotación de la muñeca hacia la derecha. (Fig. 151).



Fig. 150

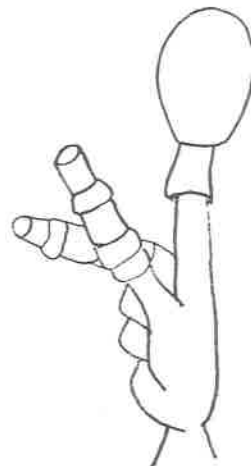


Fig. 151

3) Con la primera posición, rotación a la izquierda. ---
(Fig. 152).

4) Con la primera posición, rotación hacia atrás. -----
(Fig. 153).

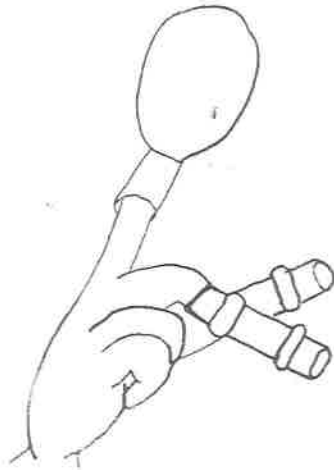


Fig. 152



Fig. 153

Ejercicios para el movimiento de brazos del muñeco. De acuerdo a Mane Bernardo.

1) El índice extendido, anular y meñique pegado en la palma de la mano y el mayor y pulgar abiertos al máximo. -----
(Fig. 154).



Fig. 154

2) La posición anterior, pero con el dedo mayor y el pulgar hacia arriba. (Fig. 155).

3) La posición anterior, pero con el dedo mayor y el pulgar pegados a la palma de la mano. (Fig. 156).

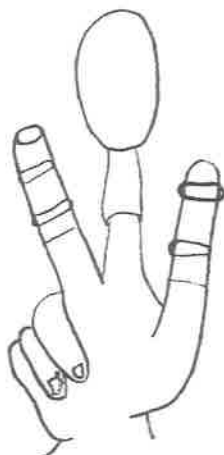


Fig. 155



Fig. 156

Ejercicios de flexión y extensión de acuerdo a Mane Bernardo.

1) Con la posición de frente, se inicia lentamente la flexión del índice (cabeza). (Fig. 157).

2) La flexión anterior se realiza al máximo, volviendo a la posición inicial. (Fig. 158).

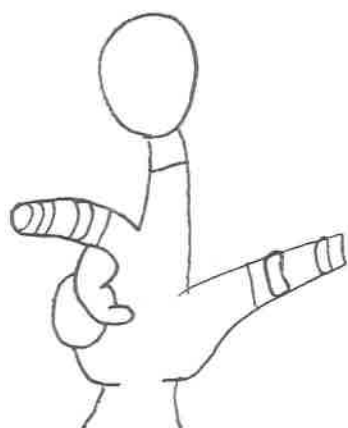


Fig. 157

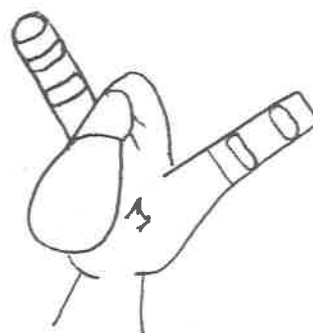


Fig. 158

3) Con la posición inicial, flexionar exclusivamente la cabeza. (Fig. 159).

4) Continuando el movimiento anterior, flexionar la cabeza al máximo, lo más cercano al brazo. (Fig. 160).

5) Partiendo de la posición inicial, extensión de la muñeca hacia atrás. (Fig. 161).

6) Ejercicio de posición correcta para sentar al títere de guante. Doble flexión de muñeca y codo. (Fig. 162).

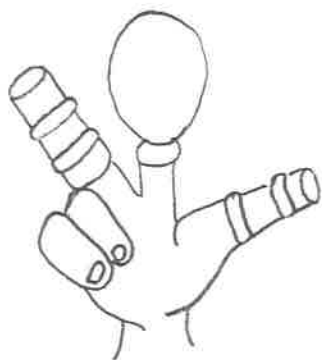


Fig. 159

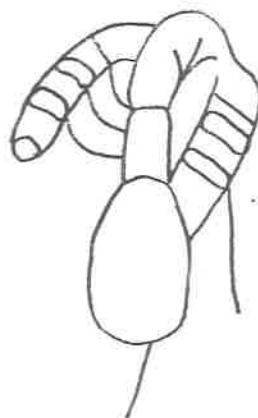


Fig. 160

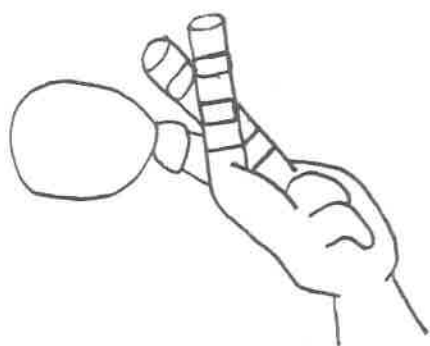


Fig. 161



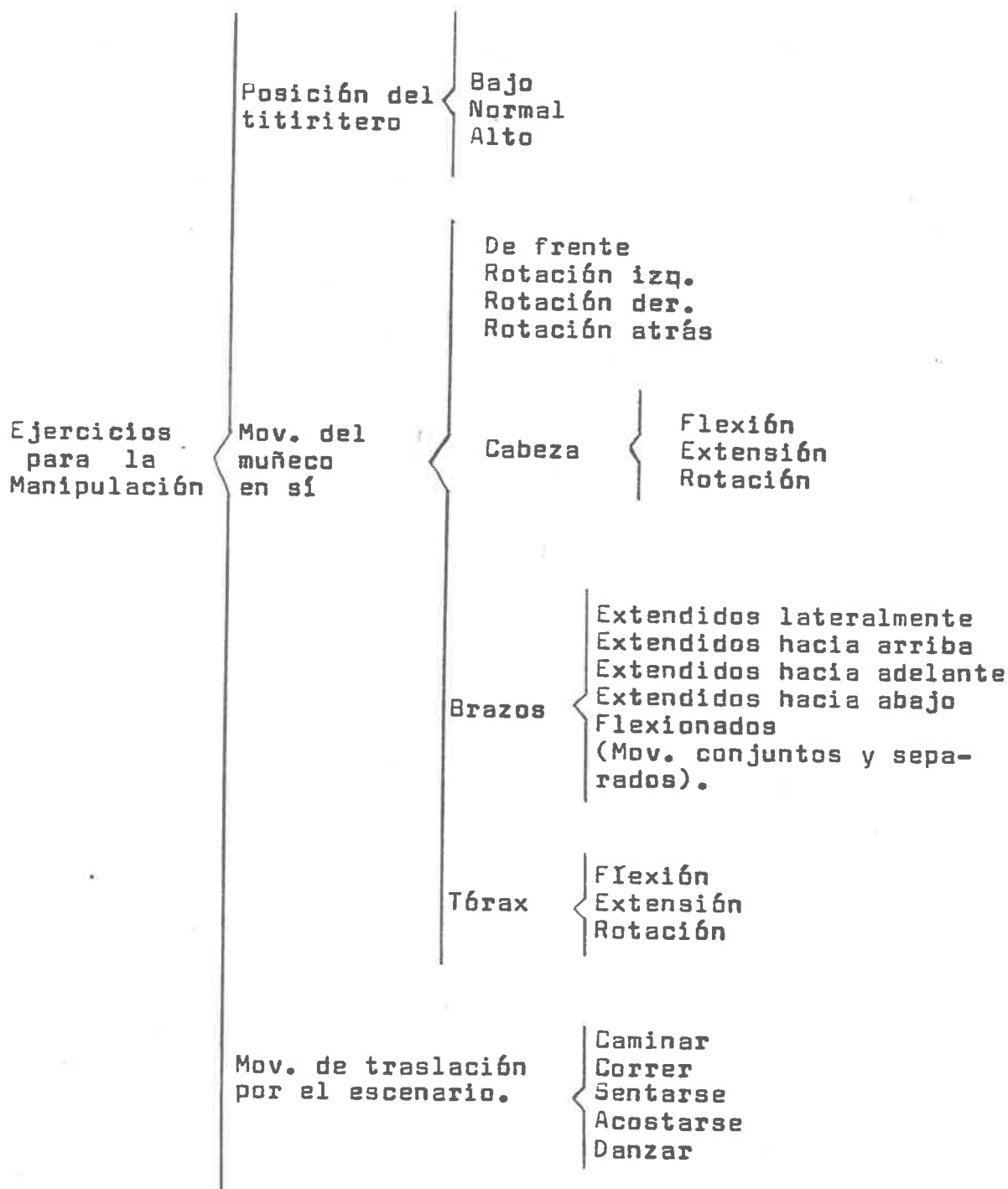
Fig. 162

Movimientos escénicos. (Mane Bernardo).¹³

Hágase de cuenta que estos son el movimiento de rotación y traslación de la tierra en el espacio del escenario que es tridimensional. La riqueza del teatro de títeres hace posible lo imposible, dentro de un ámbito de fantasía, que en el instante de la representación, logra una realidad escénica para el espectador.

Queremos destacar que para la etapa preescolar, lo terrorífico, realista, antiestético, lo ruidoso y lo grotesco no - existe; sin embargo, por ser éste un arte, se debe desarrollar de la mejor manera posible.

1. Cuadro sinóptico de ejercicios para la manipulación.



Posiciones correctas para sostener el títere, según Mane - Bernardo.¹⁴

La mano del titiritero es la que realiza los movimientos que corporiza y convierte en un ser viviente al muñeco, por el influjo de la gracia, y técnica de quien lo maneja; por consiguiente, su desplazamiento dentro del teatrino tiene que saber hacerlo, ya sea caminar, correr, saltar, sentarse, arrodillarse, tirarse al suelo, trepar, volar, bailar, etc. Movimientos que títere y titiritero deberán aprender juntos, cuidando de ciertos detalles, para que el resultado sea perfecto, porque un muñeco mal movido, torpe, indeciso, brusco etc. no es un títere.

Por lo anterior, a continuación se describen algunas técnicas de posición que debe adoptar tanto el títere como el titiritero.

1) De frente, el titiritero apoyará su peso en forma equilibrada en las dos piernas, el cuerpo recto y el brazo que sostiene al muñeco extendido, todo en línea vertical. (Fig. 163).

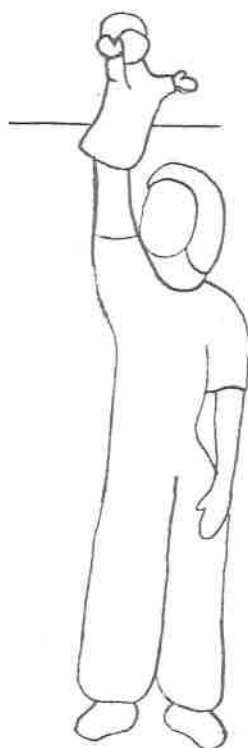


Fig. 163

2) De la posición inicial, vista de perfil y con medio giro hacia la derecha. (Fig. 164).

3) Cuando la boca de escena del teatro es demasiado alta para la estatura del titiritero, éste debe estirar al máximo el brazo desde el hombro y si aún no alcanza, tiene que equilibrarse en sus puntas. (Fig. 165).



Fig. 164

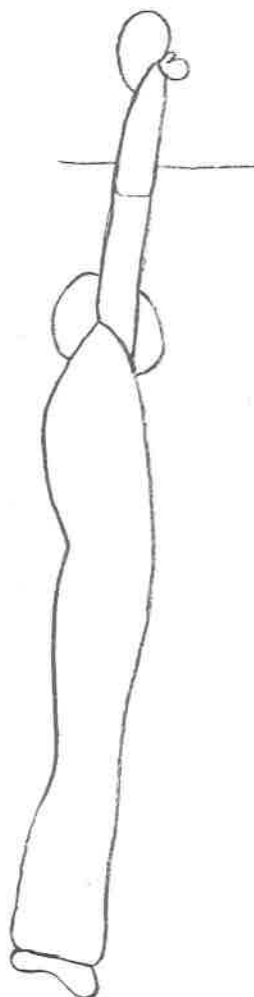


Fig. 165

Posiciones correctas para sostener el títere.¹⁵

4) Si por el contrario, la boca del retablo es demasiado baja y no cubre al titiritero, éste debe agacharse juntando sus piernas, flexionando las rodillas sin dejar de distribuir su peso en ambas piernas. (Fig. 166).

5) Otra forma de achicarse, es, con la quinta posición de danza clásica o sea, colocando una pierna a cierta distancia hacia adelante, la otra hacia atrás y flexionar ambas rodillas simultáneamente. (Fig. 167).



Fig. 166



Fig. 167

Posiciones correctas para sostener el títere.¹⁶

Dentro de la manipulación que a continuación se presentan, Mario García González dice que la posición correcta del animador es: el busto erecto, el brazo levantado, el antebrazo vertical tan cerca del rostro como sea posible, el codo hacia adentro y la vista hacia el muñeco; las piernas del animador ligeramente entre abiertas equilibrando el peso en ambas.

En el esquema de la izquierda, se muestra la posición correcta del manipulador, pues en el otro, donde aparece con los brazos oblicuos, da la impresión de que los muñecos se están cayendo. (Fig. 168).

2) Entrada o salida de muñeco a escena, las que están protegidas por bambalinas, tan importantes que evitan que se vea cuando el muñeco entra o sale. (Fig. 169).

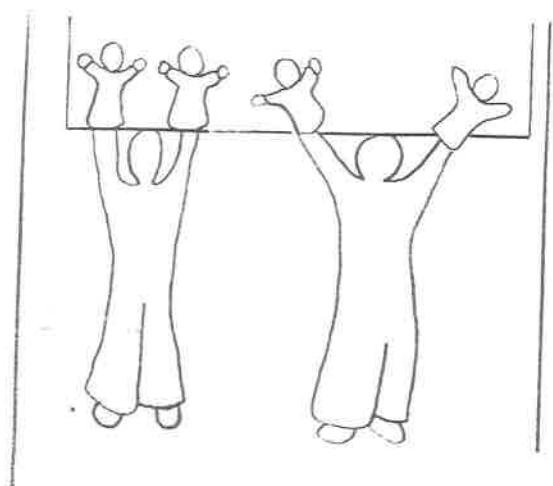


Fig. 168

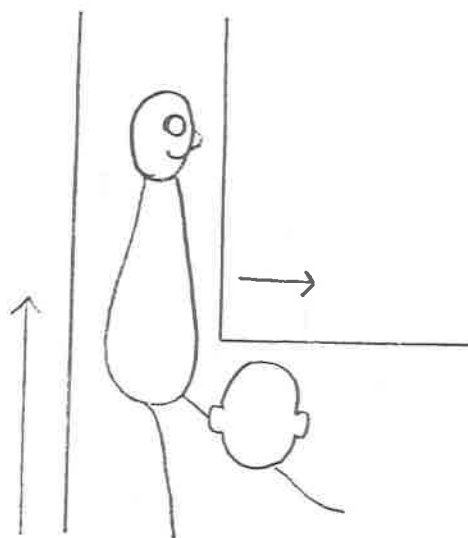


Fig. 169

3) El muñeco guiñol genuino, no tiene pies, sin embargo, camina, corre, brinca, etc. dependiendo del movimiento de todo el cuerpo del manipulador. (Fig. 170).

4) Si en cambio, el manipulador piensa que basta el movimiento de arriba abajo de su brazo, para representar los brazos del muñeco, el movimiento puede resultar defectuoso. ----- (Fig. 171).

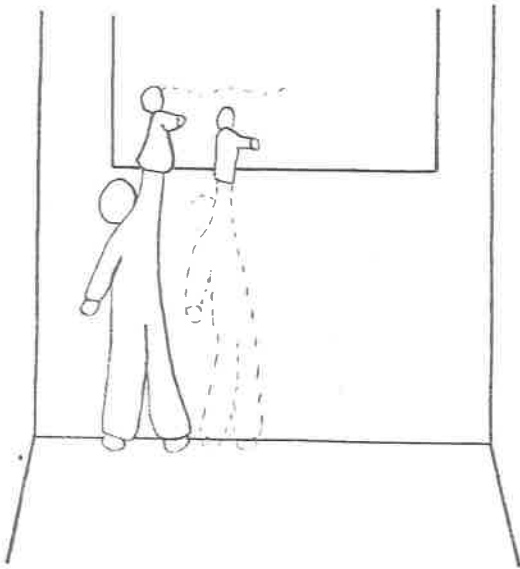


Fig. 170

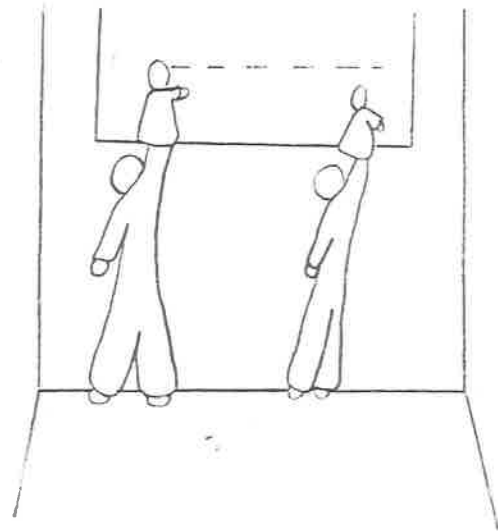


Fig. 171

5) Cuando el muñeco se inclina para saludar, el manipulador debe doblar la muñeca (esquema del centro y de la derecha) y no inclinar el brazo (esquema de la izquierda). (Fig. 172).

6) Si el muñeco se inclina lateralmente, el manipulador debe doblar la muñeca y no inclinar el brazo. (Fig. 173).

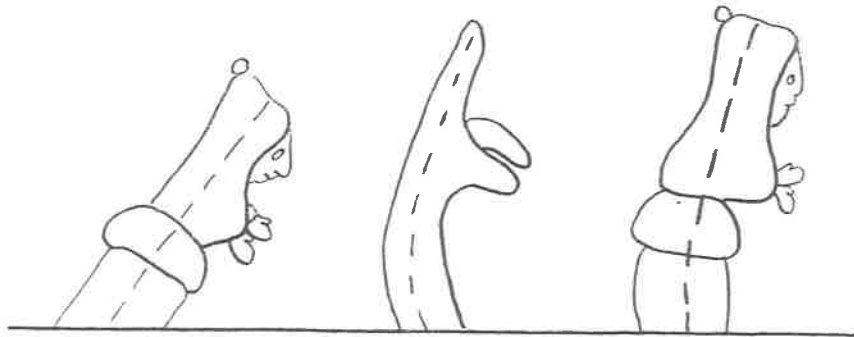


Fig. 172

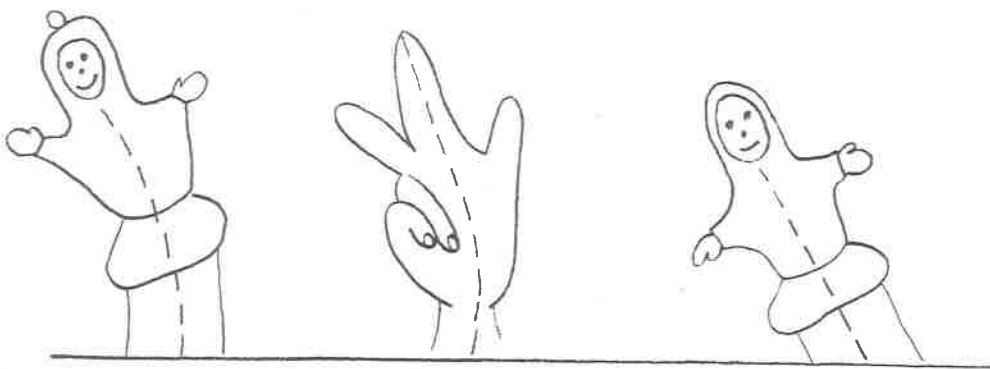


Fig. 173

7) Entre los principiantes existe la tendencia de echar hacia atrás la cabeza del muñeco, y la posición correcta es mantener derecho al títere. (Fig. 174).

8) Si hablamos de entrada y salida a escena, el manipulador debe tomar con su muñeco la misma precaución que como actor, o sea, dar media vuelta con la cara hacia el público (esquema izq.) y no salir dando la espalda al público (esquema de recho). (Fig. 175).

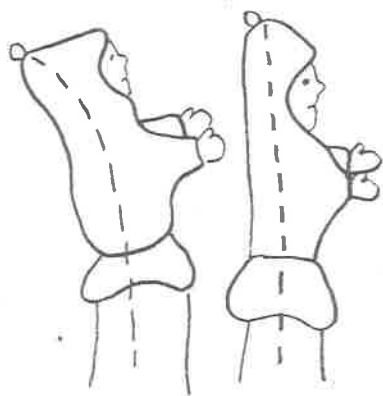


Fig. 174

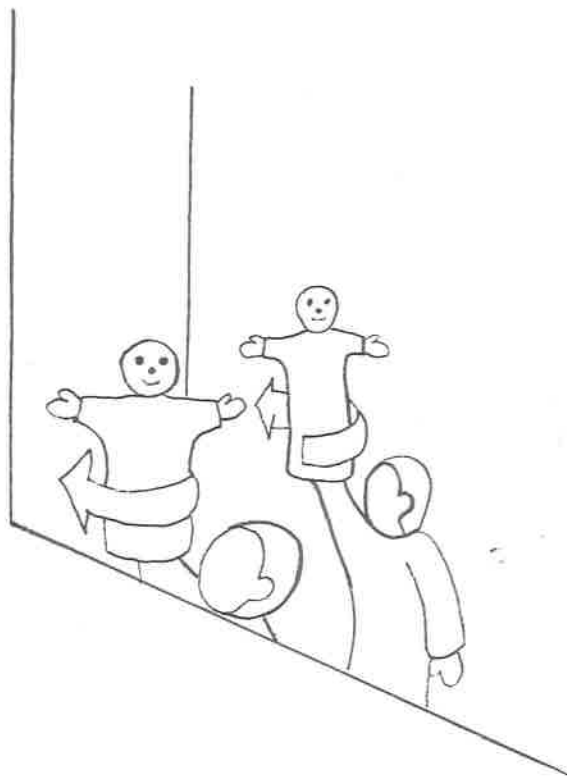


Fig. 175

9) Los muñecos se desplazan y actúan por lo menos en dos planos de la escena; el anterior y el posterior. El animador debe tener siempre presente el ángulo visual del público en relación con la escena alta, en la que el muñeco del segundo plano se ve menos que en el primero; por lo tanto, si el muñeco pasa al segundo plano, el manipulador debe subirlo al máximo para que el público lo vea completo. (Fig. 176).

10) Dado que la escena del teatro es alta, la colocación del público debe ser como mínimo con tres metros de distancia para visualizar el segundo plano y el decorado del fondo; se cree que entre más cercano, se ve mejor, pero lo que ocasiona es un desorden y se ve menos. (Fig. 177).

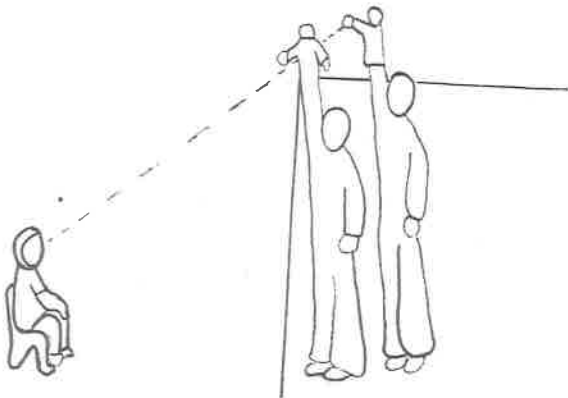


Fig. 176

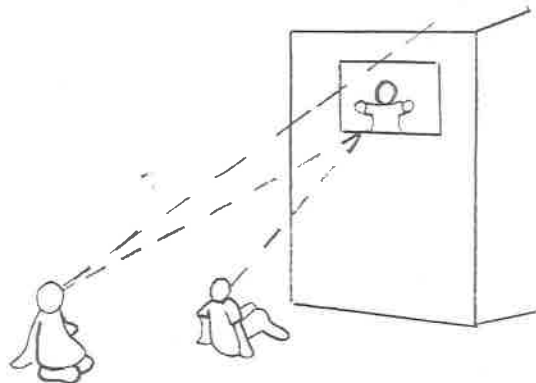


Fig. 177

11) Un muñeco guiñol no ofrece las posibilidades de movimiento que ofrece la marioneta. Sus movimientos son muy limitados pero más expresivos. (Fig. 178).

12) Los personajes tradicionales del teatro guiñol son: - Punch, Guiñol, Petrushka, quien ha conquistado su fama a pa--- los, aquí se ve empuñando un palo, que en realidad es tomado - por la mano del manipulador. (Fig. 179).



Fig. 178

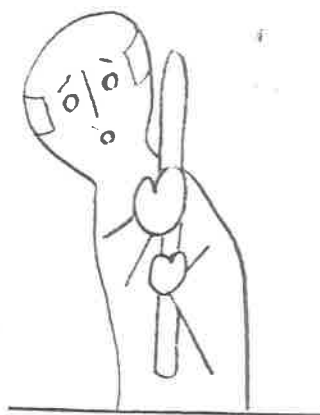


Fig. 179

13) En la figura vemos a Pedrito y el palo con que le va a dar su compañero. (Fig. 180).

14) Pedrito se protege pasando las manos detrás de la cabeza con un movimiento absurdo y gracioso. (Fig. 181).



Fig. 180

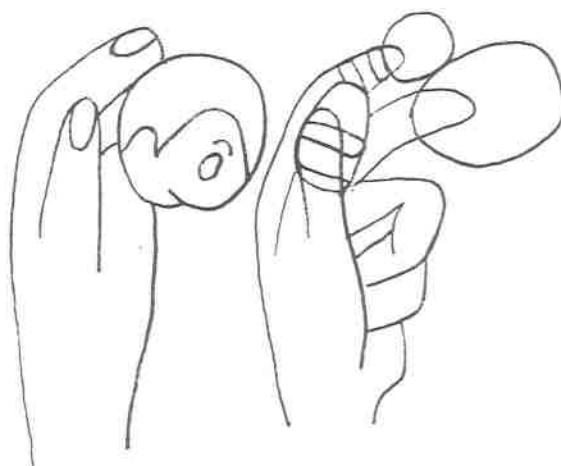


Fig. 181

15) Supongamos que Pedrito llora por los golpes recibidos y su llanto lo representa colocándose las manos frente a los ojos, y es el animador a quien le toca transmitir el estado de ánimo del muñeco. (Fig. 182).

16) La alegría y el contento lo expresa el muñeco abriendo al máximo los brazos y dando pequeños saltos. (Fig. 183).

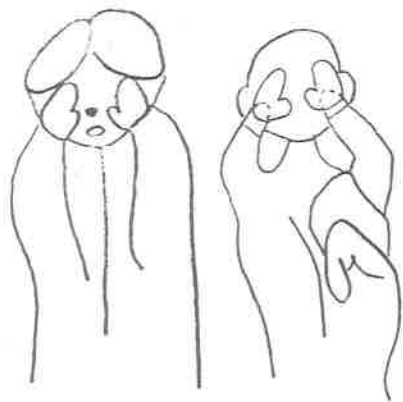


Fig. 182

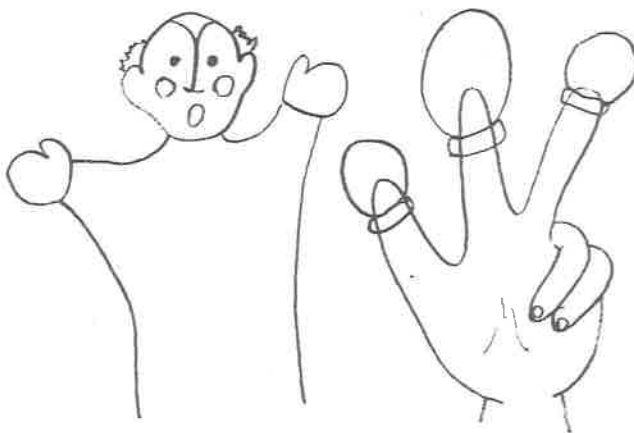


Fig. 183

17) El miedo y el susto lo expresa el muñeco temblando con todo su cuerpo. (Fig. 184).

18) Uno de los recursos para hacer reír o causar emoción en los niños, es esconderse atrás de las cortinas, de modo -- que los niños lo vean. (Fig. 185).



Fig. 184

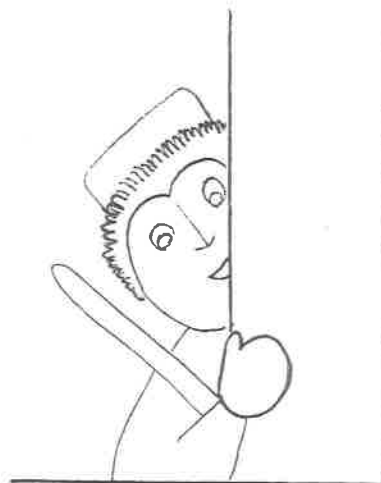


Fig. 185

19) Si el muñeco desea dormir, lo mejor que se puede hacer es aprovechar la orilla del escenario y ocultar la cara al público para que no se le vean los ojos abiertos. (Fig. 186).

20) Tan importante es el muñeco solo en escena, como acompañado. A continuación se presentan tres personajes:

- a) El muñeco hablando al público.
 - b) Cuando el muñeco habla a otro muñeco, colocándose en tres cuartos de perfil hacia el público.
 - c) Si el personaje escucha debe colocarse de perfil.
- (Fig. 187).

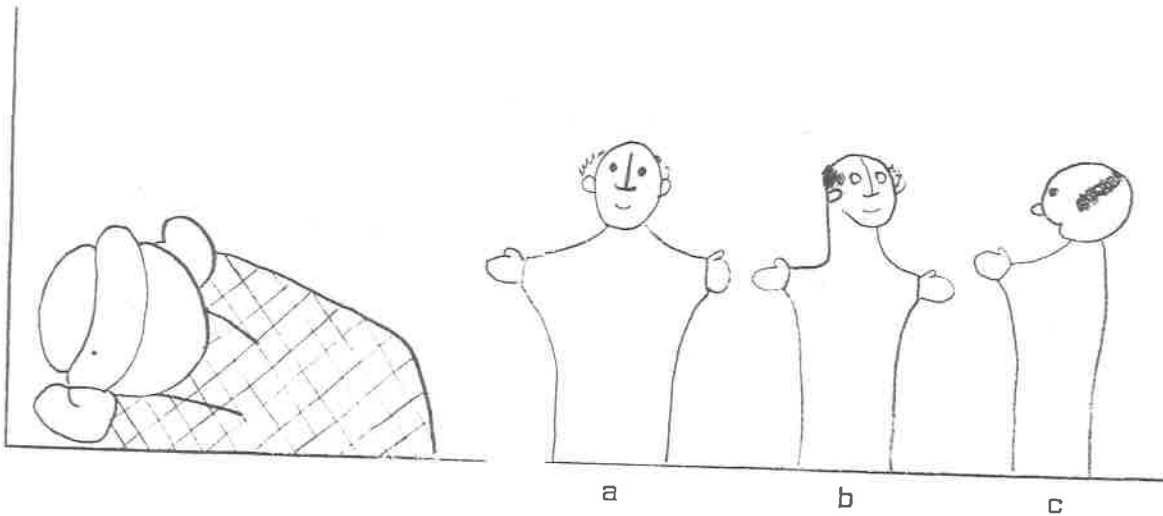


Fig. 186

Fig. 187

21) Cuando aparecen en escena dos o más personajes, uno al lado de otro, el animador debe vigilar constantemente la relación entre los muñecos y evitar la total o parcial yuxtaposición de éstos (derecha). Debe haber entre los muñecos la distancia conveniente para que el público los vea a ambos con

claridad. (izquierda). (Fig. 188).

22) Pese a que el muñeco guiñol dispone de un limitado número de movimientos, le es posible realizar bailes y ritmos - combinado con vueltas y caravanas, etc. (Fig. 189).

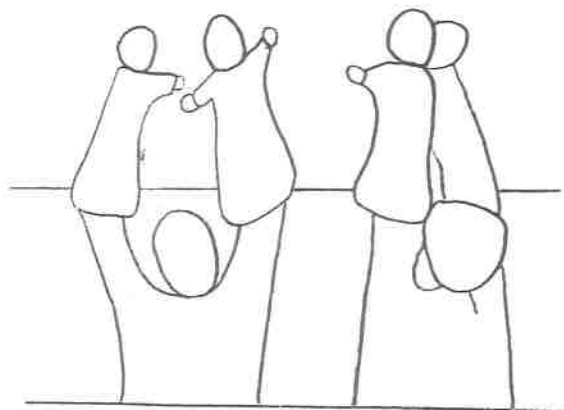


Fig. 188

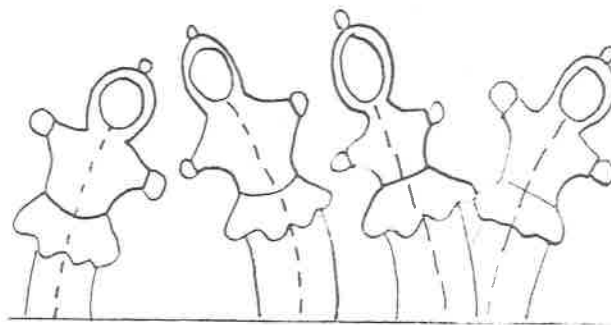


Fig. 189

23) Los ritmos y bailables enriquecen los recursos escenográficos como éste, que consiste en dar la ilusión de que los marineritos navegan en una barca. (Fig. 190).

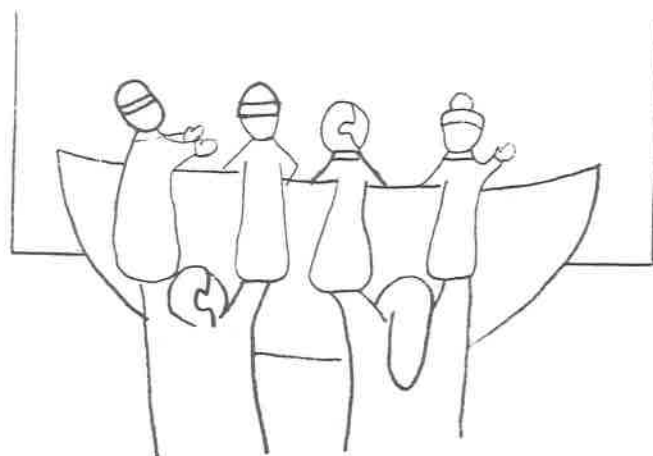


Fig. 190

24) A la barca se le da el movimiento indicado por las flechas con el ritmo de la música. La barca está recortada en cartón o fibracel, etc. (Fig. 191).

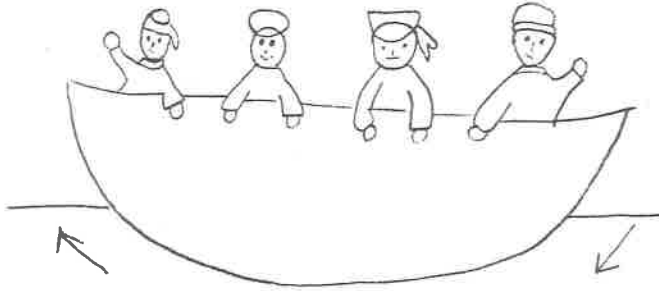


Fig. 191

25) Con igual procedimiento se hacen aparecer y desaparecer en escena estos simpáticos peccecitos, mientras que los marineros siguen bailando. (Fig. 192).

26) Los trucos en el teatro guiñol son tan simples como los mismos muñecos, aquí tenemos a una zorra llevándose a un gallito por la ventana, al mismo tiempo que la zorra toma con sus patas la cabeza del gallo, el animador que lo maneja seca rápidamente la mano del gallo. (Fig. 193).

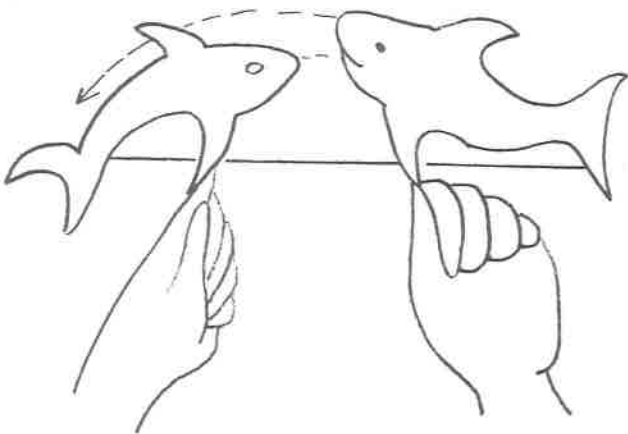


Fig. 192

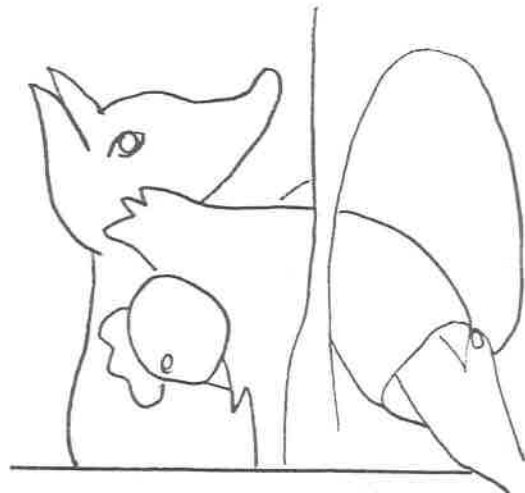


Fig. 193

27) La zorra se lleva al gallo por encima del hombro, dán dote movimiento de péndulo, lo que hace parecer que el gallo - se mueve por sí mismo y grita pidiendo auxilio. (Fig. 194).

28) Aquí tenemos a Firulenque, un muñeco muy goloso que - no resiste la tentación de comer pasteles. De espaldas al pú- blico simula comérselos. (Fig. 195).

Los pasteles están hechos de cartón y pegados a las mesas con visagras, así el muñeco podrá doblarlos hacia atrás y desa parecerlos.



Fig. 194

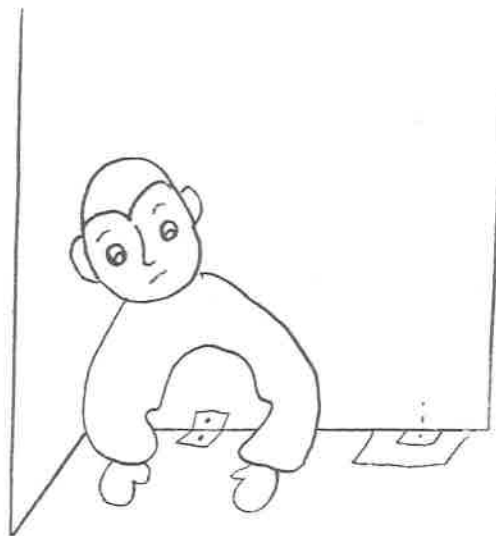


Fig. 195

29) A Firulénque le duele la barriga, después de haber co mido tantas golosinas. (Fig. 196).

30) Aparece en escena otro Firulénque con la expresión la mentable; a quien poco a poco se le va inflando la barriga mediante un globo. (Fig. 197).

31) Como puede verse, el truco es sencillísimo, aquí vemos a Firulénque preguntando a los niños qué puede hacer. ----- (Fig. 198).



Fig. 196

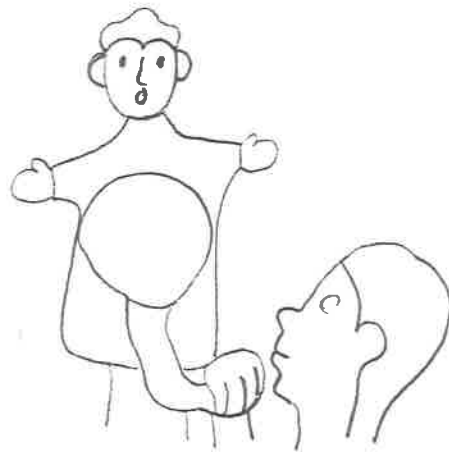


Fig. 197

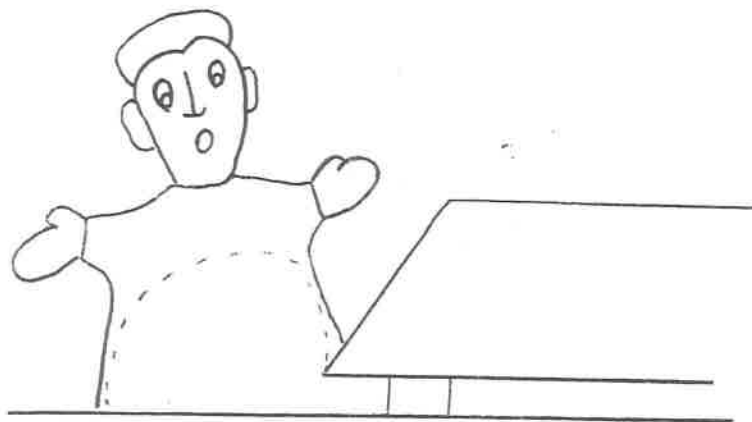
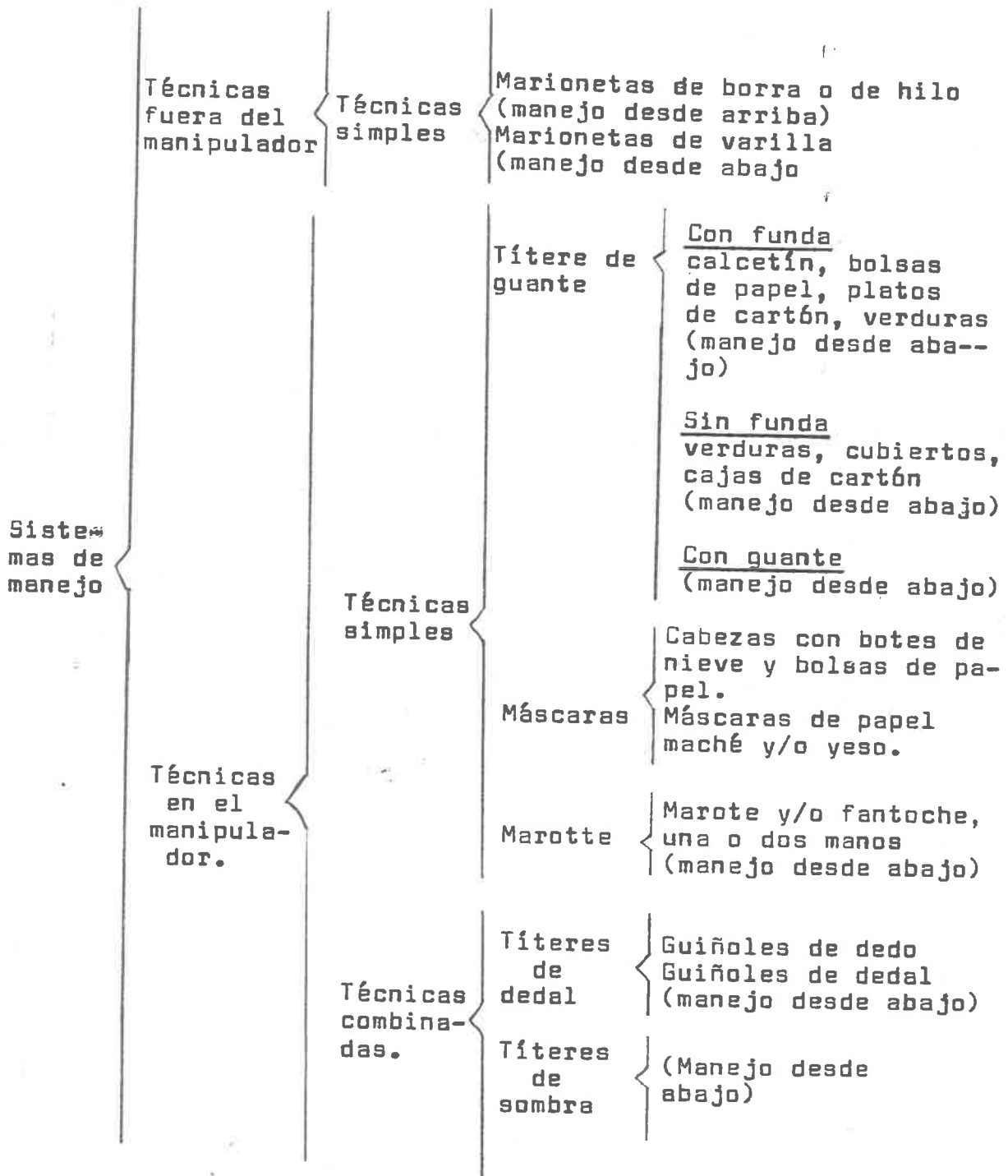


Fig. 198

2. Cuadro sinóptico de las diferentes técnicas de manejo.¹⁷



C. Técnicas y elementos de apoyo para el uso del teatro.

1. Maquillaje.- El maquillaje es uno de los elementos indispensables, para la caracterización externa y debe ir de acuerdo al traje, cuidando siempre los siguientes aspectos:

- a) Aplicar pan cake para disimular imperfecciones de la cara y acentuar el color.
- b) Dar sombra de color en los párpados.
- c) Usar lápiz para perfeccionar o modificar las cejas.
- d) delinear y prolongar la forma de los ojos.
- e) Aplicar rimel en las pestañas o usar postizos.
- f) Usar pincel para retocar la forma de los labios.
- g) Aplicar polvo.

Para aplicar maquillajes especiales como: un anciano, un enfermo, un payaso, una muñeca, etc., a quienes se les acen--- túan los rasgos fisonómicos, agrandar los ojos, que en forma de triángulo denotan al personaje astuto, la nariz postiza en forma de gancho, al avaro, al maldito.

Es importante conocer el círculo cromático para saber pin- tar los muñecos y la escenografía (colores primarios: rojo, amarillo y azul, colores secundarios: naranja, violeta y verde) y saber hacer combinaciones de colores, aclarando que el negro manifiesta ausencia de luz y el blanco presencia, entonces bas- tará,agregar blanco para disminuir la intensidad del color y - el negro para intensificarlo.¹⁸

El color rojo indica valor; el negro vehemencia; el azul crueldad y el blanco a un muñeco bobo, juguetón o simpático.¹⁹

Cuando pretendemos hacer un payaso, la nariz debe ir pin- tada de rojo con un dibujo cruzado y con ojos redondeados.

Cuando lo que se pretende pintar son máscaras, se usan -- personajes muy especiales, en la misma forma en que se repre-- sentan animales: tigres, lobos, osos, conejos y en los humanos el uso de bigotes, barbas, etc.

2. Voz.- Otra de las técnicas de apoyo para una buena ac- tuación, es la voz del titiritero, la que debe estar bien timbra

da, modulada y que pueda ser percibida con claridad por el auditorio, porque es un elemento fundamental que permitirá lograr el ambiente adecuado durante el desarrollo de la escena, combinará tonos agudos y graves, los que son efectos especiales que harán destacar al personaje.

El muñeco debe ensayar la voz de acuerdo a las características físicas y psicológicas del personaje, debiéndola someter a una crítica que le ayudará a mejorar la dicción y proyección.

La voz debe trabajarse, pues hay quienes tienen una voz impostada, siendo esto lo más común en las maestras. El caudal de la voz latente en toda persona normal, se acrecenta con la buena y correcta respiración. Saber respirar permitirá emitir adecuadamente la voz y que esto se escuche claro, sonoro, sin ronqueras ni asperezas que la enturbien; esto se logrará con ejercicios respiratorios de tipo abdominal; o sea, guardando el aire en el diafragma después de respirarlo para luego expulsarlo al hablar.

Practicando estos ejercicios respiratorios, el sonido se escuchará completamente en el espacio.

La voz debe manejarse como el manipulador lo desea, dosificando las cantidades de aire, graduando los sonidos desde los más bajos casi imperceptibles hasta los tonos más altos, sin llegar a gritar.

Los tonos deben escucharse desde cualquier lugar de la sala, resonando limpios y melódicos.

Al lograr elevar el tono natural de la voz en el teatro, es cuando el titiritero ha encontrado la voz apropiada para cada uno de los diferentes personajes de la obra, entre ellos, animales, flores y objetos del mundo inanimado como: gigantes, hadas, brujas, etc.

Cuando llegue el momento de que el maestro esté frente a su grupo, ya no debe preocuparse por su voz porque este problema debe haberse superado de antemano, ya que su voz es el úni-

co vehículo atractivo para la obra.

Sabido es que parte de nuestras emociones y dominio de -- nuestro cuerpo, se controlan a través de la respiración, pues todos lo sabemos hacer pero no lo podemos demostrar, esto es -- fundamental en el individuo, es una dualidad psico-física, --- porque es imposible separarlos. Saber respirar capacita al in dividuo para saber relajarse y esto redunda en nuestro control cerebral y emocional, ambos fundamentales en la vida y en el - teatro.

La tranquilidad o la agitación son actitudes que se mani- fiestan en escena y el actor debe ser dueño de esos momentos y sólo logrará centrarse y evitar su nerviosismo si aprende a -- respirar en forma diafragmática, para lo que se recomienda una serie de ejercicios: entrada del aire, dilatación del diafrag- ma; expulsión del aire, con presión del diafragma, estos dos - ejercicios deben realizarse acostado sobre el piso, teniendo - el cuerpo en forma horizontal y la clave para ello, es reali- zarlo lentamente. La práctica de estos ejercicios irán perfec- cionando la respiración; para comprobarlo hay que poner una ma no en el pecho y otra en el abdomen, iniciando la respiración, teniendo en cuenta de que el pecho nunca se debe mover.

La respiración y la relajación van paralelas, pues la re- laxación controla nuestros músculos y la respiración, nuestras emociones. La relajación nos proporciona descanso y recupera- ción después de un esfuerzo; también se puede relajar estando sentado, teniendo tensa sólo la columna, pero cuello y demás relajado; al caminar, la persona debe tener relajados los bra- zos y los músculos de la cara. Para lo que hacemos las si---- guientes sugerencias:

Ejercicios de relajación.

Acostado sobre el suelo:

- a) Trata de aflojar la tensión de los músculos, pier- nas, brazos, manos, etc.
- b) Se comprueba al tocar el cuerpo flácido.

c) Tensar y aflojar brazos y piernas por separado.

d) Finalmente aflojar el cuerpo relajándolo.

Elementos de fonación. El sonido nace en el diafragma y se produce en la garganta, es por eso tan importante la respiración, pues la emisión de la voz depende del control del aire o sea: impulsado por el aire, el sonido llega a la garganta -- desde el diafragma y ahí se produce por medio de las cuerdas bucales y la caja de resonancia, situada detrás del paladar; la que se proyecta al exterior con la fuerza necesaria que se requiere cuando actúa frente a un público numeroso.

Vocalización. Es el arte de pronunciar correctamente las palabras, cada sílaba, cada letra y los elementos que intervienen, como la lengua, labios y dientes; las vocales proyectan más sonidos que las consonantes, pero éstas son más difíciles de pronunciar.

El canto es el ejercicio más completo para educar el oído y las cuerdas bucales y además, es ideal para vencer la timidez y requiere de gran concentración.

El canto debe ejercitarse en clase. Su práctica sirve como tranquilizante y unión entre las personas.

La risa, llanto y gritos. Todo sonido emitido por la garganta es declamación; la risa resulta corriente en el teatro y pocos actores suelen hacerlo bien, porque hay que hacerlo sin ganas, es difícil, pues todo sonido nace del diafragma y la risa no viene a ser más que pequeñas explosiones, que unidas, forman la carcajada, la risa tiene muchos matices y se ejecuta de acuerdo al personaje, como por ejemplo: la risa irónica, la falsa, la sincera, etc.

El llanto no es tan frecuente como la risa pero también es importante.

Los gritos, éstos también no suelen ser muy frecuentes, sin embargo, tienen su importancia, porque provocan momentos trascendentales como: de horror, de alegría y otros, mismos que el actor debe saber distinguir perfectamente y lograr el efecto deseado, para que no resulte ridículo, también proceden

del diafragma y los tres requieren del dominio de los sonidos y del mecanismo que los produce.

La dicción es otro requisito indispensable en la disciplina teatral del titiritero, ya que la dicción es sumamente importante para que se entienda y comprenda lo que se está diciendo. Además, emitir el timbre de voz con encanto y sin esfuerzos permite gozar de lo que se escucha. En ocasiones, la palabra adquiere deformaciones en sus sílabas originales, por las modalidades del país; esto se da mucho en el castellano - tan variado y rico en modismos o en la significación de las palabras y en la emisión de la voz.

3. La iluminación.- La principal misión de la iluminación es hacer visible el muñeco al auditorio.

Si la representación se realiza al aire libre, de preferencia que sea por la mañana, o por la tarde evitando que los rayos del sol impidan la visibilidad.

Si la representación se realiza en espacios cerrados es mejor, pues la obscuridad hará que el escenario sea el foco de atención.

Sugerimos que la instalación de las luces del escenario sean sencillas para facilitar su manejo, pudiendo utilizar dos lámparas de 150 wats y de luz amarilla que serán colocadas a los lados y en la parte superior del teatro, al frente del escenario; también se puede iluminar el escenario si se pretende simular que es de noche. La luz deberá aparecer en el centro del escenario; si se requiere de otro tipo de efectos especiales, se pueden lograr colocando conexiones de foquitos navideños como flash de fotografías.

Otra manera de instalar las luces, es con unas pequeñas bombillas de tubos largos cuya luz desemboque en el escenario.

Podemos decir que el mejor tipo de iluminación, se obtiene con reflectores que vengan de la parte superior mandando la luz de arriba hacia abajo, que provocarán efectos luminosos, con cambios de coloración que hacen impresionante la escena.

Dentro de estos cambios, hay que tomar en cuenta tres factores que son: la intensidad de la luz, el calor y la distribución.

En las diabladas y baterías que se colocan fuera de la boca de escena, se pondrán extensiones con juegos de focos de colores alternando el blanco, el ambar, el rojo, el azul y el verde.

Las luces de color acentúan o disminuyen los colores de la escenografía y de los muñecos, por lo que es aconsejable que antes de iniciar la obra, probar la iluminación y los desplazamientos de los personajes en el escenario, para observar si se encuentran dentro de un marco armónico; con la escena de luces se puede representar amor en escenas de niños o bien, se puede distorsionar la acción teatral.

En fin, se debe tener presente que la boca del teatro de títeres es una pantalla de audiovisual en vivo, y que las imágenes que en ella se presentan, son las distintas escenas de la obra, las que están llenas de forma, color y elementos que van haciendo que el niño comprenda el mundo del arte. Por tal motivo, la atmósfera que ofrece la iluminación a una representación es un elemento importante del cual, se obtienen efectos dramáticos y escénicos.

Las luces de colores se consiguen cubriendo los proyectores con materiales transparentes con gama de colores, mismos que poseen un efecto psicológico.

La luz debe ser un auxiliar para mostrar los actores y el decorado al espectador y por tal, la iluminación se divide en dos tipos: el general que no produce sombras y el selectivo que sí las produce y además, revela volúmenes y destaca escenas.

La iluminación se controla por medio de tres factores.

- a) Cantidad
- b) Color
- c) Distribución

La cantidad de la luz teatral es la que oscila entre el momento en que el objeto empieza a producir brillo, hasta en el que la luz exige un esfuerzo al espectador para poder ver.

El color se obtiene interponiendo medios transparentes en frente de la luz y el decorado.

La distribución es para iluminar las zonas de actuación - con reflectores, cajas, varales, etc.

Funciones de la luz:

- a) Visibilidad selectiva.
- b) Revelación de las formas.
- c) Ilusión de la naturaleza.
- d) Composición.
- e) Efectos emocionales y psicológicos.

La visibilidad está limitada por:

- a) Tamaño del objeto que se va a iluminar.
- b) Cantidad de luz que el objeto refleja o absorbe.
- c) Contraste en el fondo.
- d) Distancia entre el objeto y el elemento que origina la luz.

La revelación de las formas es cuando la luz es general y no hay sombras, desaparecen los términos porque no hay formas ni contrastes en el fondo, lográndose la revelación de las formas con la luz.

Ilusión de la naturaleza, esto consiste en hacer notar si es de día, tarde o noche y se logra con los varales o diables, que por lo general tienen luces de colores blanco, ámbar, azul y rojo. Ejem.: para el día se utiliza el blanco y el ámbar, - para la noche el azul con el rojo y el ámbar.

La composición viene a ser el manejo y empleo de la luz como elemento artístico y plástico.

Los efectos psicológicos y emocionales son una manera de dar efecto emocional a la obra a través de las luces de colores. Por ejemplo: los colores fríos como es el azul, son para las escenas románticas; los cálidos y alegres para las come---

días; el blanco y el azul representan pureza y castidad; el rojo violencia y calor; el morado el luto, pena y tragedia.

Aparatos de iluminación.

Existen dos tipos de aparatos de iluminación, uno es para la luz general, la que permanecerá fija y otro es para la luz específica que puede ser movible. Para la luz general, se emplean las baterías cuya línea de luz que separa la escena de la orquesta sube y baja de intensidad según las necesidades, ilumina de frente a los actores de tal manera, que no pasa inadvertido de los gestos, rasgos fisonómicos, detalles de trajes, etc. Esta línea de luz se extiende de un lado a otro, para iluminar por igual.

Las baterías son unas cajas en donde se alojan las lámparas en divisiones individuales con cubiertas de colores transparentes.

Las diablas son el tradicional aparato que cuelga del telar a intervalos para alumbrar los diferentes rompimientos y telones; la luz que da al escenario se llama cenital por venir en línea recta de arriba.

Los varales son semejantes a las diablas pero se usan en posición vertical y se colocan en bastidores. Para los movibles o del segundo tipo lo representan las cajas que son reflectores de luz difusa sin espejo ni lente condensador.

El control de iluminación se hace por medio de un aparato que aumenta o reduce la cantidad de luz emitido por cada lámpara.

Por tal motivo, para la iluminación se requiere que ésta se de desde afuera y desde adentro del teatro, es decir con un punto convergente, pues el escenario debe estar bien iluminado y que su coloración produzca el ambiente deseado.

Se puede decir que es correcto que cuando sale el anunciador y el telón no se ha levantado, el escenario se iluminará con el seguidor de luz, o bien, con dos focos que se encuentran en los laterales y fuera de la boca de escena.

Al abrirse el telón, el escenario se ilumina con los diferentes focos como se ha mencionado anteriormente, el titiritero probará las diferentes combinaciones de luces para lograr los efectos requeridos, ya sea para un amanecer, atardecer, una tormenta, etc.

4. La música y elementos sonoros.- La música desarrolla el sentido del ritmo y la armonía, llena el espíritu de sentimientos nobles, elevados, educa al oído y resulta conveniente escucharla, especialmente si ésta es clásica.

La música puede ser emitida por una grabadora, un piano, tocadiscos u otro instrumento musical; la que sirve para acompañar o como fondo musical en ciertas escenas, llenando de sonoridad, los espacios de silencio de los actores que utilizan al hacer los cambios de actitud de su personaje. Hay sonidos que se pueden incorporar a la escena y ser producidos por un narrador, quien estará situado a un lado del escenario, encargándose de hacer públicos los acontecimientos de la obra.

También los efectos sonoros son muy necesarios, pues complementarán las imágenes, naciendo así lo audiovisual y una de las partes de éste, viene a ser el sonido, con música ambiental o música para danzar o cantar.

La música en un espectáculo viene a ser un 50%, pues en el espectador tiene un efecto psíquico y a través de ella, se representan los momentos dramáticos de la obra.

El ritmo musical está muy cerca del niño, les agrada unirse al ritmo con palmadas, canciones, etc.

La música para la obra puede ser original o adaptada y dentro de estas dos, puede ser real o grabada, pudiendo en esta última manejar diferente volumen, graduándolo de acuerdo a las necesidades y en el último de los casos, puede utilizarse el micrófono para estos efectos, previniendo que esto requiere de práctica para su uso, tanto si se hace la representación al aire libre o en un salón.

En el caso concreto de los títeres en el Jardín de Niños, el educador, para su espectáculo, puede utilizar instrumentos de viento, de percusión, de cuerda, etc., si el maestro titiritero domina piano u otros instrumentos como: acordeón, guitarra, etc.

Lo anterior, no quiere decir que no se use la música universal como la clásica, ligera y folklórica que se proyecta a través de grabaciones y efectos especiales,

Existen momentos en las escenificaciones donde se utiliza la música. Ejemplo:

- a) Como fondo melódico durante la actuación de los diversos personajes.
- b) Al inicio o como intermedio entre una y otra escena.
- c) Como número de baile, ronda, juego musical o como canción tema.
- d) Como culminación del espectáculo.

Los efectos sonoros como: ruidos, cerrado de puertas, disparos, viento, relámpagos, mar, lluvia, etc., son los que se pueden conseguir por medio de grabaciones, lográndose como a continuación los describe Benito Fernández:²⁰

- Fuego: estrujar un celofán o papel aluminio junto al micrófono.
- Lluvia: rodar semillas de frijol sobre una tela metálica o mosquitero.
- Chaparrón: igual que el anterior pero con garbanzos y colocando el micrófono bajo el mosquitero.
- Viento: frotar seda y nylon sobre madera pulida, no sirve sin pulir, a mayor presión de la tela, mas fuerte ruge.
- Tormenta: sacudir una hoja de lata de un metro por dos, cerca del micrófono.
- Olas: agitar con la mano agua en una tina a manera que golpee los bordes del recipiente.

- Remar: se introducen dos tablillas en el agua con ritmo de remo mientras se dejan chirriar con el mismo ritmo.
- Sirena de un barco: sopletear dentro de una botella con agua, cuanta menos agua tenga, más bajo será el tono.
- Locomotora: frotar dos tablillas recubiertas con lija o bien, frotar un cepillo metálico sobre una tabla sin cepillar.
- Ruido de cascos de caballo: golpear dos medias cáscaras de nuez de coco, golpear una contra la otra y golpear en el suelo pelotas de goma partidas a la mitad.
- Pasos en el bosque: estrujar cintas magnetofónicas inservibles al ritmo que llevan los pasos.
- Pasos en la nieve: llenar un recipiente de maizena, almidón o fécula y simular con un vaso los pasos o también pellizcar fuerte y regularmente un saquito lleno de harina, poniéndolo cerca del micrófono.
- Esquiar: deslizar una pequeña tabla por encima de una alfombra o manto.
- Avión: se pone un secador de pelo delante del micrófono y con un pedazo de cartulina se aumenta o disminuye el sonido, tapándolo y destapándolo.
- Disparos de una pistola: golpes secos sobre una mesa con la parte plana de una regla, teniendo cerca el micrófono.
- Ametralladora: utilizar una rana de juguete de las que hacen clik, clik, cuando se oprime.
- Un cristal roto: dejar caer al suelo lámparas de aluminio.²¹

5. Danza.- La danza va unida a la expresión corporal y viene a ser otra de las manifestaciones más nobles y sinceras del alma.

El canto, la música y la danza nos envuelven mágicamente y requieren de nuestra concentración.

El ser actor no es cualquier cosa, para ello se requiere

de un cuerpo virtuoso y espíritu selecto que no se conforma -- con vivir su vida, sino que hace suya el alma de los demás, a través de los personajes que representa, olvidándose de sí mismo e identificándose con el público en forma humana y espiritual. El verdadero contacto es el que existe entre el actor y el espectador, provocando una de las mayores emociones de las cuales podemos gozar.

6. Vestuario y caracterización.- El vestuario es un conjunto de trajes necesarios para la representación, cada personaje debe llevar su propia indumentaria de acuerdo a las circunstancias de su papel y maquillaje para la caracterización; porque es necesario hacer un arreglo del rostro representativo o bien usar una máscara o cabeza que deben ser de acuerdo al personaje ya sea el de una persona joven, vieja, tonta, fea, etc.

Como se mencionó anteriormente, parte de la caracterización es el vestuario, el que debe confeccionarse de manera que permita la acción en la representación como: caminar, bailar y otros movimientos. Además, deben dar la sensación de autenticidad y originalidad o bien, ser seleccionados de acuerdo a la psicología del personaje, tomando en consideración, formas, colores, etc.

7. Utilería.- La utilería es un conjunto de materiales, herramientas y accesorios que manejan los actores (libros, mobiliario, floreros, etc.) los que como equipo son indispensables para la representación, porque dan carácter a la escena, ambientándola, por ejemplo: elegantes fachadas, una arboleda, etc., en fin, no dejar los detalles materiales a la imaginación del espectador como lo hace el teatro moderno, el cual prescinde de muchos decorados.

Es importante para las escenas, realizar bocetos y figurines para prefijar la idea de los decorados que se requieren para realizar reconstrucciones de mobiliario y utilería de acuerdo a la historia, época o momento, tomando en consideración tanto los decorados como el vestuario.

En la utilería se encuentran los telones de fondo, trastos, pianos, etc. y ésta puede ser tridimensional o bidimensional; además, deben ser ligeros y nunca competir con la vestimenta del actor.

Si se trata de letreros, se harán en forma visible sobre fondo negro y letras blancas.

Si son telones de fondo los trastos deben ser planos, que ambientarán la escenificación, representando paisajes, jardines, edificios, etc.; cuyo diseño debe ser claro y sencillo y de colores opacos que no distraigan al público, estarán pintados en tela o cartón que se colocarán en una bambalina frente al escenario, pues el arte de realizar la escenografía o decoraciones teatrales, sirve para precisar o situar una acción en un ambiente determinado, ya sea un bosque, castillo, sala, calle, etc.; en la misma forma, la tramoya es el armado del decorado, donde el escenógrafo traza y pinta los diferentes decorados y el tramoyista los pasa, arma o coloca según la escena.

Dentro de la utilería se encuentran dos tipos de materiales:

- a) Los que brinda la naturaleza, como el ambiente natural que sirve de escenario, como una calle, un jardín, etc. también objetos de la naturaleza o manufacturados por el hombre cuyo fin es la escenificación y en un momento dado pueden ser utilizados (escoba, sombrero, etc.).
- b) Los materiales elaborados específicamente para la escenificación como son: los dibujos, maquetas, máscaras, disfraces, etc. todo dependiendo del juego dramático o de la escenificación que se planea realizar, muchas veces basta nuestra imaginación.

El ciclorama es el telón que debe ser de color azul, y -- que se coloca en el fondo para dar la sensación de espacio y -- profundidad, además, pueden existir telones intermedios, el -- que puede servir para ocultar el decorado. El principal de

los telones puede utilizarse como un diorama (fig. 199), el que se enrollará en bastones cilíndricos a manera de estereotifhición, para poder cambiar situaciones sin tener que mover el diorama.

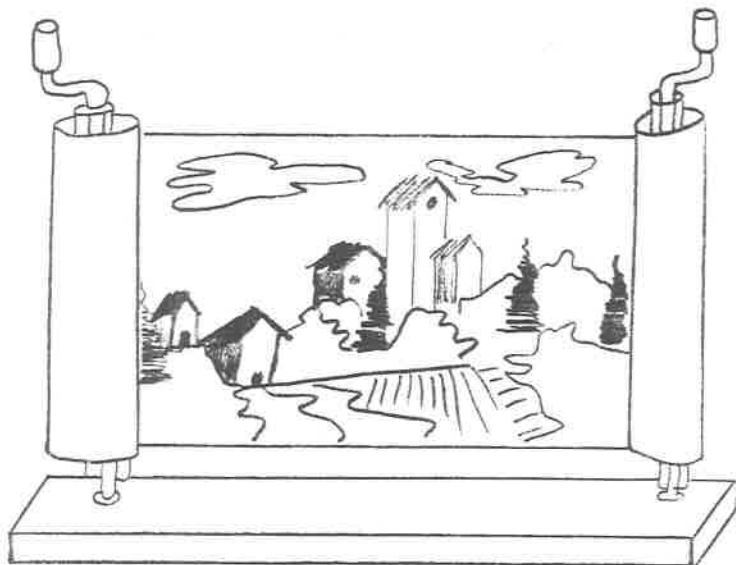


Fig. 199

Existen dos conceptos de escenografía que son:

1) Bidimensional: que se realiza en superficies planas, obteniendo en un decorado de dos dimensiones la sensación de tres.

2) El tridimensional o corpóreo que da al intérprete la posibilidad de usar no solamente el piso del escenario, sino todo el espacio.

Es posible combinar dos tipos de decorados, por ejemplo:

son los que van colgados y se realizan en la tela o papel, y los rígidos que se apoyan en el suelo (trastos). (Fig. 200).



Fig. 200
Trastos de teatro guiñol.

El Telón.

Los telones deben coserse en forma vertical, con 15 cms. de dobladillo arriba y abajo; introduciendo en el de arriba, - una tira de madera, un tubo o una cuerda. (Fig. 201).

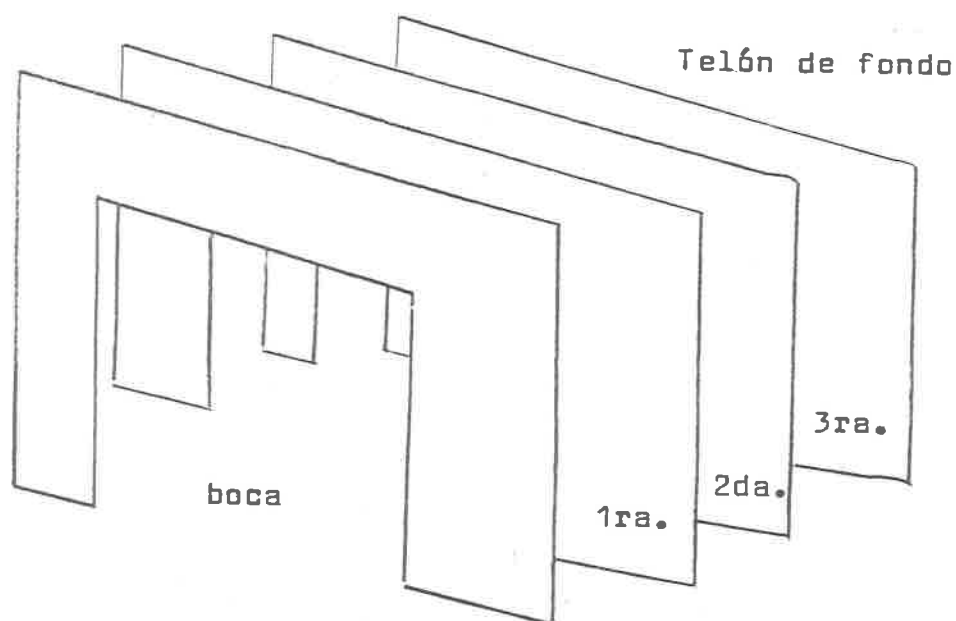


Fig. 201

Cortinas.

Las cortinas reciben diversos nombres, según la forma de abrir y cerrar: la americana cuando abre y cierra de derecha e izquierda (fig. 202); la francesa cuando se levanta a través de ondas (fig. 203); la italiana cuando se abre del centro a los lados con una onda (fig. 204); y polichinela cuando simplemente se enrolla hacia arriba. (Fig. 205).

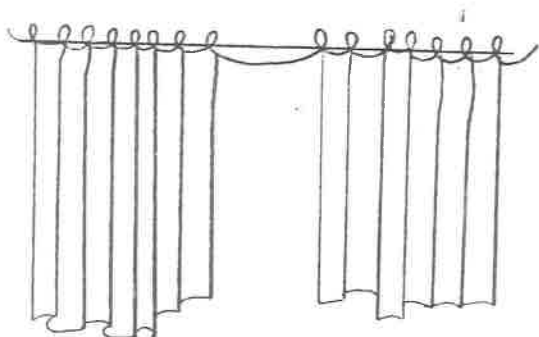


Fig. 202

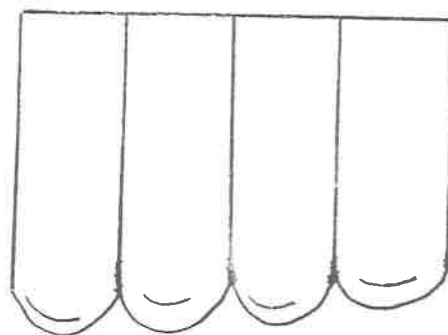


Fig. 203

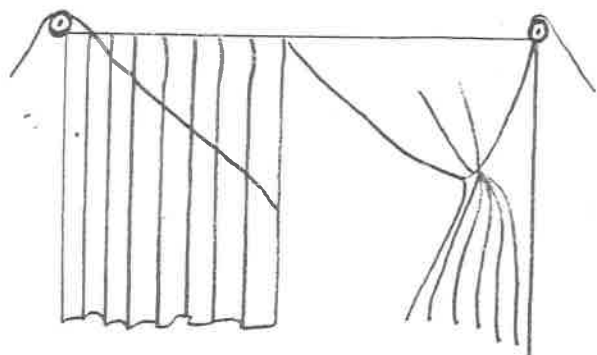


Fig. 204

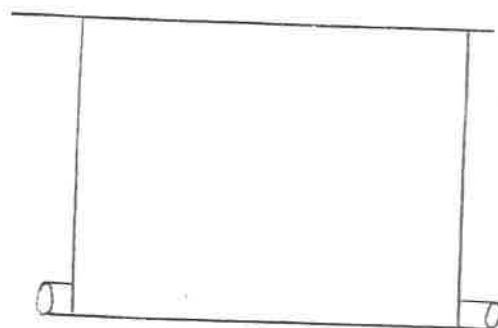


Fig. 205

D. Aplicación didáctica de los elementos teatrales.

1. El lugar donde se realiza (dónde).- Se conoce como teatro guiñol, a aquel que se realiza con muñecos de funda o guante y que se manipulan desde abajo con la mano del actor, quien se encuentra oculto en un bastidor especial o algo que lo sustituya.

Este tipo de teatro tiene gran importancia educativa por ser el niño quien da vida a un recurso de mágicos atractivos y que para utilizarlo, no se requiere de habilidades especiales; y deja de ser un material didáctico para convertirse en educativo.

La fantasía creadora del niño da de tal forma vida a los muñecos, que cada uno va adquiriendo su propia personalidad, oculto, detrás del bastidor, colocado a buena altura y dispuesto para actuar.

Cuando el maestro ignora los recursos que se pueden emplear en teatro como escenografía, sonido, iluminación, utilería, etc. puede inventarlos o descubrirlos en el juego libre con los propios niños, ya que el teatro se utiliza en forma muy sencilla y sin complicaciones técnicas, en donde se pueden manejar tanto los muñecos de guante como los fantoches, o bien, combinar procedimientos.

Lo importante, es establecer el diálogo entre el público y el actor y estimular la participación para lograr una comunicación expresiva.

El espaciograma no limita la acción a una línea horizontal y eleva a la calidad del personaje, los elementos de escenografía y utilería, apareciéndolos y desapareciéndolos con libertad en cualquier momento y lugar, además, es un espacio abierto con el que se adquiere habilidad de expresión y lo logra al eliminar las instalaciones tradicionales.

Un telón de franela negra es suficiente para que el teatro tenga valor, estimule la imaginación y enfatice las percepciones, dando lugar a que muñecos, niños y utilería convivan en un escenario con ausencia de color.

Es importante comentar que el exceso de material disminuye la facultad expresiva del actor, así como la imaginación del público.

En ocasiones, se puede utilizar como teatro una ventana, un armazón cubierto de madera o de tela o un simple biombo; no es tan importante dónde, sino cómo funciona su proyección, sin embargo, se presenta un modelo de teatro a continuación. ---- (Fig. 206).

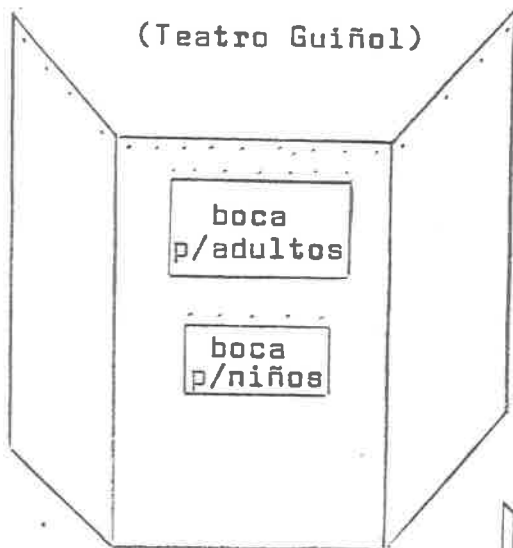
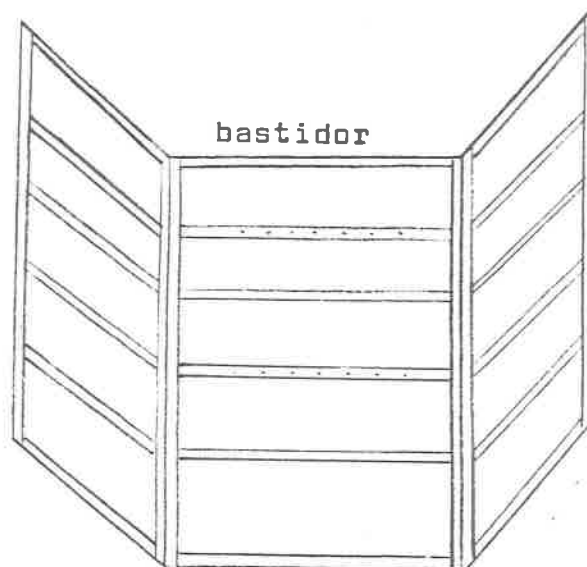


Fig. 206

teatro vestido

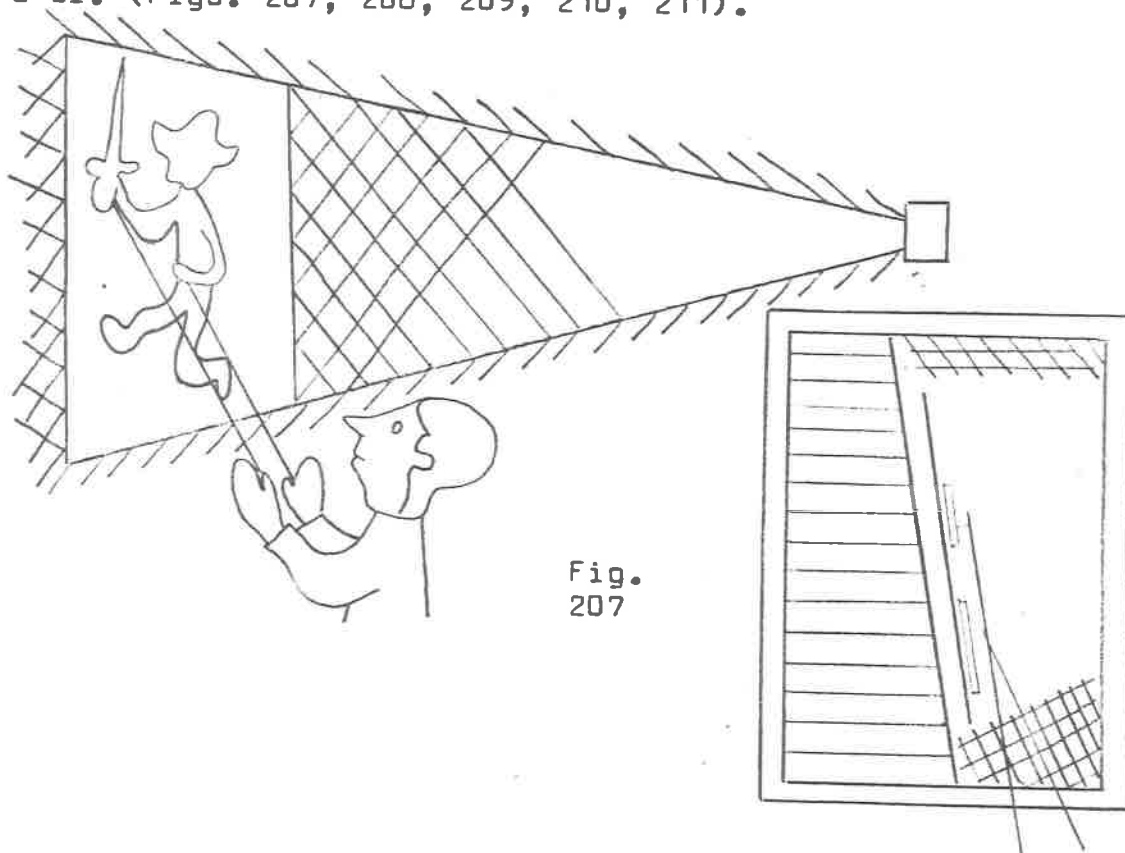


Un armazón tridimensional de madera, cubierto por sus tres lados con una tela gruesa de color obscuro, pero no chillante, para no distraer la atención del niño, dejando al descubierto la boca de escena, superior, cuando la usan los adultos y la inferior, para uso de los niños.

Las medidas de las bocas de escena del teatrino, son proporcionales a la altura de quienes manejan los muñecos, pues se hace de pie, con los brazos levantados y por encima de la cabeza.

La boca superior se encuentra a una altura de 1.68 mts. y la inferior a una altura de 1.10 mts.

Además, este teatro puede ser adaptable como teatro de sombras, porque su estructura básica, permite cerrar cualquiera de las bocas que se utilice con una pantalla blanca, a la que se le pone un poco en la parte posterior para que se proyecten las sombras de las figuras o siluetas fijas o articuladas que se manejan arriba de la cabeza del manipulador frente a él. (Figs. 207, 208, 209, 210, 211).



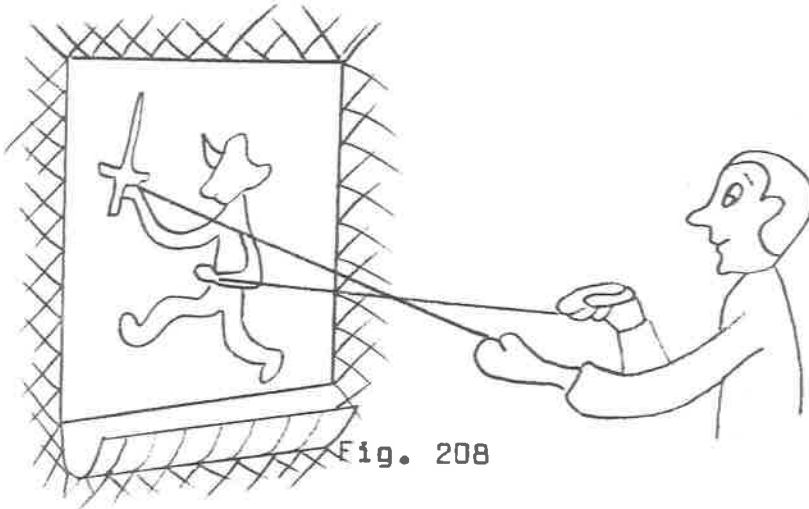


Fig. 208

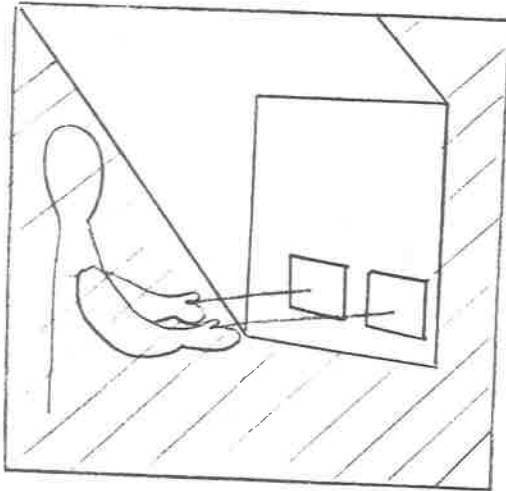


Fig. 209

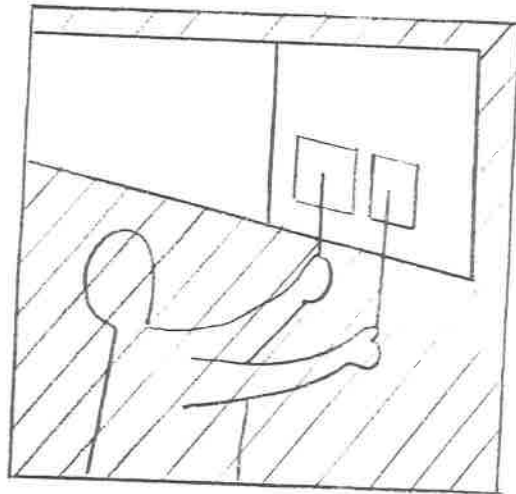


Fig. 210

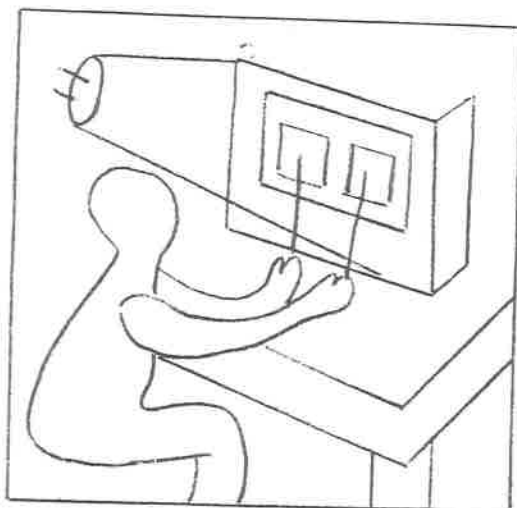


Fig. 211

Otro tipo de teatro guñol, es el que puede ser fijo o -
desmontable, con la capacidad de ser armado rápidamente, mien-
tras más ligero sea, mejor, pues se podrá trasladar fácilmente.

El marco puede ser de madera o de tubos metálicos, este -
marco se cubrirá con cortinas colgadas de la parte superior -
del armazón. (Fig. 212).

Las medidas adecuadas son:

a) Profundidad: 1.50 mts.

b) Ancho: 2.50 a 4.00 mts.

Altura del teatro: 2.18 mts.

La altura desde el suelo a la tabla del escenario -
1.70 mts.

No es indispensable un telón que cierre la boca del esce-
nario, éste puede aparecer iluminado. El telón más recomenda-
ble, es aquel que cae atrás de la tabla del proscenio y que da
espacio al presentador que es quien anima al público cuando i-
nicia en el centro y al final de cada acto.

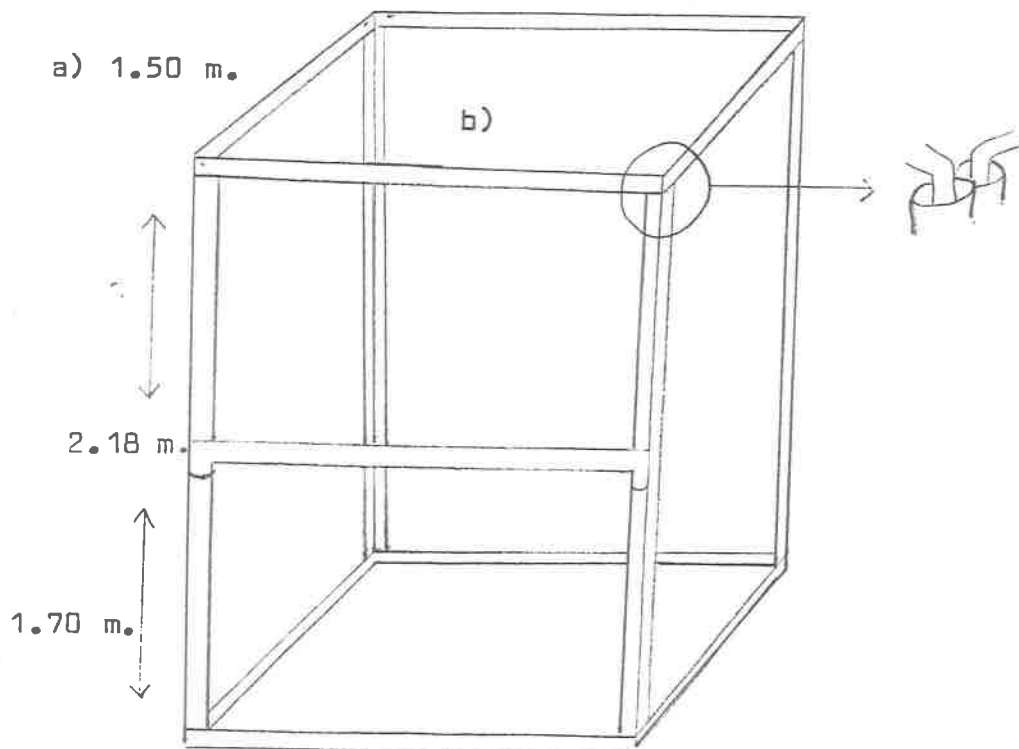


Fig. 212

Colocando el telón de fondo (fig. 213) y las cortinas, adquirirá mejor aspecto el escenario, que además, se decorará con elementos y accesorios.

Los títeres resaltarán con un fondo de color neutro y en los telones de colores lisos, se destacarán elementos con volumen, ejemplo: una casa construída con una caja con puertas móviles, árboles con ramas secas o con follaje de papel o tela, un cerco, faroles, etc., en los interiores se pueden utilizar columnas, arcos, etc.

Los interiores son objetos de relieve que se sujetarán a la tabla del procenio o se colgarán con un hilo invisible; el decorado da vida a la acción y estará fijo durante toda la -- obra o bien, se dividirá en escenas, colocando estos utensilios según se requiera.

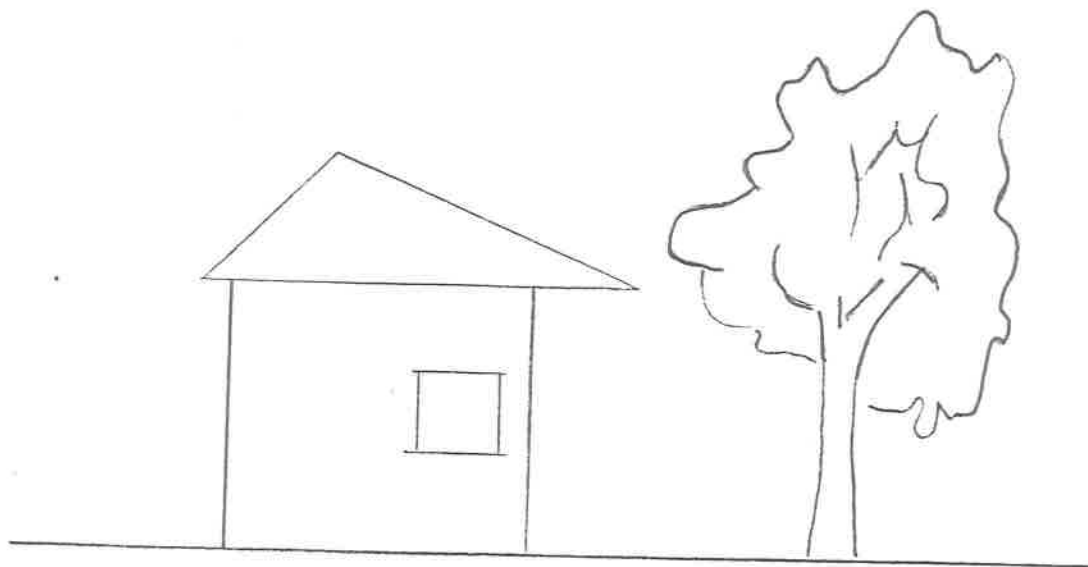


Fig. 213

Los objetos que se utilizan como decorado móvil, deben ser de tamaño pequeño y contruídos de papel, cartón, alambre, etc. y pintarlos con colores que resalten la escena; estos decorados pueden colocarse en la tabla del proscenio, pero si llegan a tener poco equilibrio, se les puede poner un poco de peso en la base. (Fig. 214).

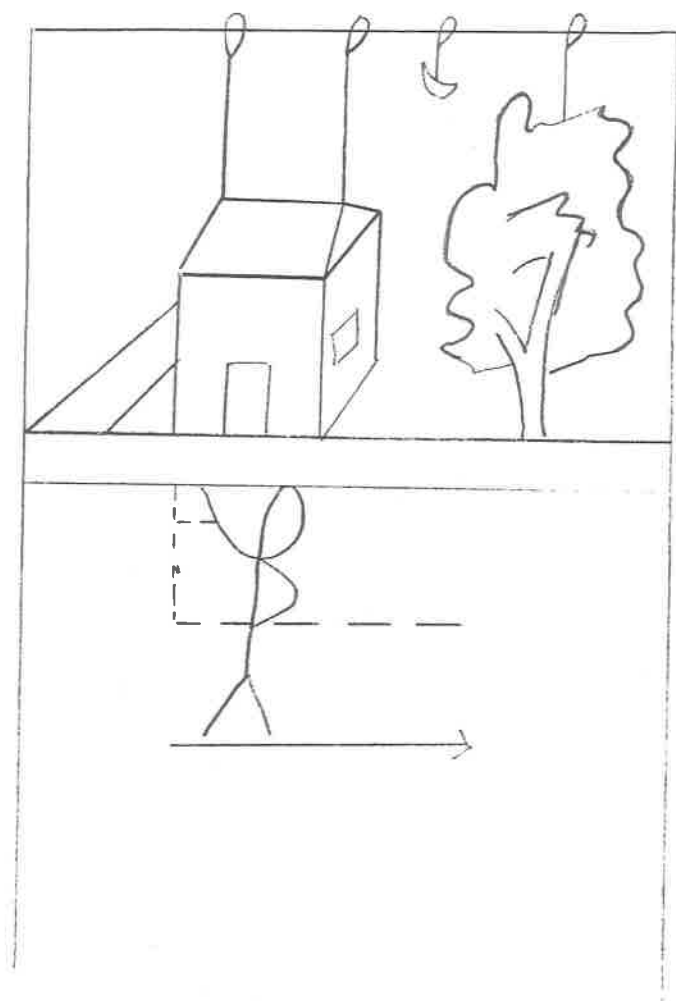


Fig. 214

Es importante tener en cuenta que el teatro debe estar -
 construido de manera proporcionada al títere, en cualquiera -
 de las formas de teatro que se utilice, algunos emplean un --
 biombo; como se muestra a continuación. (Fig. 215).

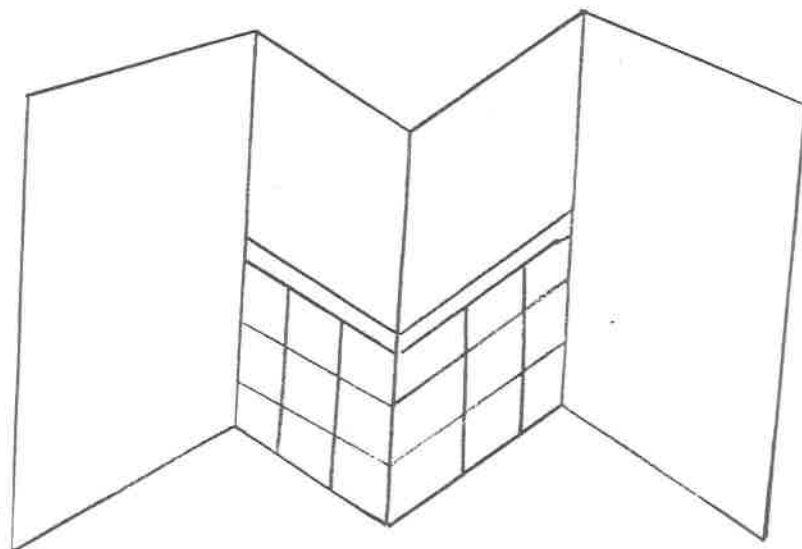


Fig. 215

O como lo hacen los aficionados, o quienes actúan en cen-
 tros nocturnos, en donde el manipulador permanece visible y el
 espectador obtiene una doble visión: la del titiritero y la -
 del muñeco. Otra de las formas es la que el manipulador se --
 viste de negro escondiendo su persona en la oscuridad, en la
 que se hace casi invisible, sin necesidad de utilizar un camu-
 flage muy complicado, estas personas son peritos en el asunto,
 pues no se dejan ver por la luz que enfoca al guiñol, actual-
 mente, la forma que más se sugiere es el teatro fijo (aunque és
 te sea provisional) o de interior, pues el teatro al aire li-
 bre hace difícil el trabajo del titiritero, porque la voz se -
 pierde y el viento dificulta la manipulación y además se dis-
 persa la atención de los espectadores.

Pero si no se tiene otra manera, se puede tomar como escenario el patio de recreo, empleando una área de 10 m. como mínimo y 20 como máximo, colocando al público en derredor o en semicírculo, el cual ocupará gradería individual o colectiva, pero nunca de pie, porque impiden la visibilidad unos a otros. (Fig. 216).

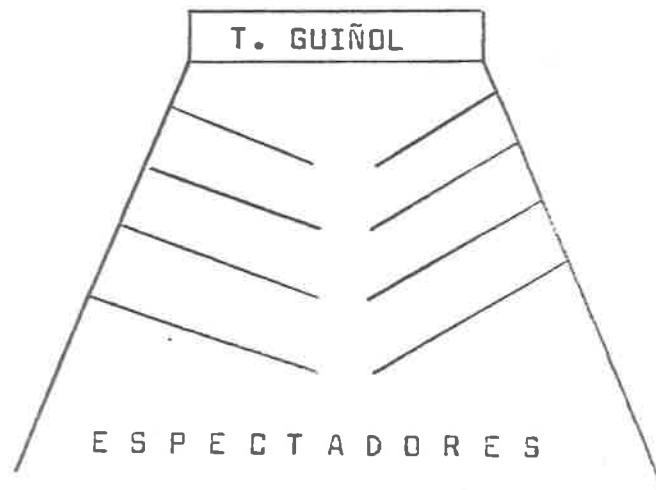


Fig. 216

La sala o fondo del patio, debe asegurarse que tenga un campo visual adecuado al espectador, de ser posible arriba de una tarima a manera de foro o escenario evitando que el público se encuentre cerca, porque se lastimaría el cuello y si están muy retirados, perderán el interés.

El escenario puede hacerse con bloques de gran tamaño, que apilados forman una pared que oculta al niño y permite sólo ver al títere por encima de los bloques.

También puede improvisarse con el piano en forma vertical, en donde los niños manejarán al títere detrás del mismo para esconder su cuerpo. Si el piano es muy alto, los niños se podrán subir en los bloques.

El escenario de caja. Si se desea utilizar el títere con mango se puede construir un teatro con una caja de cartón con uno de los costados abierto y en la tapa de la caja se hace una ranura larga donde se introducen los muñecos que se mueven hacia los costados.

Existen teatros nuevos sin escenarios tradicionales y con dirección al público, por ello, es que puede construirse en la escuela un tipo de teatro cuyo cuerpo lo forman dos árboles -- con cierta proximidad, o bien, dos postes de madera que nos servirán como bastidor, uniéndose el uno al otro con una cuerda a la que se le colgará una sábana con el fin de cubrir al manipulador.

El teatro de títeres con los niños, no suele necesitar un teatrino completo o complicado y si por consiguiente se pueden improvisar escenarios que no requiere telón ni escenario; por ejemplo:

El escenario hecho con una mesa, la que se coloca de costado en el suelo que forma la parte de enfrente del teatro, el que oculta al niño y mantiene al títere en el aire y por encima del borde de la mesa. (Fig. 217).

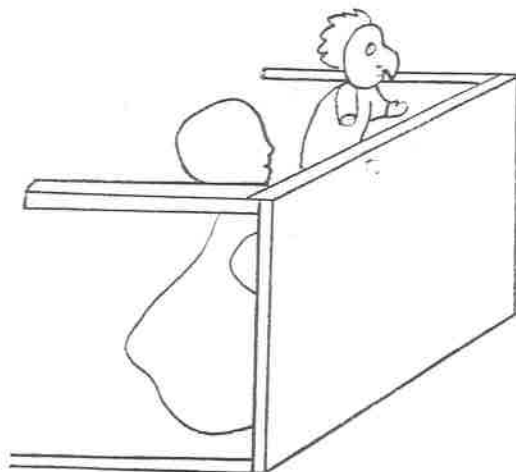


Fig. 217

Otra forma de teatro guiñol, es el que se forma con una tabla de cuatro o cinco centímetros de ancho y de largo, la apertura del escenario que se desee, la cual se prestará para el -apoyo o el asentamiento de los accesorios; esta tabla se suje-tará de cada extremo con una cadena que a su vez se sostendrá del techo, de una viga o de lo que se tenga cerca; a la tabla se le colocará una tela de lo largo de la apertura para cubrir al titiritero. (Fig. 218).

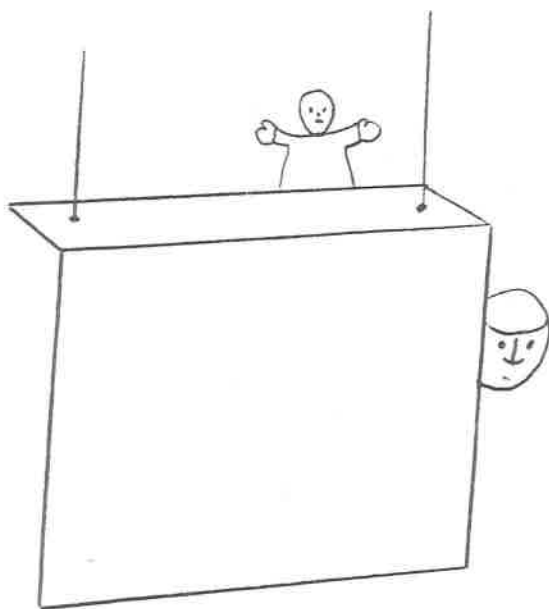


Fig. 218

Otro tipo de teatro, es un palo de cuatro metros de largo, el que sostendrá un trozo de manta, este palo se detendrá por mesas o taburetes para colocar la pantalla, esta alternativa - se elije cuando es imposible poner los clavos o armellas en el techo y sostener el teatro guiñol. (Fig. 219).

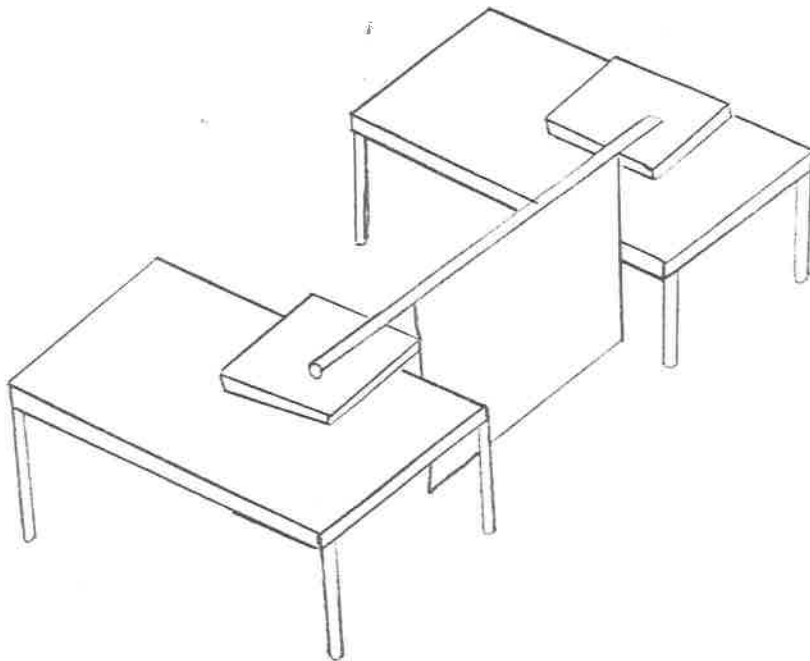


Fig. 219

La tabla del procenio y escondrijo se coloca a la altura adecuada de acuerdo a las necesidades, pues deben tener cuidado que los manipuladores sean de la misma estatura para evitar el cansancio de los titiriteros, porque los de baja estatura tendrán que pasarse de punta y los altos que agacharse, interfiriendo esto un poco en la manipulación.

Se recomienda, para evitar toda clase de ruidos, pisotones o tropiezos, que el titiritero esté más ágil quedándose en calcetines porque así facilitará sus desplazamientos.

Se dice que la estatura estandar de los manipuladores es de 1 metro con 60 centímetros y la tabla del procenio tendrá que estar también a una altura de 1.60; además del área que

abarcará al teatro guiñol que muchas veces depende de la can-
ti-
dad de titiriteros.

Para que se de un buen espectáculo, no se requiere de un buen teatro, pero sí podemos dar realce con un telón liso o de corado, además, colocar a la izquierda y derecha del escenario unos bastidores que permitan la entrada y salida de los muñecos (de lado y hacia abajo), que es la que permitirá disimular el bastidor, a continuación se mencionan los elementos que com-
ponen un teatrino: (Fig. 220).

- a) Bambalina frontal.
- b) Telón de fondo.
- c) Bastidor central.
- d) Tabla del procenio.
- e) Escondrijo.

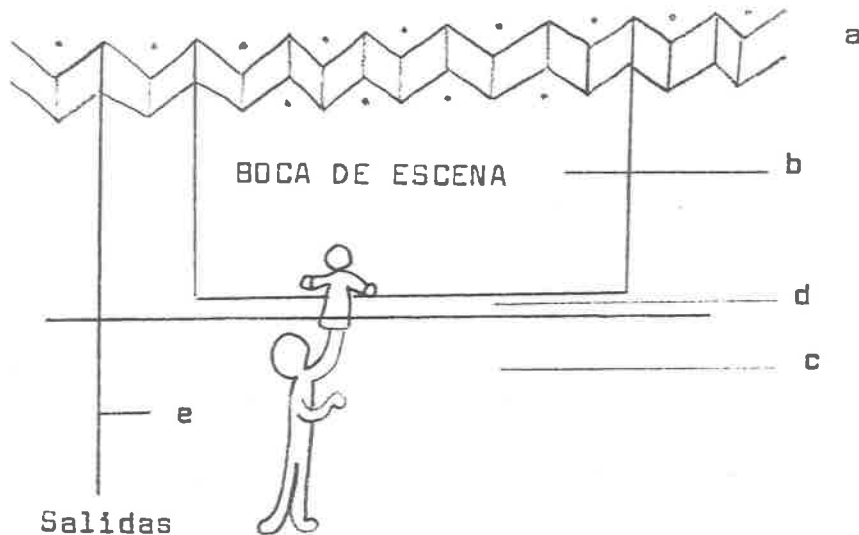


Fig. 220

En el rincón de dramatizaciones se realiza el juego dramático, que es otra variedad de teatro en que el que no es necesario usar muñecos, sino que su representación es a través de la acción del niño por medio del juego y en el cual afirmará sus vivencias hogareñas o de otra índole y donde avivará sus más sentidos deseos o sus más ignoradas angustias.

El maestro, con habilidad e ingenio, logrará con pocos elementos confeccionar un rincón de dramatización dentro del salón, actividad comunitaria que es de interés para los niños.

Los materiales en el rincón de dramatización no serán colocados todos a un tiempo, sino que irán apareciendo conforme se necesiten de acuerdo a las unidades de trabajo.

2. Cómo se realiza.- Toda obra de teatro de títeres debe reunir características que se resumen en la palabra "sencillez de contenido," que significa una trama clara y un vocabulario comprensible, cuyo propósito debe ser ético, estético y psicológico y ofrecer a los niños obras cuya evolución sea cronológica para la mente, al no poseer numerosos personajes pues su ejecución se tornaría imposible, porque en el escenario sólo pueden estar de tres a cuatro manipuladores, que en un momento dado pudieran manejar de seis a ocho personajes; dos cada uno.

La trama es la parte principal del cuento donde el niño deberá descubrir los valores y un desenlace feliz, porque --- nuestro principal objetivo es deleitar al niño. También la obra debe ser de fácil montaje, de actualidad y principalmente destinada a espectadores infantiles, aunque los actores sean adultos; sabemos que hay pocas obras para este nivel, pero pueden adaptarse, y así podrán ser interpretadas por los niños.

Existen factores que debemos considerar para representar en la escuela; lo que llamamos metodología:

1) La elección de la obra o un tema a representar; el que puede ser enfocado a las diferentes materias escolares.

2) La dirección escénica, cuya función la puede realizar el maestro que no precisa ser un especialista, pero sí tener la cualidad de dirigir un grupo, sin tener que recurrir a su -

autoridad e imponer su criterio, por el contrario, debe sugerir y preveer.

El maestro montará la obra a través de ensayos dentro de un ambiente agradable, para que los alumnos encuentren placer y distracción dentro del juego corporal y la actividad del movimiento escénico.

La intuición y paciencia deben ser otras de las cualidades del director teatral, pues debe propiciar el ambiente de camaradería y permitir al niño sentirse satisfecho de la representación, sin que ésta llegue a atemorizarlo y que por el contrario, le permita expresarse libremente sin temor al ridículo y utilizando cuantos recursos posibiliten su propia personalidad.

El maestro director debe tener presente que en este tipo de tareas, deben participar todos los alumnos de la clase, nadie debe ser relegado sólo a la condición de espectador; de ser muchos alumnos, deben formarse grupos teatrales con su propia obra y llevarla a cabo en su propio tiempo, el objeto es que todos participen en la formación del gusto y la estética del individuo, para lograr lo anterior, presentamos algunas normas generales de la conducta a seguir por el director:

- a) Leer la obra antes de ensayar y darle sentido a cada personaje y a cada escena.
- b) No limitar la espontaneidad natural de los niños, sólo cuando lo requiera algo especial.
- c) Cuidar la entonación para que no resulte monótono.
- d) Seguir las anotaciones del autor en movimiento, las luces, el decorado, etc. Aunque el director puede hacer las modificaciones pertinentes.
- e) Si la obra es larga, se debe acortar y ensayar por actos para matizar mejor cada fragmento antes de unirlos.
- f) Es importante que se coordinen las luces, el telón, utensilios, etc.

3) Los actores o el equipo de actuación. Debe investigar el vestuario y el ambiente donde se realizará la trama. Estos actores deben estar seleccionados de acuerdo al temperamento y caracteres psicológicos que se adecúen al personaje, pues el éxito radica en el buen actor dramático que aprovecha, sus condiciones como tal.

Repartidos los personajes, se procede al ensayo, conjuntando los papeles tanto de varón como de mujer para lograr un equilibrio.

4) Construcción del escenario por los niños y distribu---ción de las actividades.

5) Ensayo y montaje. El ensayo es una repetición de la actuación con el fin de preveer el mínimo detalle.

Montar, fijar el escenario que se requiere para la representación, como bastidores, telones, bambalinas, etc. Una de las tendencias modernas, es iluminar al máximo el montaje, con el fin de dar mayor facilidad y flexibilidad a la obra y en ocasiones no es necesario ni indispensable contar o auxiliarse de un teatro guiñol o marco teatral.

6) La duración de las representaciones, ya sea de guiñol o escenográficas, durará el tiempo en que los alumnos conserven el interés.

7) Representación. Cada uno de los actores puede interpretar su propio diálogo o bien existir un narrador.

8) Discusión de la obra presentada en que surge la auto crítica.

9) Resumen oral en donde los alumnos comentan, ponen en orden lo escenificado: resumen para concluir con el objetivo de la tarea escolar.

El cómo dentro de la actuación.

El actor es el principal elemento dentro de la actuación, sin él no sería posible la dramatización.

En esta tarea, es fundamental la sensibilidad, pues a través de ella, el actor la manifiesta por medio de la expresión

corporal y dominio del gesto.

Si ejemplificamos un poco, podemos decir que el actor sólo posee su cuerpo y su voz, lo que debe aprender a manejar - con perfección y sentimiento, como lo dice el proverbio, "Una imagen vale más que mil palabras", pues la expresión corporal es el lenguaje universal para el espectador; el actor no todo el tiempo está hablando, pero sí gesticulando e interpretando; por lo que se requiere controlar su cuerpo que es el que está expuesto a la vista del público y que al aparecer en escena se hace dueño de la situación, aunque antes de esto, deba hacerse dueño de sí mismo.

Sobre la interpretación se ha escrito mucho, pero no se ha obtenido una fórmula especial, pues todo depende de la técnica de formación del actor y no de la manera de interpretar, pues cada época tiene su propio estilo, influido por los autores, la estructura de los teatros, que a través de los tiempos se ha venido modificando, no permite una misma interpretación, pues no es lo mismo una obra realista, que una expresionista o un teatro al aire libre, etc.

El actor debe saber adaptarse al momento, al estilo, al teatro y al director, y es por ello que existen dos tipos de actores:

1) Aquel que vive su personaje, quien no acepta fingir y trata de meterse en el personaje, dando bases a la teoría de los actores temperamentales que confían más en los sentimientos que en el cerebro.

El actor que dice que los sentimientos serán regidos por la mente, suele ser frío, se mantiene a distancia entre él y su personaje.

La escenificación requiere de determinado tipo de actor, como lo hace ver el teatro de vanguardia que rechaza al realista.

El actor llega a dominar su personaje a través del público, siendo consciente de su labor y reacciones, centrándose en

sus movimientos, matices, etc., para que si ejecuta algo mal - pueda corregirlo.

El actor no debe vivir el personaje para sí, sino para el público, es por ello, que los artistas nacen con un don especial, pero también requieren de aprendizaje.

2) El tipo de actor que finge, en una palabra, no se interioriza dentro del personaje a representar.

Para ambos, es importante una serie de ejercicios prácticos que tienen como objeto el control de nuestros músculos, facilitando la expresión corporal y estimulando las zonas de tensión muscular que son: piernas, columna, cuello, hombros, brazos, cara, mismos que deben estar totalmente relajados, así como encontrarse en una correcta posición, para que la técnica del actor sea adecuada.

El actor debe desplazarse con confianza, haciendo buen uso de sus movimientos y de sus posiciones, por lo que debe tomar en cuenta, ciertas posturas plásticas, algunos desplazamientos claves, giros que no resulten forzados, caídas o tropezos en forma natural y algo muy importante, las manos, que junto con el rostro son los más grandes instrumentos de expresión por excelencia, pues con una simple mirada, se puede reflejar un sinnúmero de sentimientos.

Los gestos son la expresión corporal que reflejan los sentimientos y como ya se mencionó, son el lenguaje universal que surgió desde antes de que el hombre aprendiese a hablar, no sólo se realizan con la cara sino con todo el cuerpo, como ya se expresó en las posturas clásicas expresando tristeza, agresividad, miedo y la combinación de sentimientos y emociones como: la sinceridad, tragedia, duda, humildad, elegancia, envidia, amor, valentía, etc. posturas con las que se manifiestan estados físicos como: dolor, cólera, fatiga, etc.

Lógicamente se pueden combinar los estados de ánimo de acuerdo a la capacidad del alumno.

Una de las técnicas que claramente nos manifiesta lo ante

rior, es la técnica del mimo, en la que el actor debe poseer - como parte de su educación la expresión corporal y viene a ser la forma primitiva del teatro, ya que su origen es anterior al teatro griego, cuyas primeras manifestaciones se basaron en el mismo, que comprendía gritos, cantos y posteriormente la danza.

Actualmente se practica la técnica del mimo, cuyos actores se preparan para especializarse en expresión corporal, valorando cada movimiento, gesto o postura, pues cada una equivale a la palabra, frase o idea.

El mimo es poesía del movimiento y puede ser cómico o trágico, pero siempre poético, no imita la realidad aunque nace de ella, es una síntesis de sentimientos, emociones y situaciones.

En la vestimenta se puede emplear cualquier traje que cubra todo el cuerpo, incluyendo brazos y piernas, de preferencia de color negro, con zapatillas de fieltro o plástico para eliminar cualquier ruido, porque trata de comunicarse con el público sólo a través de gestos.

Como máscara que le sirve para ocultar la cara, generalmente se emplean tintes y colorantes a fin de lograr la expresividad, en este caso, se utiliza el maquillaje blanco que permite una mayor expresión en el rostro.

El actor mimo, observa y retiene cuanto ve, trabaja, selecciona y finalmente expresa en forma artística lo que le ocurre al hombre, es un artista del cuerpo y del espíritu, que aprende a manejar sus músculos, como instrumento de expresión. En esta técnica puede o no utilizarse un telón de fondo que en un momento dado, deberá ser de color obscuro para que resalte la máscara y el vestuario.

3. Escenificación con muñecos.- Este sistema de manejo se clasifica según se muevan: en títeres y marionetas, pero en ambos, lo importante es motivar y dejar huella.

En primer término, describimos que la técnica del títere no es mecánica, su intención es lograr la sensibilidad y educa

ción del niño en edad preescolar.

Esta técnica se realiza con los dedos e ingenio, es en la mano donde se encuentra su campo de acción, no hay que confundir las técnicas del muñeco o de manipulación con técnicas de realización, las primeras son consecuencia de las segundas, - pues primero se confecciona y después se utiliza.

No sólo en el escenario tiene vida el títere educativo, - sino que puede salirse o no estar nunca en él, pues este muñeco puede quedarse junto al maestro y ser manipulado por él y - estar cara a cara, frente al público que lo podrá tocar y entablar diálogo.

Soltura y vida debe lograr del personaje el animador, identificándose así con el muñeco para poder fácilmente interpretarlo; ya en escena, no es difícil, pues los movimientos se siguen lógicamente con el conocimiento y la adaptación de la obra. Para la actuación y manejo, se hacen las siguientes recomendaciones:

1) Cuidar las entradas y salidas que deberán ser siempre, por los lados, de abajo sólo cuando la obra lo requiera.

2) Dar al actor-muñeco la importancia que el personaje requiere.

3) Que en el grupo de trabajo, siempre haya cooperación - para que esta actividad sea agradable.

4) El sonido y ruidos escénicos, corresponden a los movimientos.

5) Que el personaje llegue al público a través de su sentimiento e interpretación como actor.

6) Estar listo para actuar.

El manipulador lo es todo en el teatro de muñecos, imprimiendo a su personaje, movimientos convencionales, dicción y - singular expresión propia, así como un desenvolvimiento de dotes naturales.

Los animadores estudiarán la técnica de expresión de los muñecos hasta dominarla, para exteriorizar un temperamento a -

través del gesto inmóvil del artista, el animador no es sino el manipulador del muñeco, como el sistema nervioso en el hombre.

Existen muchas formas de mover al títere o muñeco de guante, y de que éstos aparezcan en escena, ya sea con los brazos del manipulador completamente extendidos (fig. 221) saliendo la mitad del manipulador, (fig. 222) y la otra, estando el manipulador sentado con los brazos extendidos hacia arriba; en esta posición se usará silla giratoria preferentemente. ----- (Fig. 223).

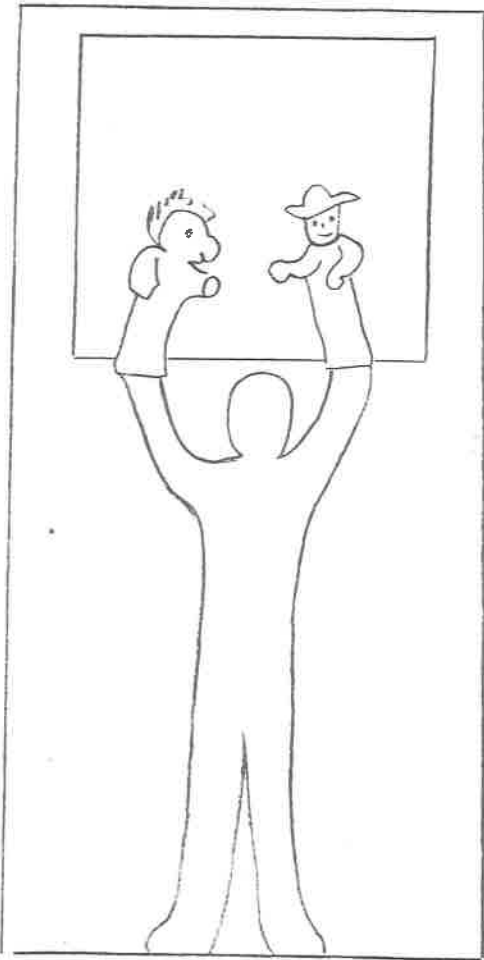


Fig. 221

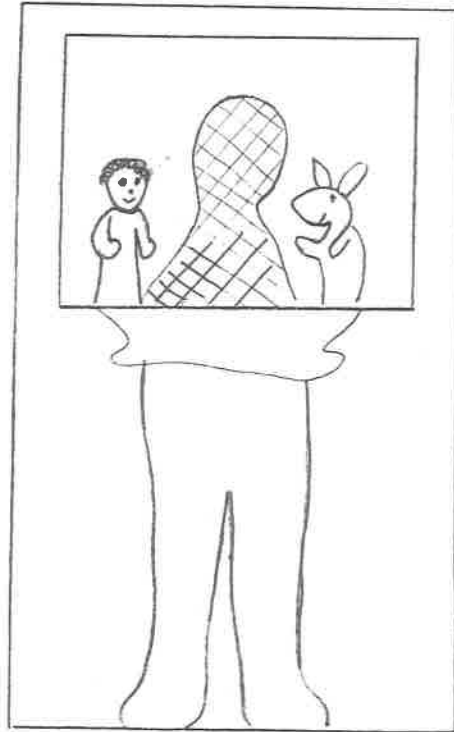


Fig. 222

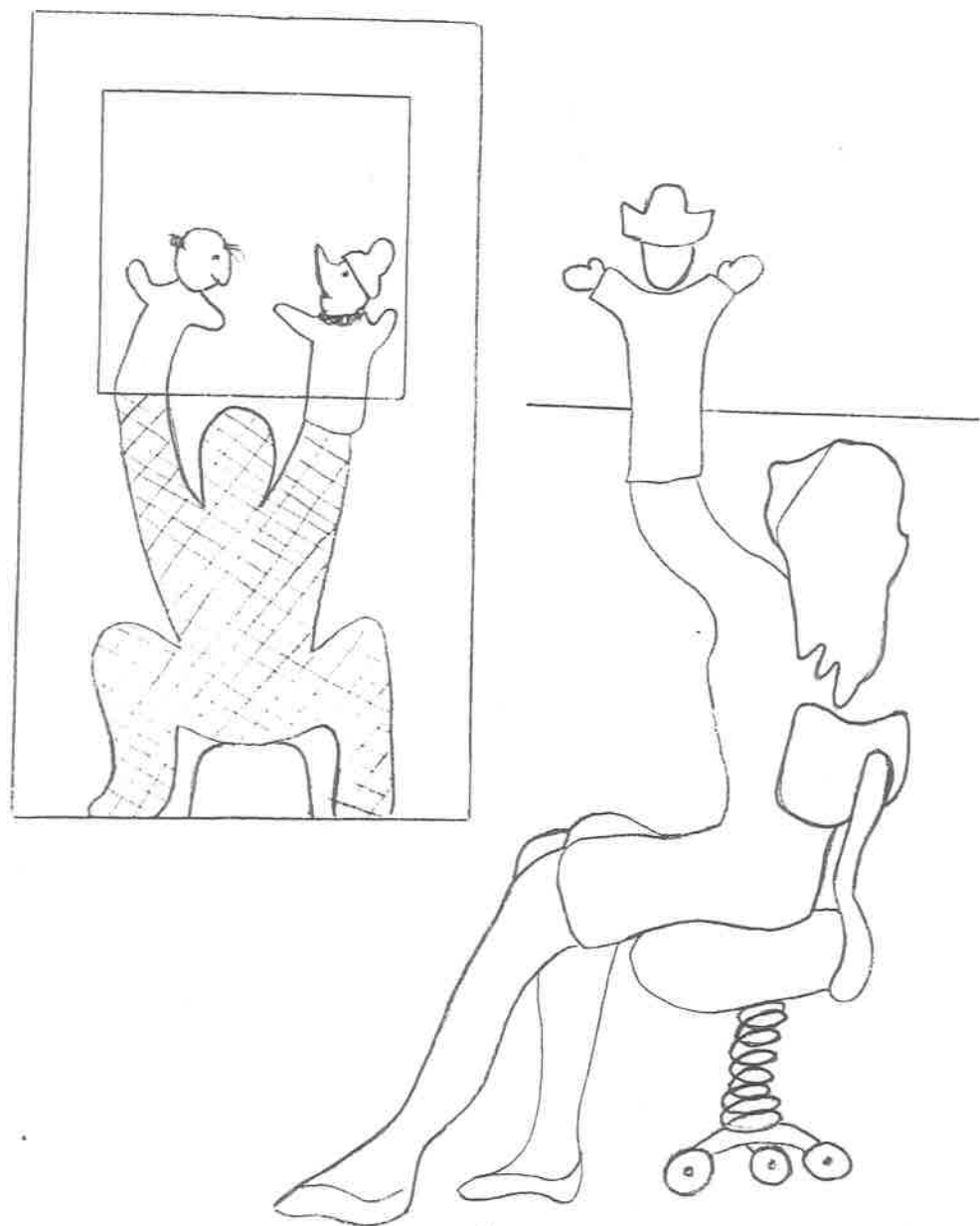


Fig. 223

Dentro de las modalidades de aparición del muñeco, es - cuando el titiritero en posición de sentado, manipula al muñeco a la altura de su pecho, cubriendo al manipulador una bambalina. (Fig. 224).

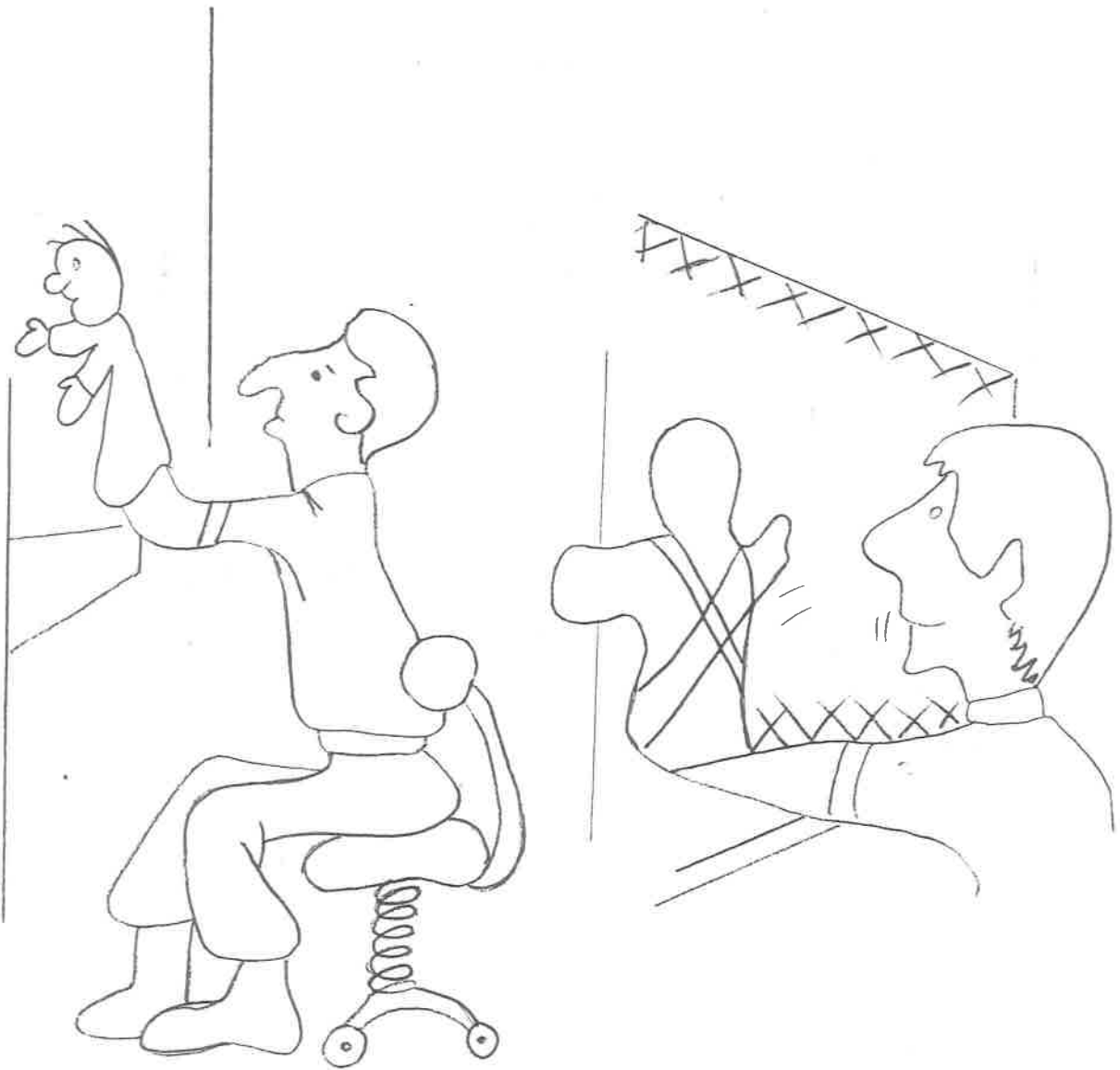


Fig. 224

En la técnica de la marioneta (primitivo muñeco seccionado a través del cuello, cintura, cadera, manos, piernas y -- pies), es manejado desde arriba (suspendido por hilos), como se puede observar en las siguientes figuras. (225, 226, 227).

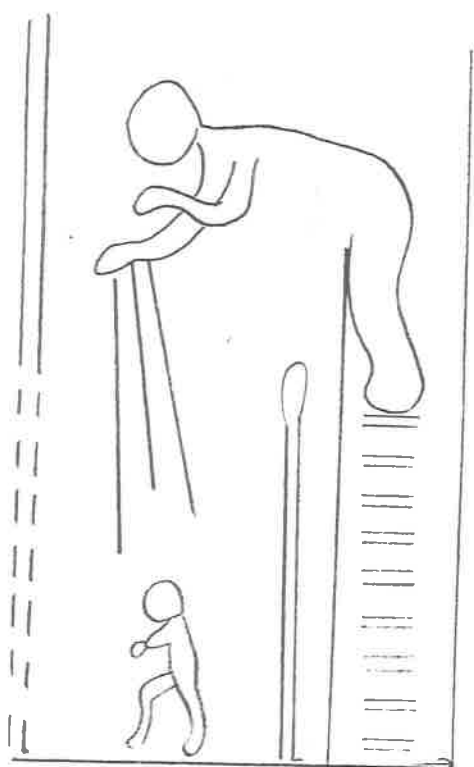


Fig. 225

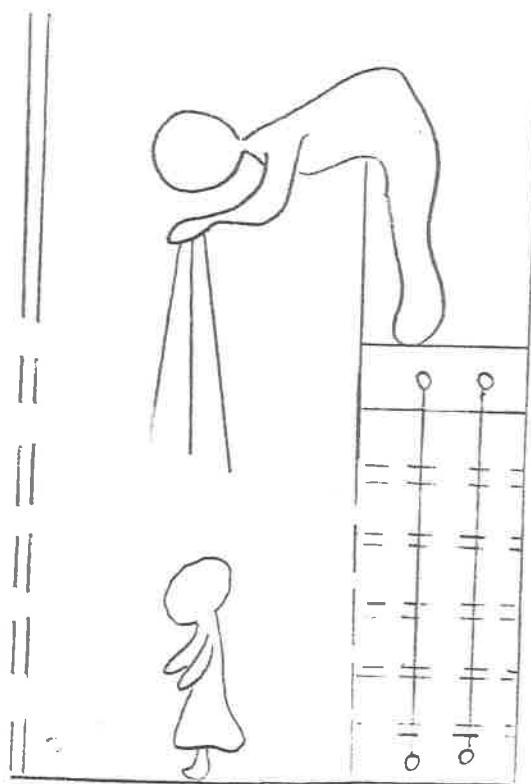


Fig. 226

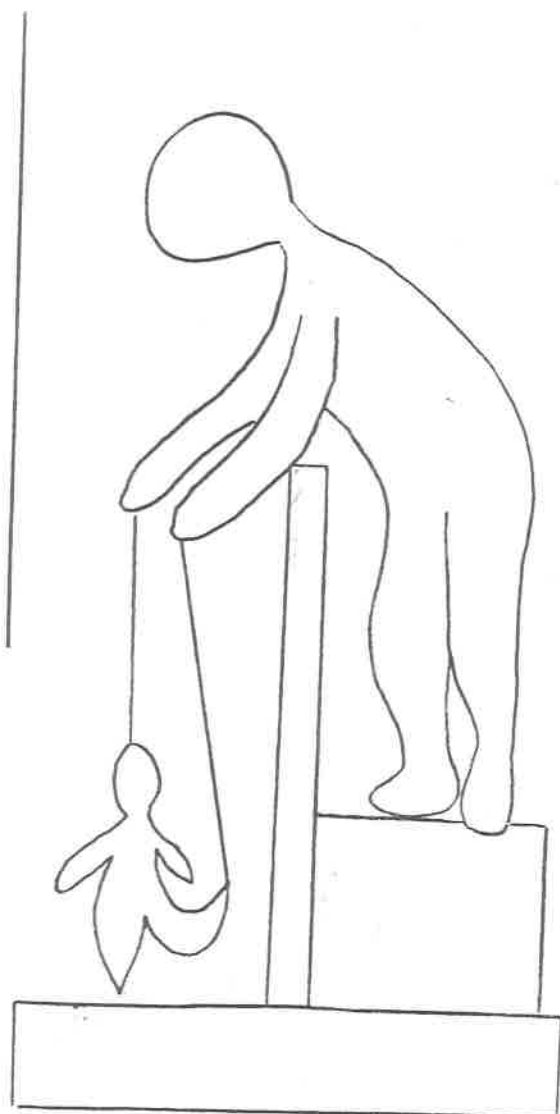


Fig. 227

No sólo con la escenificación de muñecos se pueden presentar los cuentos, sino también por medio de la dramatización, ~~es~~ que como su nombre lo dice, son los personajes en acción caracterizados de alguna manera como ya lo mencionamos.

Para cualquiera de las técnicas que se elija, se requiere del desglosamiento por escenas y personajes de la obra, por tal motivo, a continuación presentamos cómo se debe desarrollar la estructura de una pieza teatral, que en este caso es el cuento de "Los tres osos", también conocido como "Ricitos de oro".

"Los tres osos"²²
(Cuento dramatizado)

Personajes: Rizo de Oro (niña pequeña), Oso Grande, Oso Mediano y Oso Pequeño.

Cuadro Único.

(Comedor humilde, pero muy limpio y en orden. Al fondo, puerta de entrada, a la izquierda de la cual se encuentra una ventana baja sin reja, abiertas de par en par una y otra. Al lado derecho de la habitación, dos puertas que corresponden a otros cuartos, y a la izquierda, una puerta. Al centro una mesa servida, con tres platos y tres servicios de cubiertos, copas, etc. Desde la puerta de entrada y la ventana abiertas, se ve un jardín con muchas y variadas flores. (Es plena mañana).

Escena I

(Rizos de Oro entra y deja sobre la mesa su gorrita, que trae en la mano).

Rizos de Oro.- ¡Qué casita más hermosa,
parece ser la de un sueño!
La rodea por todas partes
un jardín amplio y ameno.
Cerca tiene claras fuentes,

cristalinos arroyuelos,
y árboles de grandes copas
y de troncos corpulentos.
Si por fuera es tan hermosa,
en su interior no lo es menos;
aquí todo está muy limpio,
muy arreglado y bien puesto.
De fatiga estoy rendida,
yo en esta silla me siento.

(Se sienta en la silla de Oso grande.)

¡Ay, pero qué dura está
y cuán áspera! Veremos
si esta otra mejor se halla
para dar descanso al cuerpo.

(Se sienta en la silla de Oso mediano.)

¡Uy, qué silla tan blandita! ...
No, no me sirve de asiento.
Esta debe ser mejor
por más pequeña.

(Se sienta en la silla de Oso pequeño
y la rompe.)

¡Qué he hecho!
la mejor de las tres sillas
he destruído por completo.

(Viendo la mesa servida.)

¡Vaya, que buena comida
servida en la mesa veo!

Sería injusto no probarla
teniendo el hambre que tengo.

(Se acerca a la mesa y con la cuchara
prueba la sopa de Oso grande.)

¡Caracoles, esta sopa
está más fría que el hielo!
Esa estará más caliente
de seguro. A ver, probemos.

(Prueba la sopa de Oso mediano.)

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡Si está picante!
¡Cuánto chile le habrán puesto!
No, de seguro la mejor
es la del plato pequeño.

(Prueba la sopa de Oso pequeño, y da
muestras de que le agrada)

¡Esta sí está sabrosa!....

(Se come toda la sopa del plato.)

Tiene un sabor exquisito...
es un manjar rico y bueno.

(Dándose ligeros golpecitos en el
abdomen.)

He comido como nunca
y ahora ya nada apetezco.
No sería malo acostarse
y estar un rato durmiendo.

¿Adónde hallaré una cama?
Debe haber una allí dentro.

(Entra por la primera puerta de la derecha, saliendo en seguida.)

¡Sí que hay cama, más tan dura,
que parece ser de acero.
Necesario es buscar otra
que sea más mullido lecho.

(Entra por la puerta de la izquierda, saliendo en seguida.)

¡Tan suave se halla esa cama
que de hundirme tengo miedo
en ella! Busquemos otra.

(Entra por la segunda puerta de la derecha, saliendo en seguida.)

¡Esa sí que está magnífica!

(Coge su gorrito de encima de la mesa y vuelve a entrar por la segunda puerta de la derecha.)

¡En esa cama me duermo!

Escena II

Oso Grande, Oso Mediano y Oso pequeño.

Oso Grande.-

Alguien ha estado en la casa
no hace mucho, según compruebo,

que se ha sentado en mi silla
según las señas que observo.

(Examinando su silla.)

Oso Mediano.- (Hace lo mismo.)

¡Caray, también en mi silla
alguien ha tomado asiento!
En ella precisas huellas
se miran de que esto es cierto.

Oso Pequeño.- ¡Ay, mi silla, mi sillita,
alguno me la ha deshecho
haciéndola mil pedazos
con propósitos traviosos!

Oso Grande.- Bueno vamos a comer
y luego averiguamos
quien pudo ser el intruso
que entró sin ningún derecho
a nuestro hogar, abusando
de haberlo encontrado abierto.

Oso Pequeño.- ¿Pero he de comer de pie?

Oso Grande.- Por lo pronto, como asiento
utiliza algún cajón
de los que ahí fuera he puesto.

(Sale Oso pequeño por breves momentos,
regresando con un cajón vacío en las
manos.)

(Se sientan los tres osos alrededor de
la mesa, y se disponen a comer.)

Oso Grande.- También mi sopa ha probado
el pícaro intruso avieso!

Oso Mediano.- ¡Alguno probó mi sopa,
estoy bien seguro de esto.

Oso Pequeño.- ¡Mi sopa, mi buena sopa,
toda ella se la comieron

- sin dejarme ni una gota!
 Ahora sin comer me quedo!
- Oso Grande.- ¡Esto los límites pasa!
 Descubrir es necesario
 quien es el autor de todo
 este atroz desaguisado,
 el cual casi estoy seguro
 de que nos está escuchando
 desde algún rincón oculto.
- Oso Mediano.- Desde luego hay que buscarlo.
 Tal vez esté en tu recámara;
 veremos, a ver si acaso.
 (Entran los tres osos por la primera puer-
 ta de la derecha, saliendo en seguida.)
- Oso Grande.- ¡También se acostó en mi cama
 el intruso con descaró!
- Oso Mediano.- ¿Y adónde se habrá metido?
- Oso Grande.- Veremos en otros cuartos.

(Entran los tres por la puerta de la iz-
 quierda y enseguida sale Rizos de Oro por
 la segunda puerta de la derecha.)

Escena III

Risos de Oro

- Risos de Oro.- ¡Qué miedo, de esta casita
 son osos los propietarios,
 y por todo lo que hice
 en ella, están enojados!
 A los gritos del más grande
 desperté con sobresalto,
 y ahora que veo que me buscan,
 estoy de terror temblando.

¿Y ahora, por dónde me escondo?...

¿Y ahora, por dónde me escapo?...

(Entra apresuradamente por la primera
puerta de la derecha.)

Escena IV

Oso Grande, Oso Mediano y Oso Pequeño.

Oso Mediano.- ¿En mi blanda cama, alguno
hace poco que se ha acostado!

Oso Grande.- ¡Nuestra casa está revuelta!
Vamos a seguir buscando
quién hizo esta tropelía
que estoy seguro de hallarlo.

(Entran los tres osos por la segunda puer-
ta de la derecha. Sale enseguida Rizos de
Oro por la primera puerta de la derecha y
corriendo, entra por la puerta de la iz-
quierda.)

Escena V

Oso Grande, Oso Mediano y Oso Pequeño.

Oso Pequeño.- En mi pequeña camita
alguien durmió, dudarle
no puedo, porque caliente
todavía la ha dejado.

Escena VI

Rizos de Oro

(Rizos de Oro sale rápidamente y salta -
por la ventana abierta, alejándose a to-

do correr. Los tres osos se acercan a la ventana.)

Oso Mediano.- ¡Mira, Oso grande, es intrusa, no intruso!

Oso Grande.- ¡Vaya qué chasco!
¿La perseguiremos los tres o yo solo, Oso mediano?

Oso Mediano.- ¿Qué opinas, Oso pequeño?

Oso Pequeño.- Pues que no la persigamos. Después de todo, la niña no nos hizo tan gran daño, y es tan hermosa, tan linda, que merece no ser malos con ella ¡Vean cómo corre con rumbo al pueblo cercano, llevando sus rizos de oro en su carrera flotando!

Cuento popular (Inglés).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Mane Bernardo. Títeres. Pág. 139.
2. Ibid, pág. 140.
3. Ibid, pp, 71, 72 y 73.
4. Henri Delpoux. Títeres y Marionetas. Pág. 28
5. Aldo Muzarra. Fabricación de Artículos de Cotillón, Chascos y Fiestas Infantiles. Pág. 89.
6. Ibid, pág. 95.
7. Mane Bernardo. Op. Cit. pp. 76 y 77 (cuadro reestructurado).
8. Ignacio Méndez Amezcua. Escenografía para Teatro Escolar. Pág. 211.
9. Ibid, pág. 212.
10. Rebeca Vera Vera. E.F. Didáctica de la Escenificación y la Recitación. Pág. 9
11. Alejandro Keys S. Curso de Teatro Guiñol. Pág. 10.
12. Ibid, pág. 13
13. Mane Bernardo. Op. Cit. pp. 126 y 127.
14. Ibid, pág. 129.
15. Ibid, pág. 125.
16. Ibid, pág. 124.
17. Ibid, pág. 60. (cuadro reestructurado).
18. Alejandro Keys S. Op. Cit. Pág. 165.
19. Ignacio Méndez Amezcua. Op. Cit. Pág. 165.
20. Víctor García Hoz. Enciclopedia Técnica de la Educación. Pág. 198.
21. Id. (elementos reestructurados).
22. Al. Jáuregui. El Teatro en la Escuela. Pág. 95.

BIBLIOGRAFIA

- AZAR, Héctor. Teatro y Educación. COBACH. Programa de Actualización y Formación de Profesores. Módulo II. México 1980. CADAC. 30 P.
- CASTRO VALDES, Mema. Guiñol Escolar. Confección y Manejo del Muñeco y sus Tinglados. Ed. Patria, S. A. 55 P.
- CASULLO DE MAS VELES, Martha. Expresión Gráfico Plástica. Dramatización y Construcciones. Enciclopedia Práctica Preescolar. Ed. Latina. 134 P.
- COLETTE MAINE, Marie. Escenificar un Cuento 100 Ideas. Tomo -- 16. Ed. Vilamala, Barcelona España. 175 P.
- CORDEVIOLA DE ORTEGA, María Inés. Cómo Trabaja un Jardín de Infantes. Ed. Kapeluz. Buenos Aires, Argentina. 157 P.
- CHANEZ SANCHEZ, Ma. Elena. et. al: Organización de Jardines de Niños. México 1963. Ed. Minerva. 49 P.
- DELPEUX, Henri, Títeres y Marionetas. 100 Ideas. Tomo I. Ed. - Vilamala, Barcelona, España. 250 P.
- Enciclopedia de Conocimientos. El Nuevo Tesoro de la Juventud. Tomo 17. Ed. Cumbre, S. A. México 1976. 352 P.
- Enciclopedia Técnica de la Educación. Tomo 3. Ed. Santillana. Madrid 1970. 846 P.
- ETCHEBARNE, Dora Pastora de. El Cuento en la Literatura. Biblioteca Cultural Pedagógica. Ed. Kapelusz 1962. Buenos Aires, Argentina. 231 P.
- GARCIA GONZALEZ, Mario. Manual de Teatro Guiñol. Impresora Popular, S. A. 140 P.
- GERMANI, Celia C. de. Teoría y Práctica de la Educación Preescolar. Ed. EUDEBA. Buenos Aires, Argentina, 402 P.
- GONZALEZ DE AJO, Julia. Mi Primer Libro de Teatro. Ed. Everest C. 1974. León España. 2a. Edición. 284 P.
- GORDILLO, José. Lo que el Niño Enseña al Hombre. México 1973. Ed. CEID. 289 P.
- JAUREGUI, A. L. Teatro Escolar Mexicano. 7a. ed. México. Ed. - Avante, S. de R. L. 235 P.
- JAY, Alkema Chester By. Puppet-Making. Little craft book series. Ed. Sterling. Toronto, Canada. 48 P.
- KEYS S., Alejandro. Curso de Teatro Guiñol. Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, B. C. 26 P.

- MANE, Bernardo. Títeres. Ed. Latina, S. A. Biblioteca Práctica Preescolar. Buenos Aires, Argentina. 167 P.
- Títeres y Niños. Ed. EUDEBA. (c) 1962. Buenos Aires, Argentina. 59 P.
- MAYESKY, Mary. et. al: Actividades Creativas para Niños Pequeños. 3a. Impresión. Ed. Diana. 241 P.
- MENDEZ AMEZCUA, Ignacio. Escenografía para Teatros Escolares. Biblioteca Pedagógica de Perfeccionamiento Profesional. Tomo 18. México. Ed. Oasis S. A. 241 P.
- MORENO Y GARCIA, Roberto y María de la Luz López Ortiz. La Enseñanza Audiovisual. 5a. ed. Ed. Patria. México 1967. -- 299 P.
- MUSARRA, Aldo. Juguetes de Paño. Ed. Hobby. Buenos Aires, Argentina. 114 P.
- Fabricación de Artículos, Chascos y Fiestas Infantiles. 1949. Buenos Aires, Argentina. 195 P.
- ORDUÑA-S. Rosa Ma. Manipulación de Títeres. Recopilación. 35 P.
- PEREZ OLIVA, Pedro. Iniciación al Teatro Popular. Libro Joven de bolsillo #38. Ed. Doncel. Madrid, España. 175 P.
- Secretaría de Educación Pública. Libro para el Maestro. Español 1er. grado. México 1961.
- STANT A. Margaret. El Niño Preescolar Actividades Creadoras y Materiales para Juego. Ed. Guadalupe. Buenos Aires, Argentina, 1976. 191 P.
- UBIERNA, Ma. del Carmen. et al: Gaviota. Actividades Manuales y Artísticas. Ed. Santillana 1969. Madrid, España. 63 P.
- VERA VERA, Rebeca. et al: Didáctica de la Escenografía y Recitación. 2a. Ed. Tomo 55. Ed. Oasis, S. A. Biblioteca Pedagógica de Mejoramiento Profesional. 212 P.

CAPITULO III

EL TEATRO INFANTIL EN LA TAREA EDUCATIVA

CAPITULO III

EL TEATRO INFANTIL EN LA TAREA EDUCATIVA

A) Enfoque pedagógico del teatro infantil

1. Fundamentación del teatro en la enseñanza.- La educación del teatro debe iniciarse desde la infancia, tomando en cuenta dentro de ésta el Jardín de Niños, así como para continuar su aprendizaje en los niveles subsecuentes; siempre de acuerdo a los programas y lineamientos correspondientes, por lo que hemos de basar nuestro trabajo, considerando los diseños didácticos y pedagógicos de uno de los iniciadores de la educación preescolar: Federico Froebel y de sus seguidores Ovidio Decroly, María Montessori y otros, quienes se apoyaron en estudios e investigaciones, biológicas, sociológicas y psicológicas; como también en las necesidades del niño.

Froebel, fue el primero que sistematizó la pedagogía del Jardín de Niños, conceptualizándola en base al valor que para el niño tiene el juego, por ello, se afirma que el teatro tiene un fundamento psicopedagógico que es el sincretismo infantil y un procedimiento general, en el que el juego se utiliza como un medio educativo, siempre y cuando se emplee el material adecuado.

El sincretismo, es característica de la percepción infantil y consiste en que el niño percibe las imágenes en forma global, no capta los elementos aislados ni parciales, sino en una totalidad.

Ovidio Decroly, nos habla de las necesidades en función del niño y su medio, tendiendo a desarrollar percepciones sensoriales, actitudes motrices y despertando la capacidad para discriminar en sus impresiones; clasificarlas, combinarlas y asociarlas con otras; así como provocar su atención voluntaria, fijando en su mente una imagen viva de las cosas como inicio de las actividades intelectuales y motrices del niño.

María Montessori, de acuerdo a su formación médica, influyó en la teoría pedagógica, fundamentándola científica y psicológicamente de acuerdo con el naturalismo, el experimentalismo y el asociacionismo en psicología; tomando muy en cuenta las manifestaciones biológicas naturales y la fuerza vital que el niño trae y de la que hay que conducir las potencialidades innatas de cada individuo tendientes a desarrollar.

Los aportes pedagógicos y psicológicos fundamentan la estructuración y el desarrollo de las actividades de los Jardines de Niños, que permiten la evolución y desenvolvimiento de la personalidad de los infantes de acuerdo a sus diferentes estadios, así como de los factores que puedan inhibir o estimular ese desenvolvimiento que se encuentra dentro de los avances científicos y técnicos, ya que el niño actual, vive en un mundo de muchos estímulos debido a las avanzadas fuentes de comunicación.

Ante lo expuesto, nos hemos dado cuenta, que el área teatral se ha venido descuidando y que en nuestro quehacer educativo lo debemos de tomar como un valioso auxiliar, que permite a la maestra presentar al alumno historietas o temas a desarrollar y estimular su capacidad de imaginación propia de esta edad, para que esté debidamente cimentada.

Ante tal expectativa, los Jardines se fundaron con el fin de resolver un problema social y sobre todo, proporcionar al niño un ambiente agradable y propicio, en donde puede iniciar su formación y obtener un desarrollo íntegro de su personalidad, pues al ser instituciones netamente educativas forman hábitos, destrezas, habilidades y actitudes que permiten que el niño se integre a la sociedad.

Los Jardines de Niños abarcan la 2da. infancia del educando, de los cuatro a los seis años de edad, respetando su libertad de acción, bajo una observación directa y continua por parte de la educadora, guiando sus actos de acuerdo a sus intereses y necesidades e invitando al niño a la acción, logrando con esto, su fácil adaptación al medio ambiente.

Tres cosas son fundamentales en los Jardines de Niños: - primero, enseñar a aprender a aprender; segundo, aceptar el aprendizaje, el cual exige un esfuerzo y más aún, entrega y el - tercero, mantener el interés, estimulándolo en forma variada, es escuchando, creando, pensando, etc.

El Jardín de Niños no debe ser agotador, sin embargo, se requiere de esfuerzos y proporciona tareas que exigen cierto trabajo, pero al mismo tiempo, cultiva el amor y su realización en un ambiente de alegría.

Si todo esto, se cumple, los años del preescolar serán los más importantes, pues en esta etapa, es cuando el niño establece los cimientos del hombre del mañana y de acuerdo a las ideas de Bloom, el hombre desarrolla su inteligencia, un 50% en los primeros cuatro años de vida y un 30% en los siguientes cuatro. Esta opinión produjo polémica,¹ porque le da a la edad preescolar un nuevo significado, pues el aprendizaje en los primeros años de vida, se basa en la identificación y esto viene a ser un aprendizaje que mueve a aprender, inducido por una sensación de empatía.

El Jardín de Niños, ofrece a los preescolares la oportunidad de recibir la influencia al hablar, hacer y de ser; además de la identificación y el deseo de autorrecreación.

La identificación y la independencia, interactúan proporcionando condiciones para el aprendizaje y que la educadora debe estimular guiándolo, dándole libertad y dejándole crecer para su auténtica formación cultural y madurativa que le permitirán al niño solucionar los problemas que se le presenten.

El juego es el punto de partida más favorable para el aprendizaje del preescolar, pues al aprender jugando, el educando no hace esfuerzo, ni gasto de energía, que un niño normal y sano aprenderá con facilidad; si lo que debe aprender le interesa y si su contenido le emociona; es feliz experimentando a su antojo con los materiales de una manera creativa, resolviendo y descubriendo por sí solo situaciones nuevas.

A esta etapa preescolar, se le llama "la edad crucial"² y es donde la fantasía imaginativa empieza a ceder su lugar a la razón, manifestación dentro de las características del niño de 3er. grado, es decir, que pasa del pensamiento prelógico al lógico y la timidez que existió en el 2do. grado, en el 3ro. desaparece, por esto, es importante que la educadora conozca las tendencias espontáneas del niño, el espíritu de observación, la necesidad de actividad, la alegría y el optimismo, respetando las fases de su desarrollo, la iniciativa, la tendencia de individualidad y la lúdica; pero siempre encauzando su juego hacia la educación; de esta manera podrá conducir los temores del niño que surgen por falta de confianza en sí mismo, que lo somete a situaciones humillantes por falta de seguridad en su persona; la educadora será el principal agente para regresar esa confianza y seguridad, promoviendo las actividades fáciles que lo estimulen y lo hagan olvidar temores infundados.

Para ello, el Jardín de Niños debe contar con amplios espacios donde se realicen festivales y espectáculos de teatro, así como el teatro guiñol portátil, donde se pueden realizar representaciones de cuentos.

El teatro guiñol, el relato de cuentos, fábulas y leyendas, son los mejores medios de que la educadora se vale para lograr aspectos positivos deseados, dejando a través de ellos un mensaje que logra conducir al niño de acuerdo a su propia iniciativa. Ante esta estrategia, el Jardín de Niños es considerado el primer escalón de la escolaridad de los infantes y base de la enseñanza decisiva en la vida posterior, porque consolida en su futuro un equilibrio emocional y una salud mental, así como la formación del carácter.

Debido a las necesidades y características psicopedagógicas fundamentales, el programa del Jardín de Niños se vale de la actividad teatral para lograr sus propósitos y objetivos, así como vehículo o medio de información y formación cuya finalidad es servir de enlace y apoyo académico en los valores hu-

manísticos, científicos, políticos, filosóficos, así como un cultivo social que pretende desempeñar roles individuales y colectivos de la vida.

El teatro educacional, determina conciencias y conductas del ser humano, así como el conocimiento teórico práctico, con el fin de obtener la voluntad creativa de la construcción y modelación del mundo fragmentario en que vivimos; porque el teatro proporciona un caudal de conocimientos al servicio de la enseñanza y sus técnicas que se hacen indispensables en el Jardín, pues ahí está el foco de acción en ideas y situaciones -- que serán una maravillosa conjugación con la imaginación del niño.

Lo curioso de esto, es que los alumnos normalistas no le dan a la materia de teatro la importancia que realmente tiene, desaprovechando esta etapa de aprendizaje que le permitirá aplicarlo como dispositivo didáctico rico en posibilidades.

Lo ideal, es que el alumno se introduzca de lleno en la materia, practicando, creando y asimilando experiencias personales con el muñeco y con los niños, experiencias realizadas con técnicas que puedan incluir y ayudar al desenvolvimiento del educando y el adecuado manejo del títere.

El títere, permite que el maestro evalúe el aprendizaje, pues a través de esta técnica romperá la barrera de inhibición de los alumnos, descubriendo actitudes, aptitudes y condiciones creadoras.

Para lograr esto, el maestro debe tener el dominio del teatro, actividad que le proporcionará agilidad mental, una personalidad dinámica, creadora e ingeniosa y algo muy particular del maestro, su propia gracia, control del humor, que esto en el teatro de títeres viene a ser una descarga emocional, espiritual y psicológica, tanto para el alumno, como para el maestro, pues un muñeco en la mano es como un libro abierto. Contará a través de sus personajes su momento vital, alegrías y tristezas; eligiendo el muñeco que le guste para representar.

A través de las escenificaciones, se afirman las impresio-
 nes recibidas, presentando los personajes, dándose cuenta de -
 lo que representan, por eso, la infancia es la edad más propi-
 cia para el desenvolvimiento de la imaginación creadora, en -
 donde el niño tendrá la oportunidad de dar a conocer sus mani-
 festaciones en forma espontánea, así como sus intereses, gustos
 y repugnancias o bien, conducirlo al hábito de pensar, sen-
 tir y querer; también le concederá la oportunidad de valorar -
 su persona y sus actos, tener dominio sobre sí, evitar la vio-
 lencia, ser tranquilo, justo y cooperar con los que le rodean.

Por ello, queremos formar conciencia en el maestro, que -
 la práctica del teatro escolar dentro de la educación, es una -
 impresión estética que favorece el desarrollo integral del edu-
 cando, distinguiendo claramente el maestro los requerimientos
 entre una dramatización y un teatro; pues la primera, no requie-
 re de un escenario y vestuario, pues es espontáneo y se utili-
 za como factor educativo de gran valor, a través de él se a-
 fianzan temas del programa, además propicia soltura de movi-
 miento, gracia y enriquece el lenguaje, encauza la disciplina
 y agrada no sólo a los pequeños, sino también a los maestros;
 pudiéndose practicar en cualquier grado.

También, se puede utilizar como una recreación comunita-
 ria que ofrece una gran gama de actividades dramáticas, de las
 cuales forman parte los individuos y que gradualmente van desa-
 rrollando habilidades y confianza en la auto-expresión dramáti-
 ca. Éstas incluyen charadas, pantomimas, comedias, historias
 dramatizadas, títeres, narración de cuentos, teatro informal y
 finalmente, verdaderas escenas de teatro para todas las edades.

La necesidad de actuar es universal y encuentra su mayor
 gama entre los jóvenes; en esta edad, las actuaciones dramáti-
 cas creativas son usadas tanto como una actividad divertida en
 las zonas comunitarias y en los parques, así como una direc-
 triz para formas variadas de experiencia.

La otra forma, es el teatro que se realiza en el Jardín y que viene a ser una forma de satisfacer a través del juego, - las necesidades sociales psicológicas y de autoafirmación; dentro de estos aspectos de posibilidades, las actividades artísticas ofrecen para el desarrollo del preescolar, el teatro como medio de comunicación y vehículo para la expresión y se destaca por un lado porque se adecúa en forma natural al juego - simbólico del niño y por otro, porque ofrece múltiples elementos y oportunidades para constituir sus conocimientos.

A través de la actividad teatral, al niño se le va introduciendo en el arte, dándole la oportunidad de encontrar una - forma de conocer los valores propios de la cultura, pero más - importante aún, es la posibilidad de vivenciar mediante el juego natural la imaginación y la creatividad dentro de las situaciones en el contexto social inmediato, pues el juego simbólico es una manifestación de los intereses, necesidades y tendencias del niño en edad preescolar y que la educadora debe aprovechar y enriquecer, porque al ser fundamental en el desarrollo, permite al niño comunicar y expresar sus sentimientos y emociones, explorando su realidad para interiorizarla y estructurar su pensamiento mediante la imaginación y creatividad, - proponiendo nuevas alternativas.

→ Las actividades teatrales giran en torno del juego dramático y a través de ellas, el niño será capaz de expresar sentimientos, vivificando diversas situaciones que le permitirán iniciarse en el conocimiento de los valores artísticos; estructurar su pensamiento y su identidad cultural a través del conocimiento de su contexto social; por tal motivo, los pedagogos se preocupan por buscar medios apropiados para que la educación del niño, durante sus primeros años se desarrolle armónicamente, y fue Froebel "quien ideó un sistema racional de la - educación de la infancia, y luchó por la pedagogía de su método pues en el Jardín de Niños se cultivan a los seres humanos como frutos de la humanidad".³ ←

La educación debe ser un principio de inteligencia, flexibilidad y protección, sin prejuicios, que permita al educando la libertad y la espontaneidad, así debe utilizar al niño como colaborador activo, impulsándolo naturalmente hacia su perfección.

2. El teatro infantil como auxiliar en el proceso enseñanza-aprendizaje.

a) La educadora como elemento fundamental de la educación. Ella como agente de formación debe estar consciente de las potencialidades creativas de los niños y hacer significativos los efectos intelectuales haciendo de la escuela un lugar agradable, empleando el teatro infantil como teatro escolar, -- por realizarse este en una institución educativa.

El profesionalismo de la educadora y la situación de las escuelas, deben desarrollar la filosofía del individuo desde pequeño, haciéndolo consciente de la problemática individual o colectiva o bien de los aspectos positivos de la educación, que irán formando las bases psicológicas, sociológicas y filosóficas, que quiérase o no, se encuentran interrelacionadas con el grupo escolar.

El educador debe favorecer el pensamiento creativo del niño y valorar su individualidad, debe estar consciente que esto varía de acuerdo a su capacidad cognoscitiva y emocional, aspectos de los cuales depende el desarrollo de sus potencialidades entrelazadas con su experiencia individual.

Al estar el educador consciente de que su valor es obtener el óptimo desarrollo del potencial creativo a través de métodos y actividades, podrá decir que ha logrado su tarea educativa. El debe aprovechar el impulso a la creatividad y ser flexible en la organización que permita al individuo el desarrollo de sus propios intereses. Pues los niños gozan al percibir el avance de sus posibilidades, al saber que tienen facilidad para dar solución a las actividades y emplear adecuadamente los materiales, desarrollando de esta manera, lineamien--

tos personales, habilidades cognoscitivas, creatividad, etc.; aspectos que contribuyen al aprendizaje del individuo.

Por lo anterior, el educador actúa como factor importante, ya que es el guía de la educación que a través de su comprensión y experiencias, entienden los temores del educando y hace que lo supere, convirtiéndolo en un ser creativo, imaginario, capaz de hacer y crecer; por tal motivo, el juego tiene para él y para el niño un gran valor educativo, pues a través de éste aprende, experimenta y manifiesta sus inquietudes y le da la oportunidad de comprender, crecer, desempeñar roles, revivir situaciones, descargar emociones, aprender conceptos, expresar intereses, tener criterio propio y ser capaz de integrarse a un mundo social; para el logro de esto, tenemos la actividad del juego dramático, donde el niño hace uso de infinidad de "objetos" con atractivo, que provocan la autoenseñanza de un valor incalculable; por eso, el educador siempre debe buscar actividades que satisfagan los intereses de los niños y que al mismo tiempo cumplan con el programa.

Una actividad, puede ser la dramatización que es acción creadora que permite percibir la edad mental, y aunar conocimientos al desarrollo infantil, estimular y alentar es un papel que los educadores deben tomar en consideración, así como dar oportunidad en tiempo y ritmo al niño para que termine lo que inició.

El educador debe evitar la crítica destructiva del trabajo, pues ignora la intención que el niño le da y esto corre el riesgo de lastimar al educando y evitar la confianza que en un momento dado, le impulsará a aprender.

El educador debe encontrar el momento adecuado para hacer sentir al pequeño que lo que está realizando es correcto y para ello, no debe caer en excesos de ayuda o en caso contrario, en desatención.

¿Hasta qué grado se debe estimular al niño?

Hay que presentar estímulos para obtener respuesta; el es

tímulo es fundamental en la maduración del niño, pues por medio de éste, se efectúa el proceso de enseñar y aprender y el ciclo del ensayo y el error, ambos prometen en el niño el desarrollo de su creatividad e imaginación, de acuerdo al grado de madurez en que éste se encuentra, el educador lo debe tener presente siempre este proceso, para comprender las diferencias individuales de los educandos y para satisfacer plenamente las necesidades e intereses de los niños, así como impulsarlos a aprender nuevas cosas mediante la introducción del teatro infantil, actividad que hace que los niños se den cuenta del mundo que les rodea.

Este tipo de actividad, evita en el educando la apatía y el nerviosismo que se rebela ante la disciplina del juego a través de la acción de tomar conciencia del valor de cada uno de sus gestos, pues el doble juego que realiza de cuerpo y espíritu, se desarrollará en el momento en que el juego así lo exija.

El niño comprenderá rápidamente que en el juego de la drmatización, escenificación y manejo de títeres, no actuará como un autómatas, sino que es indispensable que exprese lo que tenga que decir y para lograrlo, recurrirá a su imaginación, reflexión, observación y sensibilidad, sirviéndose de todos los músculos de su cuerpo; todo este tipo de ejercicios deben de hacerse en un momento de alegría, sin cohesión y el maestro podrá aconsejar, sugerir y suplir lo que haga falta.

b) El teatro como un medio para el logro de objetivos.

La actividad teatral en la educación preescolar, pretende obtener objetivos generales y específicos, atendiendo al desarrollo integral del educando, capacitándolo para ingresar a la escuela primaria y sobre todo, dándole la oportunidad para la vida.

Ofrece estas oportunidades en un ambiente propicio con libertad de acción (método activo), tanto físico como intelectual, logrando en su vida emotiva el equilibrio, en busca de la integración social y el adquirir gradualmente la responsabi

lidad de la conducta, su cooperativismo, su participación en el grupo etc., todo esto, contribuye a la formación del carácter del individuo, pues el niño preescolar tiende a representar hechos de su vida cotidiana, tomando el papel de algún personaje con el que se identifique. El educador lo iniciará en una representación más formal, invitándolo a escenificar actividades de la vida diaria, sencillos relatos, cuentos y quizá pequeñas piezas de teatro.

Lo anterior, es de primordial importancia y nos hace comprender el sentido general que propone el programa de la Secretaría de Educación Pública (SEP), quien pretende precisar que los objetivos están definidos como objetivos de desarrollo integral, sustentando la maduración y aprendizaje del preescolar el cual, debe fundamentarse en las características propias de su edad.

Partir del objetivo general del programa, nos conduce al análisis de que el teatro está inmerso dentro de cada una de las áreas del desarrollo: afectivo-social, cognoscitiva y motora. Esto no significa que estén desintegradas, pues el desarrollo está comprendido como un proceso indisociable y cualquier actividad que el niño realice, será una expresión global de sus emociones, de su inteligencia y muestra de su personalidad.

Primeramente, debemos centrarnos en los objetivos del desarrollo cognoscitivo, porque dentro de este aspecto, se estimula la autonomía del proceso de construcción del pensamiento del educando, a través de la función simbólica que contempla ya en forma más específica, el área que con este trabajo estamos manejando y que es el "Juego Simbólico", dentro del cual, el niño representará papeles relacionados con su medio comunitario, en donde incluye muchos personajes y elementos que implican un conocimiento amplio de su entorno y de su hogar. Cuando juega solo, a veces desarrolla un "juego paralelo" sin verdadero intercambio con otros niños, o bien, puede organizar

y realizar su juego en interacción con otros pequeños.

Otro de los objetivos generales a desarrollar, con el empleo de la actividad teatral, es el área psicomotora, pues el pequeño aprenderá a controlar y coordinar movimientos amplios y finos, a través de situaciones que faciliten su desplazamiento o bien, la ejecución de sus movimientos corporales, esto se logrará al emplear la manipulación y/o la representación de pequeñas obras teatrales.

El área afectivo-emocional-social, es aquella que se integrará a las dos anteriores, apoyándolas y logrando que el preescolar dentro de un marco de relaciones y de respeto mutuo entre él, los adultos y sus compañeros, adquirirá la estabilidad que le permita expresar con seguridad y confianza sus ideas y afectos; particularmente al permitirle exteriorizarse a través de las diferentes técnicas teatrales; además que se desarrollará en él, el sentido de cooperación e incorporación gradual al trabajo colectivo y de pequeños grupos, logrando de esta manera y paulatinamente otros puntos de vista del mundo que le rodea.

El programa de educación preescolar, nos propone propiciar en alto grado las acciones del niño sobre los objetos, animándolo a que se exprese por diferentes medios, alentando de esta manera su creatividad, iniciativa y curiosidad, procurando que el desarrollo del anterior, sea dentro de un ambiente de libertad.

El teatro como actividad concreta, tiene una objetivación específica para esta rama, la cual nos propone los siguientes objetivos:

La expresión concreta.

La expresión verbal u oral.

El sentimiento estético.

El desenvolvimiento psíquico.

El aprovechamiento de las impresiones e influencias del medio ambiente y sus respectivos métodos didácticos y -

procedimientos educativos.

La adquisición de sensopercepciones y su elaboración mental.

Desarrollo de hábitos, de disciplinas, habilidades, destrezas etc.

Fomentar la confianza y desenvoltura para la actuación de la vida.

Lograr fuidez de sus movimientos, coordinación y precisión en la expresión.

Enriquecer su vocabulario, proyectando lo de la vida cotidiana.

Desarrollar la imaginación creadora y capacidad de invención narrativa.

El teatro escolar requiere de más madurez, disciplina, memoria dinámica, escenarios adecuados para lograr y motivar al niño.

Todo esto se logra con los siguientes objetivos:

- Ofrecer momentos de sano esparcimiento.
- Proporcionar la oportunidad que descargue emociones a través de esta actividad.
- Permitirle que manifieste y proyecte en el mundo escolar la verdadera personalidad.
- Fomentar el sentido de solidaridad, responsabilidad y cooperación.
- Enseñarle a vivir en armonía con sus semejantes.

Esto se logra a través de la selección de actividades, de acuerdo con la madurez y su medio ambiente, para establecer una observación, una cooperación, reflexión y selección de experiencias.

Todas las actividades se correlacionan y relacionan entre sí y permiten el logro de los objetivos propuestos.

La actividad teatral no solamente divierte, educa, orienta y despierta la imaginación en el niño, sino que también pretende alcanzar tres metas fundamentales:

- 1) Cultivar el espíritu a través del conocimiento de obras de valor estético y artístico.
- 2) Fomentar el gusto por el teatro.
- 3) Acrecentar el hábito de asistir al teatro, para que se pa admirarlo y apreciarlo.

Así como desarrollar la observación visual, aspecto importante que en cualquier nivel educativo es imprescindible:

- El sentido cromático de proporción espacial y visual.
- La sensibilidad visual para tener la adaptación del ojo para percibir los objetos.
- La percepción clara de la palabra, comprensión de la misma e inculcar el interés, entusiasmo y confianza en sí mismo.
- Como cultura personal, obtendrá reflejos naturales y adquiridos que variarán de acuerdo a la hora, salud, fatiga, intensidad del estímulo, debilidad; en una palabra, lo afectivo pasará a lo motor y a lo orgánico.
- Tiene como característica atraer la atención y el interés en forma espontánea, todo de acuerdo a la naturaleza de los objetivos.

Proceso de atención:

En la presencia del objeto como estímulo percibido por los sentidos, registrado y conceptualizado en la mente, produciendo una respuesta, que es la atención a lo deseado.

Dentro de este aspecto, hemos de tomar en cuenta los intereses y la mentalidad infantil, para darle sencillez real a la actividad teatral y realizar una adaptación para su mejor comprensión por ejemplo:

- Eliminar hechos secundarios, o sea no hacer descripciones largas.
- Aumentar detalles que den claridad.
- Que sea sencillo y con palabras claras.
- Que tenga un desenlace feliz, aunque esté carente de lógica.

Podemos considerar la educación teatral, como uno de los medios para cultivar la expresión del educando, que facilita la adaptación a situaciones nuevas y contribuye al enriquecimiento de su formación artística y armónica.

El juego dramático es una actividad importante para el aprendizaje creador que favorece el trabajo de grupo o individual y permite desarrollar gustos, aptitudes, así como el aspecto emocional social que viene a ser como una válvula de escape a las emociones, sentimientos y necesidades del niño. En esta actividad se reflejan las relaciones familiares que condicionan la personalidad infantil y propician en cierta forma, la organización de su conducta personal-social.

También propicia el desarrollo intelectual, el aspecto lúdico que en los niños permite conocer el mundo que le rodea; que poco a poco favorece su madurez emocional, enriquecimiento del lenguaje y afianzamiento de su personalidad.

El juego dramático favorecerá el desarrollo socio-emocional, ya que a través de él desfogan o manifiestan los niños sus emociones y de esa manera afirman su vida infantil, obteniendo de este juego el logro de las siguientes conductas:

- El crecimiento social individual.
- El equilibrio psíquico.
- La resolución de sus propias dificultades.
- El alivio de tensiones que reafirmarán su salud mental.
- La existencia de relaciones reales entre la fantasía, mundo circundante y la necesidad de expresión verbal y corporal.
- El crecimiento socio-afectivo, a través del conocimiento de sí mismo, que le permitirá formar su yo al contacto con otros niños.

Obtendrá una conducción moral que lo alentará a definir situaciones de la vida diaria por medio de las conversaciones con los muñecos, canciones inventadas por ellos y/o narracio-

nes o representaciones personales espontáneas, además de estimular la técnica del pensamiento a través de sus etapas:

- 1a. Etapa del pensamiento prelógico, es aquella que se define como la del azar o primitiva.
- 2a. Etapa de evolución del pensamiento lógico que busca causas y efectos pero que sus bases siguen --- siendo empíricas.
- 3a. La etapa del pensamiento científico, basado en la ciencia ya que promueve los resultados.

La técnica de la educación, busca bases científicas (biológicas, psicológicas y paidológicas) destrezas, habilidades, reacciones o estímulos visuales y sobre todo, el cambio progresivo.

El teatro es considerado como una actividad vital que puede ser espontánea o dirigida, en donde se emplea la máxima expresión de sus potencialidades físicas y psíquicas y se requiere de una adecuada estimulación para hacer entrar al niño en la actividad escenográfica, o bien, en el manejo de títeres.

Ambas actividades permiten la integración del niño a la comunidad, pues cuando se encuentra frente al espectador, expresa su atención y hace partícipe ese sentimiento de enajenación a todo aquel que se encuentra a su lado, pues su intención es compartir el sentimiento especial, de emoción, de alegría y curiosidad, aspectos que en un momento dado, le facilitan el diálogo, permitiendo comunicar sus inquietudes que al aflorarse evitarán las inhibiciones, el complejo, etc.

El contenido del teatro de títeres es de gran valor, tanto para el educador como para el niño, pues a través de él, tiene en su mano el aumentar el lenguaje con un vocabulario -- amplio y claro.

Acrecentar la afectividad del niño partiendo de la base de nobleza, bondad y belleza.

Fomentar la creatividad del niño y su imaginación.

Crear hábitos de sensibilidad artística a través de imágenes atrayentes.

El alumno tiende a estudiar y a visualizar la narración - de un cuento, o de una escenificación y está creyendo en lo - que esto encierra; sitúa a los personajes en su mundo real y - los coloca en un mundo creado por sí y para sí, pues tiene dos mundos; uno en el que vive y otro muy diferente en el que sueña; él sabe diferenciar bien lo real de lo que no lo es, y sabe que un objeto no habla en un momento determinado, pero él - puede hablar por los dos como buenos amigos.

El niño siente la necesidad de los relatos que aumentan - sus conocimientos y su imaginación, prefiere la narración a la lectura de un cuento; en la primera alternativa, el educador - tiene libertad para la interpretación, haciendo uso de expresiones corporales, modulación de la voz y atención para observar a cada uno de los espectadores y sobretodo, si los alumnos son de cinco a seis años, en donde los personajes y hechos de estas narraciones deben de elevar los sentimientos de bondad, abnegación, virtud y sacrificio, el educando tiende a vivir, gozar y sufrir con lo que acontece.

El mejor criterio de seleccionar un tema, narración o historia, es de acuerdo con la situación a tratar que definitivamente deberá ser educativa, narrativa y moralmente sana; como nos lo marca el teatro educacional y éste es un medio por el que el alumno descubrirá la naturaleza orgánica y creadora en forma práctica, simple y elemental que permitirá el aprendizaje de hechos y fuerzas de la vida, así como el interés en la existencia humana en forma natural, sus estereotipos e intelectualidades; nos permitirán aclarar el concepto en la mente y emociones de los alumnos en cualquiera de sus grados, desde preescolar hasta la educación superior, además, el teatro es conocido como el padre de los medios audiovisuales en la historia, utilizándose como recurso para incorporar los valores éticos, axiológicos, ideológicos y políticos, que en un momento dado, contribuyen a la formación integral de las generaciones.

c) Metodología.- Los métodos tradicionales se caracterizan por su simplificación al transmitir sus elementos, al analizar la materia a enseñar y simplificarla, así como su progresividad en la enseñanza, ya que a través de ésta, se fundamentan los mecanismos educacionales de los cuales se auxilian los maestros para organizar las actividades que en este caso, es el teatro, el que no debe ser improvisado, pues es una disciplina que debe estudiarse teórica y prácticamente; pues cuántas de las veces hacemos que el niño asuma roles y represente personajes históricos difíciles, en los que no puede vivenciar su rol y esto provoca la risa del adulto, ocasionando que el niño se sienta defraudado.

Lo que se aconseja es la dramatización de roles fáciles, que estén dentro de la vida del niño, para que realmente el teatro actúe como medio didáctico y apoyo a la tarea educativa.

Como se puede apreciar, en las fundamentaciones metodológicas, que contempla el aspecto de función simbólica, específicamente el juego simbólico, en donde se menciona que todas las actividades tienen por objeto enriquecer y consolidar la función representativa del niño en el período preoperatorio y favorecer el paso del nivel del símbolo al signo empleando el método activo.

Las actividades básicas que conducen a ese desarrollo son: el juego simbólico, juego de ficción o dramatización; que también desarrollarán el lenguaje oral. A través de estas actividades, los niños simbolizan sus ideas sobre personas u objetos que representan y/o forman parte de su contexto social o de cualquier realidad cercana a su vida.

El juego simbólico adquiere gran valor afectivo, desde el momento en que es un medio a través del cual, el niño puede experimentar vivencias que han sido de impacto emocional para él, ya sean placenteras o traumáticas, pero que ha vivido en su entorno social o natural, En estas actividades, el pequeño

asume un papel diferente al suyo, pues juega a ser "como si - fuera papá, mamá, un árbol, el lobo y otros". Dentro de la ta rea educativa, la dramatización, se puede ver desde tres pun-- tos de vista que pueden darse espontáneamente, o bien, resultar de una planeación del trabajo diario; cada una de estas formas implica acciones y funciones diferentes de los niños y del do-- cente. Las expresiones o puntos de vista son:

1.- Juego simbólico. Está considerado como una expresión totalmente espontánea que surge del juego, por lo regular sin ninguna presión por parte del maestro; es un juego que se da - como respuesta a las necesidades internas del niño y se ejecuta generalmente en forma individual, como si fuera papá, doc-- tor etc., pues en sus inicios comienza a realizarlo solo, a --- practicar como "un juego paralelo", sin una verdadera interco_u municación con otros niños, pero sí como un avance progresivo hacia pequeños grupos para la realización del juego grupal, es decir al lado de otro, con quien establece ya una comunicación y un intercambio verbal.

Es frecuente que los preescolares asuman el papel que re-- presentan sin realizar un verdadero diálogo con los demás; tam-- bién pueden presentarse momentos en que su proceder no corres-- ponda con las actividades que se están realizando, pero que él si se manifiesta espontáneamente; en estos casos, el educador - debe respetarlo y observarlo sin interferir en su actuar, para después tratar aquellos aspectos que hayan surgido como proble-- máticos, si así lo considera, o sencillamente, tener más elemen-- tos para conocer al niño; esto se realiza debido a que el maes-- tro tiene conciencia clara de que la actividad ayuda a la esta-- bilidad emocional del niño, y se propiciará dando tiempo para juegos libres, en el rincón de dramatización, recreo, etc.

2.- La dramatización espontánea, implica cierta dirección que los mismos niños o el educador darán al determinar la acti-- vidad, ellos simularán hechos, objetos, etc. que les sean sig-- nificativos en ese momento y que el maestro debe aprovechar --

para emplear la técnica teatral más adecuada para el momento, como: mímica, pantomima, manejo de muñeco de guante, etc., que son propias en actividades como cantos y juegos, expresión corporal, imitación de diferentes acciones, representaciones de poemas, relatos, acontecimientos de la vida real como, paseos, hechos, acciones, movimientos, expresiones de personas, animales, fenómenos naturales y sonidos.

3.- La dramatización o escenificación planificada, es aquella donde el grupo colabora, decidiendo, eligiendo o creando anticipadamente el tema que se va a escenificar o dramatizar, los roles que van a representar cada uno, buscando la caracterización del personaje y elaborando el disfraz o el títere de acuerdo a la técnica elegida; buscar el lugar donde se realizará, preparando y organizando los materiales de apoyo para la actividad prevista. Contemplar un cierto grado de ensayo, y apoyo de materiales y recursos necesarios para la presentación, que puede ser a diferente tipo de público como: a su grupo, a todos los niños del jardín, a padres de familia, o bien a público en general.

La preparación de la escenificación planificada, implica decisiones que serán tomadas por el grupo conjuntamente con el profesor; los pasos en general a seguir son:

- Decisión acerca de si se escenificará un cuénto o historia por todo el grupo o por un equipo.
- En ambos casos inventar o elegir un cuento.
- Definir los personajes del cuento y quién representará cada uno.
- Definir y preparar disfraces para caracterizar a cada personaje (mismos que pueden ser confeccionados con ropa y objetos usados).
- Preparar alguna escenografía, si se considera necesario.
- Realizar cierto grado de ensayo, sin tener que memorizar los roles para restar espontaneidad a la repre--

sentación.

- La representación frente a otros niños, o a padres, no importa si se lleva a cabo o no, lo esencial es el proceso seguido, la posibilidad de llevar un proyecto grupal, en el cual se pone en juego la cooperación de los niños.

El educador no debe olvidar, que lo importante no es el dominio de la técnica de actuación, memorización, o escenificación, sino el medio para la expresión del niño, sin buscar la caracterización exacta que fuerce las expresiones propias de la actuación.

La realización de estas actividades, dan la posibilidad al docente, de que conozca las características individuales de los niños, a través de la observación, durante el desarrollo del juego:

- Quiénes son los que dirigen.
- Quiénes siguen su propio juego.
- Quiénes participan más o menos activamente.
- Quiénes establecen diálogo en el contenido de sus representaciones.

El maestro debe mantener una actitud de respeto e intervenir sólo cuando los niños lo soliciten. Si se observa que un niño se interesa pero no participa, éste puede sugerirle que asuma un personaje, esto se hace con el fin de que supere su timidez y aprenda a hablar frente al grupo. Para el desarrollo de esta actividad, es recomendable que los niños utilicen libremente todos los materiales que están a su alcance; como sillas, mesas, ropa y objetos del rincón de dramatizaciones.

Las representaciones se enriquecerán, con el empleo de títeres, de muñecos de sombras, o en fin, con cualquiera de las técnicas que mencionamos en el Capítulo II.

Si se trata de emplear las técnicas de muñecos, estas no solamente concientizarán, además será un entretenimiento sano, que satisfará la curiosidad a través de las aventuras y hechos

surgidos del mundo de ensueño y fantasía. Empleando una técnica sencilla, convincente, que sepa llegar al espíritu de los niños que escuchan y que les permite aprovechar los estímulos y las reacciones que manifiestan.

Esta técnica debe abandonar el sello teatral y complicado, para que los niños manejen los personajes que deseen representar a través de una caracterización con algunos detalles. Lo demás lo complementará la imaginación del niño, pues si lo hace con agrado, la palabra saldrá espontáneamente, no tendrá que aprender de memoria el diálogo, actitud que perdería el valor educativo, la naturalidad, la espontaneidad y la oportunidad de control de la mente que atesora ideas.

Tendrá un sentido vital formado por las palabras del niño, las cuales darán nombre a las cosas, y a las acciones, además de emplear el léxico potencial de su expresión; empleará su propio vocabulario, cuyo significado se encuentra en él y que poco a poco irá aprendiendo a comunicarlo adecuadamente y a ser comprendido por los demás.

Para ello, es indispensable que la educadora en su trabajo diario, permita al niño que se manifieste y exprese en forma natural, pues en su desarrollo conjugan y entrelazan en cada actividad elementos creativos y artísticos.

Para afirmar su expresión artística se sugieren las siguientes actividades:

- Expresión corporal: en donde el niño descubrirá las posibilidades de movimiento de su cuerpo, su expresión a través de las partes del mismo, la emisión de sonidos corporales en forma individual y colectiva.

d) La Evaluación.- ¿Cómo saber si el teatro realmente actúa como tarea educativa? pues bien, para ello, es importante hacer una evaluación, operación a través de la cual apreciamos y estimamos el valor de las cosas. Esta nos da la oportunidad de rectificar, corregir o aumentar la tarea del maestro, o bien, ver si los métodos y procedimientos, así como los mate--

riales y recursos utilizados, son los adecuados.

Por eso, la evaluación es una actividad continua del proceso educativo, que nos permite detectar aciertos y errores y esto se puede realizar en forma objetiva y subjetiva; con la primera, empleamos instrumentos cuyos resultados no pueden ser alterados por la interpretación del maestro, ni por otra persona; con la valoración subjetiva, los resultados dependen del criterio de la interpretación del maestro, o de la persona que lo juzga.

El programa de educación preescolar, nos propone una forma de evaluación, que responde congruentemente a los principios técnicos y operativos presentados por el mismo; consiste en hacer un seguimiento del proceso de desarrollo del niño en cada uno de los ejes, con el fin de orientar y reorientar la acción educativa, en favor del desarrollo; significa ir ajustando la planeación de acuerdo a las necesidades del niño, que se vayan manifestando en la práctica.

El instrumento de evaluación más usual en la etapa preescolar, es la observación de cada una de las áreas del desarrollo; mismas que el educador debe tener presente para comprender al educando, como una unidad indisoluble que se proyecta a través de sus actos, conceptualizando esto, como uno de los puntos centrales que caracteriza al programa y que contempla aspectos objetivos y subjetivos que intervienen en la evaluación y que no pueden dissociarse.

Existen dos procedimientos de evaluación que son: la permanente y la transversal; estas se diferencian por el momento en que se realizan, pues las dos no dejan de ser permanentes, sólo que la que se menciona como transversal, es en realidad una síntesis de la observación recogida a lo largo del trabajo, sin embargo, ambas tienen como finalidad servir de guías para orientar y reorientar el proceso educativo.

- La evaluación permanente, es observar constantemente al niño durante las actividades, no se requiere for-

ma especial de registro, sino que al observar el maestro descubre los avances y/o dificultades que el niño muestre en su proceso de desarrollo, fundamentando esto en los ejes del programa.

Para retener las conductas significativas, se sugiere el registro anecdótico, empleándolo en el momento adecuado, que puede ser diario, al finalizar la situación, por mes, en fin, cuando la educadora lo juzgue necesario.

- La evaluación transversal, consiste en un registro del proceso del desarrollo del niño y se realiza en dos momentos; al inicio del año escolar como evaluación diagnóstica para conocer las conductas de los niños, que serán el punto de partida o estadio del desarrollo en que se encuentran los mismos, y que darán margen para iniciar las actividades y orientar la planeación de las mismas, valorando a través de ellas aciertos y/o dificultades de los educandos.
- La evaluación terminal, es el segundo momento; y se realiza durante el mes de mayo, en que se hace una síntesis de los progresos alcanzados. En ambas evaluaciones no se requiere crear situaciones o actividades que tengan la finalidad de evaluar al niño, pues se apoyan en la evaluación permanente que el maestro realiza al observar las actividades que se planean normalmente.

El registro de la evaluación será en una hoja especial que contempla los rasgos significativos de las áreas de desarrollo del preescolar.

Para evaluar es necesario:

- a) Saber qué objetivo se persigue en la realización de la actividad escolar a evaluar.
- b) Cuando y dónde se hará la evaluación.
- c) Qué instrumentos son los más adecuados para la natura-

leza y el conocimiento, o experiencia a evaluar.

- d) Cómo interpretar y registrar los resultados de la evaluación en beneficio de los educandos.

En caso de la escenificación, es necesario realizar la evaluación, con el objeto de percatarse en qué medida se lograron los objetivos propuestos y saber hasta qué punto los métodos y procedimientos fueron efectivos.

La evaluación de la escenificación se puede realizar desde diferentes puntos de vista.

- 1) Una evaluación parcial, la cual valora la participación de los alumnos como actores, o como participantes en comisiones para la realización de la escenificación, además, con esta forma de evaluación se pueden registrar las actividades de los alumnos en forma individual y colectiva.
- 2) Otra forma de evaluar es la totalizadora, que consiste en llevar el registro de observaciones o anecdótico, que nos revela las formas de reaccionar de los alumnos, ante las situaciones problemáticas comunes y reales, en donde tratamos de bosquejar un cuadro general de la personalidad del alumno, en el que se indican sus posibilidades, logros, fracasos, necesidades etc.

3. El teatro infantil como expresión creadora del educando.

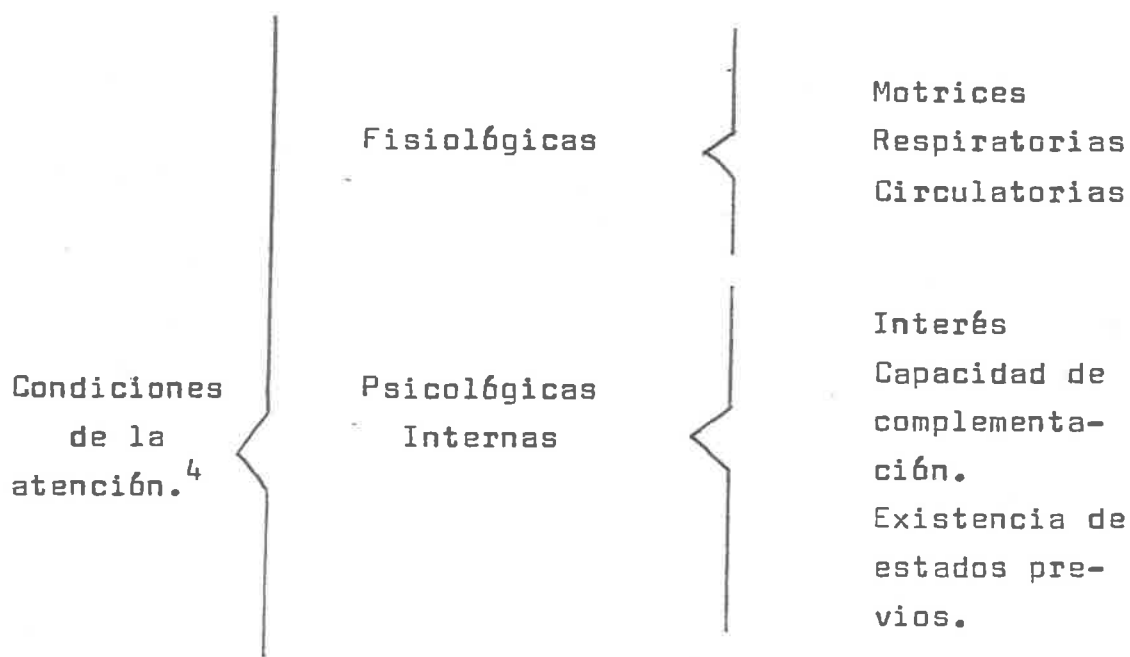
a) Manifestaciones del niño en las diferentes etapas de su desarrollo.

La infancia es una etapa con características propias en el desarrollo de la personalidad del alumno y el Jardín de Niños es el medio que cumple con su función pedagógica al orientar, estimular y dirigir el proceso educativo a través de objetivos, técnicas, actividades, recursos y elementos específicos en el fortalecimiento del educando, para un buen logro en los niveles subsecuentes. Esto viene a ser parte de la filosofía de la educación contemporánea y es precisamente el teatro, un auxiliar en el proceso educativo que permite a la educadora

valorar la conducta individual del niño dentro de un contexto social y ayudarlo a que se desarrolle en forma integral.

Tal desarrollo implica la atención, la memoria, la asociación de ideas y de aspectos mentales ligados entre sí.

La atención sirve para captar impresiones, experiencias y conocimientos; sin la memoria se viviría en un presente constante, sin conocimientos ni recuerdos. Por tal motivo, a continuación presentamos el siguiente cuadro que contempla los aspectos que intervienen para el logro de la atención.



La atención es individual y varía en las personas conforme a su edad, sexo y medio ambiente.

La memoria viene a ser la captación y asimilación de los hechos observados o vividos por el individuo, que en un momento dado, se manifestará a través de una respuesta; la memoria - va íntimamente ligada con la asociación de ideas, pues al captar los elementos, registrarlos en la mente, asociarlos con los ya conocidos y acomodarlos, a todo esto se le llama proceso mental de capacitación, asimilación y acomodación, el que -

se dará con mejor calidad si el educando prestó una buena atención al estímulo o estímulos.

De otra manera, el proceso mental sólo se dará después de que el niño haya sido estimulado para despertar en él la motivación, acción interna que provocará que el niño capte ideas - que estructurará y manejará a través de la asimilación y acomodación para provocar una respuesta o expresión de manifestaciones afectivas; la función anterior, se logrará en el alumno en forma óptima, si ésta se realizá en un ambiente agradable.

La primera forma de expresión en el niño es el lenguaje, el cual se manifiesta de las siguientes maneras:

El lenguaje egocéntrico "cuando juega con las palabras" o sea al escucharse a sí mismo en su balbuceo; "el monólogo" --- cuando el niño habla para sí mismo, sin dirigir su expresión a nadie, sólo para él, y el "monólogo colectivo" llamado también "animismo", que es cuando habla por las cosas y el niño se proporciona respuestas, que a pesar de encontrarse dentro de una colectividad no infiere en su diálogo, da vida y respuesta a los objetos.

La evolución del lenguaje socializado: Este tipo de lenguaje lo utiliza el niño para comunicarse con los demás, a través de él critica, impone su yo y hace observaciones intelectuales; también lo utiliza para dar órdenes, hacer un ruego o una amenaza y preguntar lo que no comprende, así como las vivencias afectivas que suelen ser: de agrado o desagrado y que se originan en el yo y se exteriorizan por medio del miedo, temor, cólera etc.; manifestando esto con la aceptación o con el rechazo. Por tal motivo, el lenguaje capacita al niño para dar respuestas a través de palabras, frases y enunciados.

Para lograr su expresión oral se requieren tres elementos de secuencia en el lenguaje que son: la búsqueda (de los elementos que expresará), la adquisición (que se lleve el proceso mental antes mencionado), como lo es la atención y la exteriorización (manifestación de una conducta).

La educación del lenguaje es el núcleo de toda educación y el enriquecimiento de éste es una de las tareas más importantes, pues debe enseñarse al niño a escuchar y hablar correctamente, de ahí la responsabilidad del maestro para lograr el desarrollo verbal del niño; y como dice María Montessori "el significado del lenguaje consiste en poder comunicarse y no depender más de la interpretación de los deseos de los adultos".⁵

El primer lenguaje que el niño aprende a comprender no se refiere a ningún objeto, es el de los afectos y el de los cuidados amorosos.

Es necesario impulsar el desarrollo del campo lingüístico entre los cuatro y siete años, a fin de que el niño esté apto para las enseñanzas posteriores, es éste el período decisivo - para la adquisición de la cultura lingüística del adulto.

En la etapa preescolar, está comprendida "la edad de las preguntas" y a través de ellas los niños satisfacen su curiosidad, su afán de saber y su necesidad de ampliar los conocimientos.

Es frecuente que las preguntas infantiles, pongan a prueba a los adultos ante la imposibilidad de no poder contestarles; pero las respuestas siempre deben ser comprensibles y con un lenguaje sencillo.

En este caso, las escenificaciones y el arte teatral propician la evolución lingüística del niño en la edad preescolar, quien se encuentra por primera vez ante el mundo del arte, ante la fascinación de los cuentos y el gozo y belleza de la narración.

El Jardín de Niños debe propiciar la oportunidad de dialogar o hablar a través de las representaciones, al interpretar diferentes roles, y la realización de descripciones; es por medio de estas actividades que la maestra detectará los problemas del lenguaje y los canalizará ante los especialistas.

Es importante que los niños escuchen siempre un lenguaje correcto, y para ello, la educadora debe conversar con el gru-

po y con cada uno de los niños, sin olvidar que la expresión será la adecuada, precisa, natural, clara y pronunciar despacio las palabras.

Además, que en el Jardín de Niños se propiciará cómo aprender a participar con los condiscipulos, y a recibir la atención de la educadora, quien es la responsable de la imparcialidad y el logro de la convivencia entre compañeros y la capacidad que adquirirán éstos, para esperar su turno en la realización, por ejemplo, de un juego dramático, que en los niños de cinco años tiene rasgos muy característicos, pues los niños juegan muy independientes de las niñas, tienden a separarse de acuerdo a su sexo; esta edad es un período de trabajo y de juego en el que se expresan y hablan con propiedad y precisión, estableciendo el diálogo y la conversación.

Para el manejo del lenguaje socializado; en esta edad el niño es feliz si es respetado y comprendido por el adulto, pues el juego es la parte central de su vida, lo más importante, éste puede ser: libre, organizado o dramático; pero en cualquiera de sus formas el juego ayuda al niño a desarrollarse física, mental, emocional y socialmente y varía de acuerdo a la edad.

A los tres años el niño no puede separar lo real de lo imaginario, prefiere representar personajes de los cuales concen algo.

Los niños de cuatro años tienden a ser agresivos, por lo que sus personajes de juegos, son aquellos que les permiten liberar sus sentimientos de agresividad; los niños de cinco años pueden ya separar lo real de lo imaginario y controlar de manera adecuada sus emociones, y su fantasía infantil.

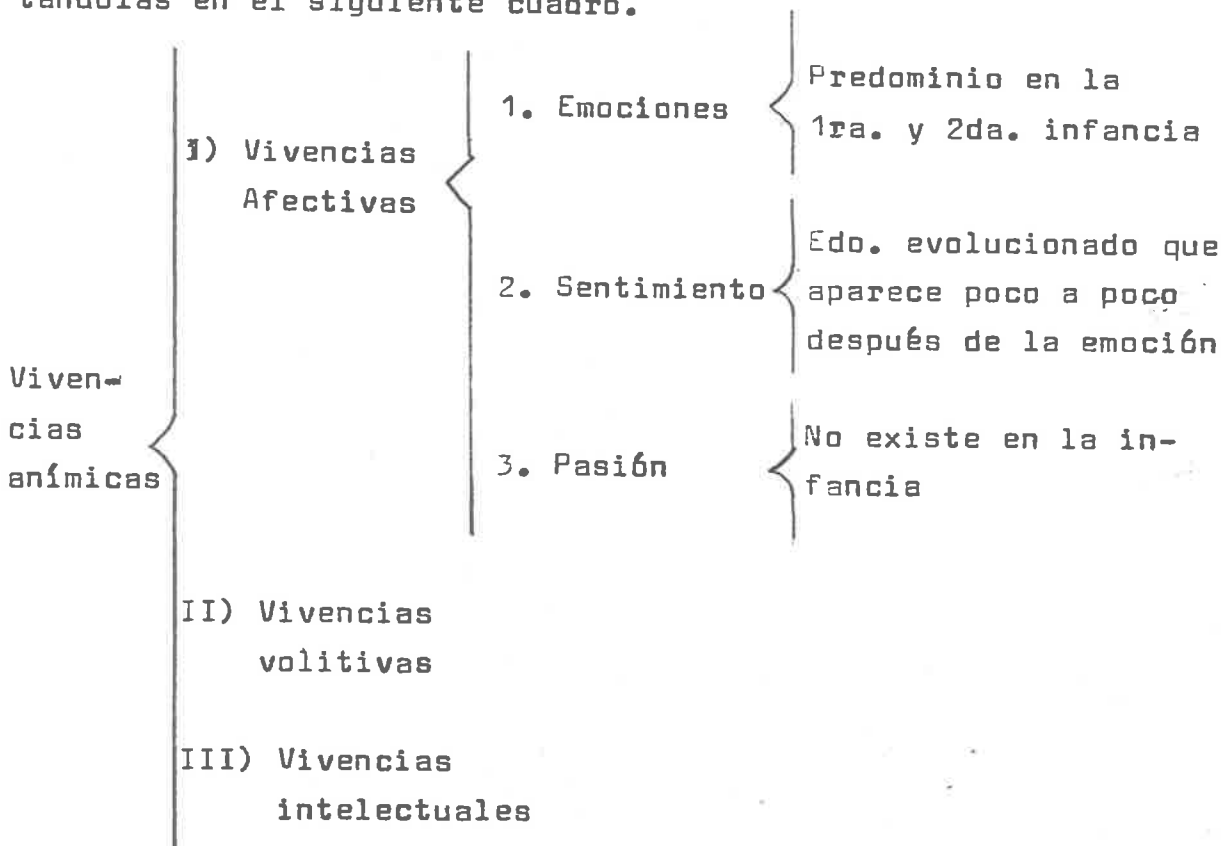
El juego libre es una forma donde el niño expresa con mímica, con el rostro, con la voz y el ritmo, un diálogo, una escena o una pantomima.

La improvisación de su lenguaje, en la acomodación del diálogo de acuerdo con las circunstancias y la acción, han hecho

que el niño invente y supere su timidez, surgiendo de esta manera una narración que posteriormente ejecutará y hará de él - un actor, un intérprete o bien, un espectador.

Si este tipo de actividades son propiciadas por la maestra, descargará al niño del miedo, la timidez o la indecisión y lo harán una persona natural, sencilla con un don de gracia, armonía y belleza, conduciéndolo hacia los niveles más altos - de expresión; su aceptación a la disciplina y asimilación de conocimientos que se darán más fácilmente por la seguridad, amor y libertad de expresión.

Las conductas anteriores están revestidas de una carga -- emotiva que puede tener respuestas violentas, bruscas, o bien - de agrado o desagrado, aceptación o rechazo, las que se dan a conocer a través de la conducta del niño. Por ello, es que los maestros deben conocer las vivencias anímicas que manifiestan en las diferentes etapas del desarrollo del educando, presentándolas en el siguiente cuadro.⁶



Por atención ante aspecto tan importante, es indispensable conocer el material con el que se va a trabajar, y en este caso, el educador sabe que su obra es la más delicada y trascendental que se conoce en la educación infantil, por esto, es necesario saber el nivel en el que se encuentra el niño y sus etapas de desarrollo, así como la capacidad de atención y de memoria que son más inconstantes e inestables que las del adulto; saber que tienen más facilidad de captación en comparación de los mayores, así como mayor tenacidad para aclarar o realizar sus ideas.

En la etapa preescolar, el niño tiende a ser un artista, es el constructor de un mundo de fantasía que lo hace actuar de acuerdo a su imaginación. Ante tales manifestaciones, la educadora debe poseer la sensibilidad artística necesaria, para percatarse de ellas y dirigirlas sabiamente, para no desaprovechar la vida del niño, las mejores oportunidades de que viene dotado; por eso, la maestra asume un papel de guía sumamente importante y valora el juego como actividad de aprendizaje en la primera y segunda infancia, dando la oportunidad a través de estas representaciones de que avance ante el mundo del adulto, permitiéndole que vaya más allá de sus restricciones impuestas por la realidad y aclarándole conceptos de la vida; el pequeño aprende de sus emociones en la actuación y descubre la clase de persona que es, expresa sus necesidades, revela sus temores, busca el afecto o atención y desarrolla la habilidad para comunicarse y enriquecer su vocabulario.

También, la actividad dramática como lo mencionamos anteriormente, permite el desarrollo del aspecto intelectual, estimula la representación de imágenes que se archivan con otras representaciones mentales, surgiendo así las ideas y dando principio a la asociación de objetos con símbolos impresos tanto ilustrados como hablados.

El actuar siguiendo ideas, constituye el aspecto cognoscitivo tan importante en la vida intelectual del educando y es por medio de esta actividad, que se inicia la formación de con-

ceptos, de clasificación e integración de imágenes, mediante una experiencia repetida de memoria o recuerdos.

El lenguaje es parte de la experiencia intelectual, que sólo se dará a través de la percepción, registro de imágenes, ideas, conceptos y finalmente la expresión ya sea verbal o conductual, este último tan ambivalente, que suele ser breve, espontáneo o intenso y se manifiesta por medio de celos, cólera, temor, amor, expresiones de enojo y puede llegar a provocar problemas psicológicos, fisiológicos, sentimientos de inseguridad que sólo a través del teatro se puede superar.

El niño podrá afirmar su autonomía, ampliar sus capacidades, descubriéndose como un ser individual y social; es el interés por el juego una característica que nos permite alcanzar un fin, una meta, que se logrará a través de un placer intrínseco y que hace pasar al niño del egocentrismo a la integración social.

Las antes mencionadas, son las etapas por las que pasa el niño durante su desarrollo, son trascendentales para la integración de su personalidad, por ello, la importancia de la relación y la comunicación adulto-niño. Estas se inician desde su concepción, nacimiento, crecimiento y medio ambiente físico en que se desarrolla; en el tercer año de edad, cuando el niño empieza a ubicarse en su círculo familiar, va adquiriendo un criterio psicoevolutivo en la formación de su personalidad. Lo anterior, se debe tomar en cuenta antes de que ingrese al Jardín de Niños donde se sentirá seguro, protegido, estable y atraído, ya que éste es un mundo de juegos organizados y planificados, compartidos en donde se realizan las primeras dramatizaciones basadas en situaciones concretas y próximas a la realidad de los niños, pues al compartir sus juegos se estará socialmente integrando, como nos lo menciona Martha Casullo de Mas Velez: "cuando él actúa, observa o imita, viviendo plenamente las experiencias, va cumpliendo un proceso de desarrollo socio-emocional que favorece ampliamente el aprendizaje, el juego y la creación".

A través del juego explora sus posibilidades físicas e imaginativas, crea fantasías, imitando situaciones de la vida adulta que él va comprendiendo o desea imitar, esto no es un escape, sino una forma de auto-afirmación.

El niño de tres años no comparte sus juegos, cambia continuamente de actividad y le gusta el juguete de otros.

El niño de cuatro años tiende a ser más independiente y sociable, tiene más confianza en sí mismo, trata de ayudar, toma decisiones, todavía existe confusión entre la realidad y la fantasía y juega en pequeños grupos, tiende a realizar narraciones fantasiosas fascinándole que le escuchen, siempre pide aprobación y en su juego dramático asume roles, representándolos como él sabe.

El niño de cinco años es independiente, decidido y seguro de sí mismo, capaz de planear llevar a cabo y verificar su resultado, tiene gran sentido crítico, trata de respetar las reglas del adulto ya diferencia lo real de la fantasía; sabe escuchar, pregunta lo que le interesa y prefiere la compañía de los de su propio sexo; se encuentra en la etapa de los juegos socializados. El juego dramático es una actividad importante en donde el niño se desarrollará afectiva, intelectual y socialmente, y que está considerado en el Programa de Educación Preescolar a través del manejo de situaciones lúdicas en donde el niño manipula materiales, descubre su mundo y expresa los contenidos; todo esto, le permite un desarrollo físico y una madurez emocional.

El juego dramático implica la acción sobre los objetos en relación con su vida, núcleo familiar, situaciones diarias y éstas las realiza orientadas por la educadora, quien las conduce a través de una planificación sistemática de acuerdo con los niveles de conducta, y la maestra, fiel, conocedora y comprensiva de las necesidades del niño, propicia la actividad teatral; por tal motivo, la educadora debe tener conocimiento de las facetas educativas de esta actividad y que se presentan en el siguiente cuadro:

Teatro
y
Educa-
ción.⁸

Teatro como padre
de los medios de
educación audiovi-
sual.

Educación para el que lo rea-
liza y para el que lo obser-
va.

Reunión de disciplinas ar-
tísticas.

Preparación huma-
nística de quienes
practican el tea-
tro.

La ausencia de técnicas pro-
voca la confusión de creati-
vidad genio y patología.

La información es previa
a la comunicación.

El descubrimiento
de la naturaleza
orgánica creado-
ra.

El ser y estar comprueban
la presencia de la liga co-
herente de la comunicación.

La madre y el hi-
jo establecen el
primer circuito -
cerrado de comuni-
cación.

El teatro como comunicación
en los diferentes niveles
de la educación Preescolar,
Primaria, Secundaria, Media
y Superior.

b) Aspecto pedagógico que se maneja en las primeras etapas del desarrollo del educando.- Pedagógicamente, el teatro es un medio audiovisual que puede servir de auxiliar para cualquier materia, facilitando la tarea educativa, por ser vivo y real, ofrece ventajas de tipo didáctico y de índole práctico, pues entretiene, depura el gusto artístico y solidifica el criterio moral. Desarrolla habilidades, destrezas, estimula el sentido de la cooperación, imaginación y despierta la participación, el amor al trabajo, el sentido artístico, ético y estético, que aunados desarrollan integralmente la personalidad del educando.

El teatro está considerado como el padre de los medios de educación audiovisual, porque en su interior guarda disciplinas de calidad artística, que comunican aspectos de la vida humana; también se le ha dado un grado psicológico al introducirse en el tejido anímico de los personajes, que representarán sus emociones para lograr de esta manera los objetivos que el educador pretende, el éxito pedagógico depende de la libertad en la educación.

El teatro no requiere de un material costoso ni de mucha preparación, pero sí debe tener siempre en cuenta su valor educativo y la libre expresión, para lograrlo deben practicarse: la imaginación plástica (desarrollo de los gestos); inmovilidad y movimiento (juego de las esculturas); sentido del espacio (juego del ciego, nociones de lejanía y cercanía, noción de lo invisible, ejem: dramatizar un partido de tenis); búsqueda del gesto (juegos de oficios, dramatizar gestos); búsqueda de la sensación y por último búsqueda del movimiento.

Dentro de la pedagogía debe contemplarse un programa anual de actividades, un proyecto de trabajo, en donde se tomará en cuenta el proceso de desarrollo de los niños, cuyo objetivo será no formar actores, sino despertar el gusto del esfuerzo creador, no pidiendo perfección en la ejecución del juego, pues si logramos que el niño se libere y juegue para sí, nues-

tra meta será alcanzada, como se puede demostrar a través del psicodrama, que es donde el niño improvisará sus estados de ánimo a través de los personajes y situaciones a representar.

El alcance educativo viene a ser parte de la organización y realización de este tipo de actividades, tanto para el niño - como para el maestro, ya que a través del teatro se pueden -- dar a conocer conceptos, esclarecer palabras, significados, la capacidad de tomar decisiones, evitar la timidez, provocar la atención, estimular la participación, desarrollar la expresión oral y además sirve como vía de descarga de las emociones del educando.

Los títeres sirven como actividad de juego en donde a través de ellos los niños crearán personajes imaginarios, expresarán experiencias, ideas y sentimientos.

Su valor educativo es incalculable y sin límites, que va capacitando al educando para distinguir lo real de lo fantástico.

En su realización se debe considerar al niño; como espectador:

- Lo que se va a realizar debe durar un mínimo de 30 minutos y un máximo de una hora (no alargar la escena con tanto diálogo, pues éste tiene que ser preciso).
- Lenguaje adecuado al nivel de comprensión del niño.
- No emplear los diminutivos.
- Debe ir de acuerdo con el contexto sociocultural del niño.
- Diálogos cortos.
- Sustituirse la narración por la acción.

El niño con respecto al mensaje:

- Mensaje bien definido, eliminando de esta manera la ambivalencia.
- No mencionar los conceptos bueno y malo, sino que se representen.
- Mantener el mensaje presente durante la representación.

- Hay que ser congruentes y acordes con la realidad.
- Cuando se quiera provocar la risa, que sea por diver---sión y no como burla a través de sorpresas, accidentes, hechos, equívocos, etc.
- Manejarse la música y los efectos sonoros como medio de afirmación de las acciones en función del tema.

Los personajes:

- El número exacto de personajes para que se entienda la acción debe ser de tres a cuatro, pues si intervienen - muchos, éstos pierden la identidad.
- Que las caracterizaciones sean atractivas y en ocasio--nes vistosas.
- La escenografía y utilería será armónica, con dimen----sión, volumen y color apropiados.
- La participación del niño no debe ser respuesta condi--cionada, sino que la trama misma lo lleve a que se ima--gine lo que va a suceder sin necesidad de recomendacio--nes.⁹

c) Aspecto recreativo.- La actividad del teatro dentro de la educación, no sólo cubre el aspecto pedagógico, sino también la parte recreativa y de entretenimiento, que son necesidades básicas del educando.

Su valor está determinado por su participación en el programa de educación moderna y considerado como un medio y no como un fin; pues tiene la finalidad de servir a la preparación de ideas en la enseñanza, de valores legítimos y nobles, de bellos principios, con el firme propósito de servir como agente - integrador de facultades creadoras e intelectuales.

Como se mencionó anteriormente, es una fuente de regocijo misteriosa, que tanto a niños como adultos entretiene, pues el niño al mismo tiempo que aprende se divierte.

d) Teatro de adultos para niños y teatro de niños.-

"La actividad teatral es la manifestación de la actuación in--fantil que trasciende por su intensidad como expresión estéti-

ca con lo que podemos entender que la conducta del niño mientras no es reprimida por el adulto, resulta básicamente teatral".¹⁰

El maestro que analiza la expresión y conductas naturales y espontáneas del niño puede confirmar que estas tienen características artísticas teatrales, sin necesidad de que el maestro las prefabrique; por el contrario, el educador debe hacer uso adecuado de este don natural de expresión estética.

El teatro de adultos para niños erróneamente se le llama teatro infantil, por estar ajeno al interés del mismo. Esta actividad sólo se realiza como necesidad expresiva de comunicación y su realización resulta un arte, conocimiento, contenido literario, una repetición, una habilidad, un oficio, una rutina etc; pero siempre ajeno a la actitud creadora original.

Por el contrario, el teatro de niños es el que se produce en forma espontánea, con actitudes de la vida cotidiana y como juego para lograr su participación.

Este tipo de teatro no requiere de ensayos literarios, pues responde a impulsos creativos del educando, que participa frente a otros de acuerdo al estímulo que lo motiva a componer, a representar actitudes o personajes que para él pueden tener un significado tanto real como fantástico.

Concretamente, el teatro de niños es aquel que no puede repetirse, el que se realiza espontáneamente, que surge de la necesidad del desarrollo individual o colectivo del educando, -- por eso no es un espectáculo, sino una manifestación de arte.

Por tal motivo, el educador tomará de la conducta infantil, los elementos básicos que necesita para destacar en su actuación, para propiciar resultados positivos, pues su tarea educativa es sugerir, alentar, comprender y aprender de ellos.

El maestro debe aprovechar este interés para obtener del educando el desarrollo artístico, satisfacer las necesidades de un niño, tanto maduro como inmaduro, así como hacerlo partícipe del juego individual y/o colectivo, estimulando de esta -

manera su aprendizaje. El valor de este tipo de actividad, consiste en dar la oportunidad al escolar de experimentar teatro dentro de sus propias facilidades, límites y reglas, comprendidas en su contexto social; sin olvidar, tomar en cuenta que - los niños tienen su propio mundo, su sensibilidad natural, sus propios gustos y todo esto visto a través de su maravillosa - fantasía creadora.

Dentro de las actividades escolares, los niños deben ha--cer teatro ya sea acompañado de muñecos, haciendo uso de som--bras proyectadas o bien, cuando él escenifica personalmente.

Otra de las actividades es el juego dramático, que se rea--liza con infinidad de materiales utilizables y atractivos para los niños, a través de los cuales imita actitudes y gestos que responden a los de otras personas y mientras juega supera temres de su vida; y además, es capaz de convertirse en un animal o bien, fingir ser un personaje imaginario.

Estas representaciones se realizarán para el logro de ob--jetivos, y además para deleite del grupo, de la escuela y pú--blico en general, pero siempre pensando en proporcionar una sa--na diversión y sobre todo, obtener las siguientes finalidades concretas y especiales que son:

- Contribuir a la educación de los sentidos del niño.
- Como magnífico auxiliar en el desarrollo del programa.
- Como procedimiento noble, que contrarreste en el niño influencias negativas de los programas de televisión y de la mala literatura infantil.

B) Enfoque psicológico del teatro infantil.

1. Fundamentos psicológicos.- La fundamentación psicológi--ca en la educación es indiscutible; nos sirve de apoyo en la - concepción del conocimiento del niño, y es a través de la acti--vidad teatral como podemos ir conociendo y valorando las carac--terísticas del desarrollo infantil, sus procesos y sus reaccio--nes.

Así como la pedagogía se obtiene por medio de los objetivos, y la práctica educativa; la psicología se logra a través de los estímulos, percepciones y otras actividades propias para su desarrollo.

Gessell,¹¹ nos habla de la etapa evolutiva del niño como la matriz de la conducta adaptativa, del lenguaje que conduce al moldeamiento de la conducta del niño a través de factores intrínsecos del crecimiento.

Wallon y Piaget¹² nos hablan del comportamiento infantil, de su evolución en una etapa de la 2a. infancia caracterizada por el egocentrismo y es el juego dramático o teatral el medio idóneo para conducirlo, al mismo tiempo que logramos establecer una psicoterapia, un régimen disciplinario y la concepción de estructuras.

La didáctica del Jardín de Niños actual, se fundamenta en la psicología de la forma que interpreta los procesos de percepción globalmente.

La psicología diferencial, es la que estudia las variaciones psíquicas del individuo; y la psicología social la que permite conocer las reacciones del niño y su interrelación con las personas, su conducta de liderazgo o bien, su conducta ante el grupo.

Todas estas conductas forman parte de la psicología evolutiva, que fundamenta la psicología general.

Nelly Wolfheim¹³, nos habla de una orientación psicoanalítica al analizar las características de la personalidad de los niños a la luz de la psicología. Nelly Wolfheim, también señala que los pequeños al igual que los adultos, tienen procesos inconscientes que ejercen influencias sobre sus actos y pensamientos y éstos reprimen y no permiten la exteriorización y por consiguiente, no permite el desarrollo del niño, lo inhibe, ahogan su espontaneidad y distorsionan su carácter, es por ello, que la actividad teatral, incida desde la infancia, esos instintos reprimidos, colabora en la formación de la personali

- Adquisición; (por el alumno), de conocimientos que le permitan controlar y dirigir sus juegos.

Pedagógicamente se debe tomar en cuenta la personalidad y desarrollo del niño durante las actividades para percatarnos de cómo funciona, de cómo estructura su pensamiento, de cómo conduce su egocentrismo y su lenguaje infantil y esto se logra observando y describiendo el comportamiento, su adaptación y el equilibrio entre la asimilación y la acomodación.

Este método favorece la adaptación del niño al medio social, empleando técnicas dinámicas, adecuadas al ritmo y desarrollo que dará lugar a la estructura mental; la memoria, la obediencia pasiva, la imitación del adulto, son factores de recepción que existen en el niño y es por ello, que la infancia es una etapa de adaptación funcional en donde el juego, como método activo, permite la receptividad de conocimientos, educación y estructura mental de la infancia.

El desarrollo intelectual del niño se debe a la maduración interna estructural, o a la función exclusiva de la experiencia.

2. El teatro infantil en relación con el proceso psicológico del educando.- El teatro es una de las diversiones más apasionantes para los niños y es el primer acercamiento al juego escénico. Su valor psicológico y el interés que desarrolla, merece de toda nuestra atención, pues a través de éste, el niño aflora su personalidad con mayor libertad, por tal, la misión del teatro es ayudarlo a salir de su mundo maravilloso en que se recrea, para descubrir el mundo real en que vive, para no utilizar al muñeco como un simple esparcimiento, sino como un auxiliar educativo y psicológico; en muchos lugares se utiliza al títere como medio para realizar "tests" y conocer el estado psíquico del niño, así como su personalidad.

El juego con títeres permite la individualidad del niño, pues cada uno tiene su forma propia de juego y estructura los

personajes de acuerdo a sus necesidades e intereses, así como de sus sentimientos, inspiración e impulsos.

a) Los intereses del niño como parte del proceso psicológico del educando.

Aproximadamente a los tres años de edad, el niño empieza a darse cuenta de su personalidad que pasa a través de diferentes etapas como:¹⁵

- La del preguntón, en donde quiere conocerlo todo.
- La del coleccionista, en que tiende a llenar sus bolsillos de objetos.

Y más tarde, en la segunda infancia, manifiesta sus intereses lúdicos, manifestación donde el juego es la actividad preponderante, que utiliza para actuar y defenderse de frustraciones, o bien, a través de ella aprende a socializarse, manifestar su personalidad, satisfacer su curiosidad al por qué y finalmente conocer al mundo que lo rodea.

b) La imaginación es otro de los aspectos del proceso psicológico, en donde el niño crea un mundo lleno de invenciones y representaciones, de ideas e imágenes de seres en donde trata de ser el protagonista, aumentando de esta manera la originalidad de su pensamiento.

Según Emilia García Manzano,¹⁶ la imaginación es la posibilidad psíquica de hacer presente a la conciencia, los objetos y experiencias que no están en los sentidos.

Es posible que la imaginación construya a partir de las imágenes o representaciones que el niño tiene de las cosas más o menos próximas a la realidad, ya que el pensamiento infantil no es lógico; es animista y consiste en dar vida a lo inanimado, imaginativamente da vida, cualidades y atributos a quienes no lo tienen.

La imaginación creadora comienza a actuar, cuando los alumnos se sustraen de la realidad objetiva, experimentada a través de sensaciones y percepciones inmediatas; todo esto es

útil e importante en la tarea docente que requiere de la imaginación y del aprendizaje, de la memoria y de las asociaciones así como de su inventiva, ya que los elementos internos de la imaginación son los determinantes psicológicos del individuo, su tipo de asociación, su estado de ánimo, fisiológico y así como sus experiencias individuales, a través de las cuales, el maestro cuidará que los niños no dispersen mucho su imaginación para facilitar más su concentración en la interpretación del personaje que está representando, a esto se le llama educar la imaginación con las condiciones necesarias para su trabajo creador.

c) La fantasía tiene su valor definido en el desarrollo del educando y su represión intensa o prematura puede inhibir el desarrollo intelectual y empobrecer la personalidad del niño.

La fantasía es el producto o representación de los deseos y aparece cuando logran satisfacerse, por eso, es que lo sustituyen por una realidad imaginaria más agradable y es a través del juego en que el niño expresa sus intereses, evitando así frustraciones derivadas de una realidad no grata.

d) La imitación es una tendencia que se manifiesta en la segunda infancia, donde a través de sus juegos reproduce escenas de la vida cotidiana que le son familiares, en esta etapa no busca un auditorio, realiza sus escenificaciones en forma espontánea y natural dentro de su propio mundo, desarrollando su personaje en busca de su propia identidad.

El maestro debe apoyarse en el conocimiento de los hechos, para propiciar en el alumno una formación de acuerdo a sus características biopsíquicas que se dan de manera natural en su desarrollo.

El animismo: es la primera etapa del desarrollo intelectual del niño; la segunda etapa es la del pensamiento lógico (de los seis a siete años) y la tercera, la del pensamiento lógico-abstracto (a los nueve años) que encamina la imaginación

a ser científica interesándolo por lo lejano y extraordinario.

3. El teatro infantil como auxiliar en el desarrollo psicológico del educando dentro del proceso educativo.- El teatro infantil debe observar y proteger los procedimientos que faciliten el propósito formador tanto pedagógico como psicológico, ya que es una de las mejores formas en que se pueden expresar los niños, manifestando así sus sentimientos y a través del cual, el maestro los conducirá a que descubran sus capacidades, su iniciativa, así como su autodirección.

Esta actividad permite el desarrollo emocional, factor básico en la conducta y en la actividad intelectual, que a través de ella, el niño descarga sus emociones tanto agradables como desagradables y manifiesta cambios de conducta que afirman su personalidad al ser sinceros consigo mismos, de comprender el verdadero objetivo y sobre todo, alcanzar una meta.

El valor que se le atribuye al juego dramático o al teatro infantil, surgió en gran parte de los estudios de psicología y en donde los psiquiatras comprendieron los conflictos de los niños que representan de manera simbólica en las dramatizaciones. A este tipo de actividades, los psicólogos las consideran como la auto-cura más natural que el niño posee y como tal, a través de ellas se encuentra el equilibrio emocional, pues al jugar libera, externa su mundo interno y sus fantasías. Es el maestro quien por medio de la observación, debe percatarse de las actitudes manifiestas del niño, tanto de timidez, agresión, tensiones, con el fin de proporcionar los elementos necesarios para canalizar su conducta, si ésta resulta ser inadecuada.

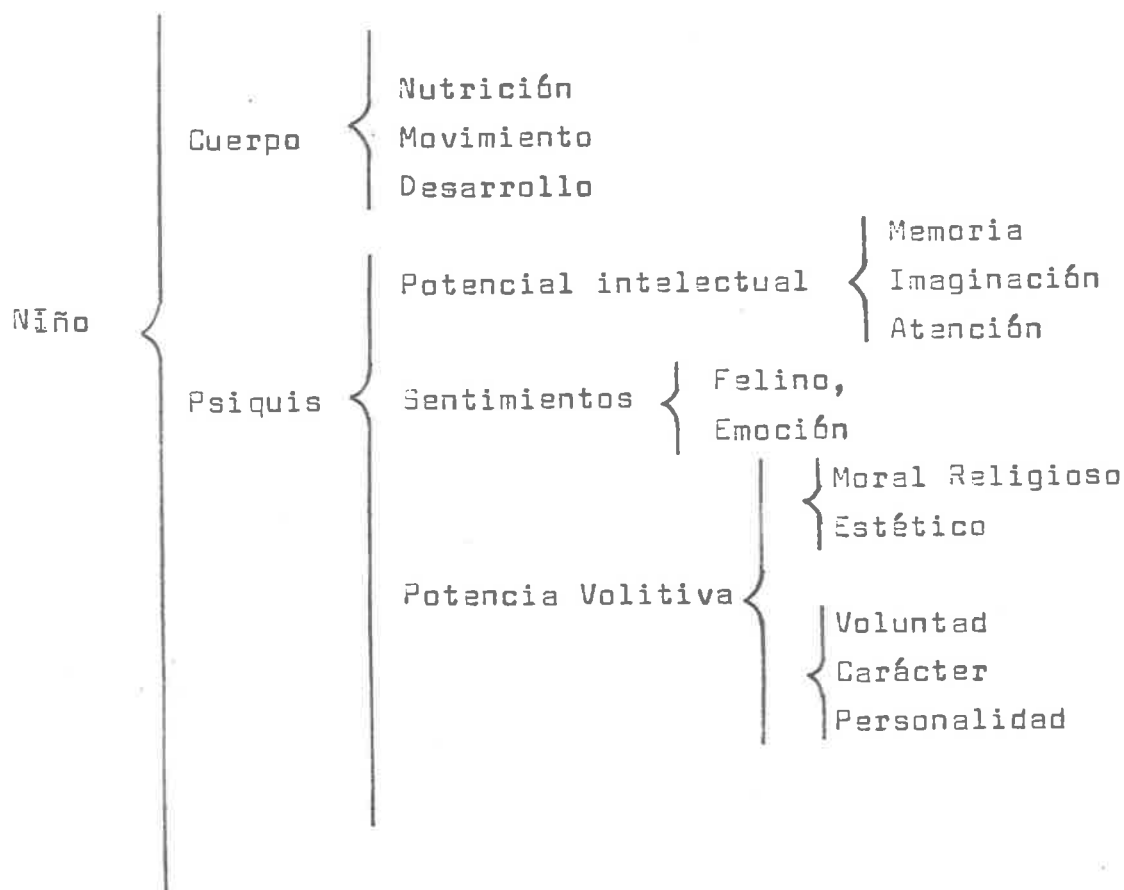
Los juegos de toda índole son la actividad más importante en la vida del niño, sobre todo en edad preescolar, pues existe una relación muy estrecha entre sus juegos y la alegría de vivir, así como sus necesidades fundamentales que son: curiosidad, creatividad, afán de actividad, de ser aceptado, protegido y afán de unión y convivencia.

Además, el juego debe ser activo y ameno, y el niño debe experimentar la felicidad de la autorrealización y realización con sus compañeros y su comunidad, aprovechando en último grado su vitalidad y su libertad.

El maestro, debe propiciar con esta actividad la seguridad, protección y paciencia, para que el niño juegue, manifieste sus imágenes e intereses, base en su fantasía, deseos, representaciones y pensamientos.

Fantasía y juego son un mundo anticipado a la madurez del niño, y estas actitudes deben ser reiterativas, para afianzar y profundizar las imágenes interiores indispensables para la formación psicológica del niño.

Aprovechar la actividad teatral para la educación infantil, nos da la posibilidad de estudiar las manifestaciones aptitudes y actitudes en las que intervienen aspectos de la funcionalidad del niño, como se ilustra a continuación.¹⁷



A los tres años se presenta la etapa de "la crisis de la personalidad", en que se da cuenta de su yo, del tuyo y del mío y desea la existencia de reciprocidad, de compartir sus juegos hasta llegar a la edad de la razón o bien, a la edad escolar en que se presenta el pensamiento lógico y que por consiguiente, encauza su egocentrismo a través de la compartición de las actividades, de la comprensión, adaptación y desarrollo de las facultades intelectuales, en las que intervienen:

Atención: es la captación del mundo exterior, percibiendo y fijando los objetos a través de un proceso mental. Esto se retiene en la memoria.

Memoria: es la retención de la imagen de los objetos externos, la palabra, ideas, pensamientos; en sí la capacidad de retención.

Imaginación: es la combinación de imágenes fijadas por la memoria, cuya función es crear un mundo de invenciones que para el sujeto tienen realidad o bien, es la posibilidad de nuestro psiquis, de hacer presente ante la conciencia objetos y experiencias que no están presentes en nuestros sentidos.

Juicio: es la capacidad de clasificar y calificar hechos y objetos del mundo que le rodea.

Razonamiento: comparación entre dos juicios.

Raciocinio: capacidad de pensar y razonar realizando un proceso mental.¹⁸

Todos estos aspectos mencionados, contribuyen al aprendizaje que en un momento dado, se le pueda denominar inteligencia, dependiendo del grado con que se realice el aprendizaje y la carga de potencia sentimental que proviene de la psiquis -- junto con la carga volitiva y la intelectual, todas estas forman parte del desarrollo normal del educando.

El teatro distrae, educa, crea conciencia social, afina, nuestra sensibilidad artística, afirma formas positivas de conducta, enriquece el desarrollo socio-emocional y actúa como eficaz auxiliar para enfrentar problemas, vencer frustraciones, superar conflictos, desvanecer tensiones, modificar obstáculos y disminuir angustias y ansiedades que perturban el desarrollo del niño.

4. El teatro infantil como expresión creadora del educando.- Es importante que el maestro esté consciente de que el alumno puede tener una personalidad creativa, la que debe alimentarse para que exprese sus deseos y es el educador quien deberá conducir y poner los límites de alcance, amplios y flexibles que no inhiban al alumno cuando el maestro emplea su autoritarismo, que debe sustituirlo por consideraciones como sugerencias, explicaciones, orientaciones etc.

El maestro debe permitir que el alumno cree respuestas, que indiquen la interacción maestro-alumno, demostrando que están asociados por una creatividad, por un vínculo filosófico y sociológico de su trabajo; la creatividad está ahí, sólo necesita conectarse, esta corriente lleva tiempo, pues es intangible e imprescindible como la salud, está en la educación actual y está en el educador; hacer que el alumno se de cuenta de su potencialidad y de su calidad como prototipo individual, pues la creatividad le confiere una libertad tanto en su medio como en sí mismo, pues para vivir en él se necesita fantasía.

El niño como ser único que es, exige del maestro no una enseñanza tradicional, estereotipada, sino por el contrario -- una educación intuitiva-creadora y es responsabilidad de todo educador proporcionar estímulos para despertar, cultivar y desafiar todas las predisposiciones del alumno, pues él debe saber que lo máspreciado del ser humano, es su creatividad y esta corre peligro si recibe una educación irreflexiva.

Es importante entender que de los tres a los ocho años es la etapa más rica en manifestaciones creadoras, pues cuando un

niño descubre lo que puede hacer, es el momento adecuado para que el educador propicie y encauce adecuadamente todas sus acciones, para que éste crea y logre auto-realizarse, así como realizar sus actividades "como un poder" no como un deber, -- respetando las etapas en las cuales se encuentra. Porque hay escolares que tienden a ser menos espontáneos, creativos y a menudo aburridos, lo que puede ocasionar resultados negativos en aprendizaje.

Algunos psicólogos opinan que a través de la educación se entierran o se destacan las dotes creadoras del niño y en este caso, el Jardín de Niños brinda la oportunidad de una expresión creadora, que va precedida de una imitación a la que el alumno le imprimirá variantes, haciendo sus propias creaciones. En el Jardín se realizan actividades habituales de las cuales surge lo espontáneo y éstas deben ser dosificadas, para que el niño vaya buscando las posibles soluciones a tareas que se le presentan y de esta manera pueda lograr su auto-confianza.

Por naturaleza, los niños son creadores y hacen las cosas de un modo único y valioso, tanto para ellos como para los demás.

El proceso creativo del niño, lleva implícito el descubrimiento y la inventiva de que el pequeño experimente como parte natural del comportamiento creativo y esto lo debe realizar bajo su propio ritmo.

Los niños buscan lo que ocupan y quieren, les estimula lo que encuentran interesante, llamativo, con colorido y lo perciben a través de sus sensaciones y percepciones.

En este caso, el teatro, como parte del programa educacional, permite la relación niño-niño, adulto-niño y niño-grupo y aprende a ser creativo dentro de las actividades dramáticas que se realicen en la institución, ya sea en la confección de los muñecos o en el momento de la actuación.

C) El valor del teatro infantil

El teatro infantil se valoriza por su actividad teatral y se define como un método informal, el cual utiliza formas de expresión espontáneas y creativas, en lugar de los medios estructurados o formales con su valor no sólo cultural y educativo - sino recreativo, por tal motivo, el teatro ha sido incluido como materia en los programas de la SEP., pues esta actividad desarrolla al alumno, al maestro y al artista en forma armónica e integral, al abarcar los aspectos físico, psíquico, emocional-social y cognoscitivo.

El contenido programático está estudiado tanto psicológica como pedagógicamente, tomando en consideración necesidades e intereses del educando con el fin de obtener un desarrollo - integral, así como el gusto estético.

Su valor estriba en:¹⁹

- Educar divirtiendo.
- Estimular la imaginación y memoria del niño.
- Ayudar por medio de obras de carácter educativo, social y cultural para obtener el desarrollo de la personalidad.
- Presentar obras adecuadas a las ideas e intereses de los niños.
- Divulgación de mensajes sobre la seguridad social.
- Despertar y acrecentar el gusto por la estética.
- Contribuir a la formación de buenos hábitos, así como su fortalecimiento.

El teatro guiñol es usado como estímulo o actividad educativa por maestros y artistas que colaboran para el desarrollo de la esfera afectivo-social, de la lingüística y de la sensorio-motriz de los alumnos y/o espectadores, presentando en forma sencilla y clara problemas cotidianos como lo son: la sa---lud, el trabajo, la educación etc., a través de escenificaciones, dramatizaciones y pequeñas narraciones.

El profesor sería en este caso, quien marque la pauta y directrices de los temas del repertorio en el trabajo literario, es coordinador de esfuerzos y calculador de valores, con el fin de obtener un teatro educacional.

Dentro del nivel preescolar, el teatro pretende obtener del niño, sus posibilidades de expresión plástica, derivando del pequeño la gama polifacética que lo convierte en involuntario actor teatral capaz de expresar, tanto fantasías, como realidades, y sus emociones provocadas por el mundo que le rodea.

La razón educativa del teatro y su función pedagógica, -- consiste en la transmisión de nociones de experiencias no institucionalizadas, como los sentimientos, los impulsos, los instintos creativos y destructivos a través de símbolos figurativos, sonoros e imaginarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Will: Vogt. El Mundo del Jardín de Infantes. Pág. 46.
2. Josefina Castañeda. Técnica de Jardines de Niños. Tercer - Curso. Pág. 3.
3. Concepción Martín del Campo. A ti Educadora. Pág. 87.
4. Josefina Castañeda. Op. Cit. Pág. 55.
5. Will Vogt. Op. Cit. Pág. 67.
6. Josefina Castañeda. Op. Cit. Pág. 73.
7. Martha Casullo de Mas Velez. El Niño y los Medios de Expresión. Pág. 76.
8. Hector Azar. Teatro y Educación. Pág. 8.
9. Apuntes del Primer Curso de Educación Física de Educación Preescolar. Pág. 25.
10. José Gordillo. Lo que el Niño Enseña al Hombre. Pág. 139.
11. Lidia P. de Bosch. et. al: Jardín de Infantes de Hoy. --- Pág. 38.
12. Id.
13. Ibid, pág. 40
14. John Foster M. Desarrollo del Espíritu Creativo del Niño - Pág. 13.
15. Emilia García Manzano y Jesús del Rosario Domínguez. Biología, Psicología y Sociología del Niño en Edad Preescolar. Pág. 93.
16. Emilia García Manzano y Jesús del Rosario Domínguez. Id.
17. Josefina Castañeda. Op. Cit. Pág. 7.
18. Ibid, pág. 31.
19. Mario García G. Manual de Teatro Guiñol. Pág. 10.

BIBLIOGRAFIA

- ARROYO DE YASHINE, Margarito y Martha Robles Baez. Programa de Educación Preescolar. Libro 1. Planificación General del Programa. México 1981. Publicaciones de la SEP. 119 P.
- AZAR, Héctor. Teatro y Educación. COBACH. Programa de Actualización y Formación de Profesores. Módulo II. México 1980. CADAC. 30 P.
- BIEHLER, Robert F. Introducción al Desarrollo del Niño. Ed. Diana 1980. México. 633 P.
- BOSCH, Lidia P. de et al: El Jardín de Infantes de Hoy. 3a. -- ed. Ed. Nueva Pedagogía. Buenos Aires, Argentina. 367 P.
- CASTAÑEDA, Josefina. Técnica de Jardines de Niños. 1er. Curso. 7a. ed. 69 P.
- _____ Técnica de Jardines de Niños. 2do. Curso. 4a. ed. -- 48 P.
- _____ Técnica de Jardines de Niños. 3er. Curso. 58 P.
- CASTILLO CEBRIAN, Cristina. et al: Educación Preescolar, Métodos, Técnicas y Organización. Ed. CEAC. Barcelona 1978.
- CASSETINI, Leticia. Del Juego al Arte Infantil. Cuadernos de la Primaria. (6) Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1962. 49 P.
- CASTRO VALDES, Mema. Guiñol Escolar Confección y Manejo y sus Tinglados. Ed. Patria, S. A. 55 P.
- CASULLO DE MAS VELES, Martha. Expresión Gráfico Plástica. Dramatización y Construcciones. Enciclopedia Práctica Preescolar. Ed. Latina. 134 P.
- CORDEVIOLA DE CRTEGA, Ma. Inés. Cómo Trabaja un Jardín de Infantes. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, Argentina. 157 P.
- CHAVES SANCHEZ, Ma. Elena. et al: Organización de Jardines de Niños. México 1963. Ed. Minerva. 49 P.
- DE LA FUENTE GARCIA, Luis. Manualidades y Actividades Prácticas. Biblioteca Pedagógica. Tomo 57. 299 P.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando. El Teatro Mexicano de Muñecos. -- Ed. Encuadernables. El Nacional. Biblioteca del Maestro. 662 P.
- DELPEUX, Henri. Títeres y Marionetas. 100 Ideas. Tomo I. Ed. Vilamala, Barcelona, España. 250 P.
- DIAZ RUIZ, Ignacio. Siglo XX La Novela y el Cuento. ANUIES. Ed. Edicol, S. A. México (c) 1976. 103 P.

"El Maestro" Boletín 9. Organó del Consejo Nacional de la Educación. México 1979. 11 P.

_____ Boletín 31. México 1985. 13 P.

_____ Boletín 32. México 1985. 12 P.

Enciclopedia Técnica de la Educación. Tomo 3. Ed. Santillana. Madrid 1970. 846 P.

ETCHEBARRNE, Dora Pastora de. El Cuento en la Literatura. Biblioteca Cultural Pedagógica. Ed. Kapelusz 1962. Buenos Aires, Argentina. 231 P.

FAURE, Madeleine. El Jardín de Infantes. 2a. ed. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, Argentina. 144 P.

FRITZSCHE S., Cristina y Hebe A. Fundamento y Estructura del Jardín de Infantes. 2a. ed. 1970. Ed. Angel Estrada y Cía. S. A. 336 P.

FOSTER M. John. Desarrollo del Espíritu del Niño. Publicaciones Cultural, S. A. Ed. Publi-Mex. S. A. 180 P.

GARCIA GONZALEZ, Mario. Manual de Teatro Guiñol. Impresora Popular, S. A. 140 P.

GARCIA MANZANO, Emilia y Jesús del Rosario Domínguez. Biología, Psicología y Sociología del Niño en Edad Preescolar. Ed. CEADSA. 1978. Barcelona, España. 187 P.

GERMANI, Celia C. de. Teoría y Práctica de la Educación Preescolar. Ed. EUDEBA. Buenos Aires, Argentina. 402 P.

GORDILLO, José. Lo que el Niño Enseña al Hombre. México 1973. México 1973. Ed. CEID. 289 P.

KEYS, G. Alejandro. Curso de Teatro Guiñol. Universidad Autónoma de B. C. Méxicali, B. C. 26 A.

LEDESMA, Oscar. Las Rondas. Instituto Nacional de Bellas Artes. (c) 1970. México. 128 P.

LOPEZ ROBLES, Fortino. Actividades Creadoras en la Escuela Primaria. Teatro, Danza y Poesía. Ed. Tizoc, S. A. México. 256 P.

LOWENFELD, Viktor. Desarrollo de la Capacidad Creadora. Ed. Kapelusz. Biblioteca de Cultura Pedagógica. 2a. Parte. Buenos Aires, Argentina. 579 P.

MACK, Jeane. Primera y Segunda Infancia. Desarrollo y Educación. 1979. Ed. Diana (e) 1975. México. 221 P.

MANE, Bernardo. Títeres. Ed. Latina, S. A. Biblioteca Práctica Preescolar. Buenos Aires, Argentina. 167 P.

_____ Títeres y Niños. Ed. EUDEBA. (c) 1962. Buenos Aires, Argentina. 59 P.

- MAUCO, Georges. Educación de la Sensibilidad en el Niño. Colección Psicológica y Educación. Ed. Aguilar. 5a. Reimpresión. 167 P.
- MARTIN DEL CAMPO, Concepción. A Tí Educadora. 4a. Ed. 1961. -- Ed. Pax-México. 348 P.
- MAYESKY, Mary. et al: Actividades Creativas para Niños Pequeños. 3a. Impresión. Ed. Diana. 241 P.
- MERLO, Juan Carlos. La Literatura Infantil y su Problemática. Colección de Estudios Humanísticos. Ed. El Ateneo. Buenos Aires, Argentina. 190 P.
- MENDEZ AMEZCUA, Ignacio. Escenografía para Teatros Escolares. Biblioteca Pedagógica de Perfeccionamiento Profesional. Tomo 18. México Ed. Oasis, S. A. 241 P.
- MORENO Y GARCIA, Roberto y María de la Luz López Ortíz. La Enseñanza Audiovisual. 5a. Ed. Ed. Patria. México 1967. -- 299 P.
- PALMADE, Guy. Los Métodos de Pedagogía. Biblioteca del Educador. Tomo 4. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 155 P.
- PEREZ OLIVA, Pedro. Iniciación al Teatro Popular. Libro Joven de Bolsillo #38. Ed. Doncel. Madrid, España. 175 P.
- PIAGET, Jean. Psicología y Pedagogía. 2a. ed. Ed. Ariel. 308 P.
La Formación del Símbolo en el Niño. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. Fondo de Cultura Económica. -- Ed. Americana, S. A. 1961. 401 P.
- RAMOS DEL RIO, Carmen. Entre la Realidad y la Fantasía. Ensayo de Literatura Infantil. Ed. de la S.E.P. 1957. México. -- 121 P.
- RIOS DE GUIDICI, Angélica Josefina. Ocupaciones Manuales en el Jardín de Infantes. Ed. Victor Leru, S. de R. R. Buenos Aires, Argentina. 120 P.
- RIOS SILVA, Rosa Ma. et al: Programa de Educación Preescolar. Libro 3. Apoyos Metodológicos. México 1981. Publicaciones de la S.E.P. 143 P.
- RUIZ LUGO, Ariel. et al: Glosario de Términos del Arte Teatral. ANUIES. 1979. México. 307 P.
- Secretaría de Educación Pública. Apuntes del Primer Curso de Educación Física Preescolar. México 1983. 83 P.
- SMALL, Michel. El Niño Actor y el Juego de Libre Expresión. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, Argentina. 96 P.
- SMITH, Hill P. et al. Programa de actividades de los Jardines de Infantes. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, Argentina. 131 P.

- STANT A., Margaret. El Niño Preescolar. Actividades Creadoras y Materiales para Juego. Ed. Guadalupe. Buenos Aires, Argentina. 1976. 191 P.
- VERA VERA, Rebeca. et al: Didáctica de la Escenografía y Recitación. 2a. ed. Tomo 55, Ed. Oasis, S. A. Biblioteca Pedagógica. Buenos Aires, Argentina. 1976. 188 P.
- VON GLÖMER, Bertha. Apuntes de Técnica del Kindergarten. 3a. - ed. Ed. Emilio Wisth. Puebla, Pue. 1963. 428 P.
- ZAPATA, Rosaura. La Educación Preescolar en México. 2a. ed. - 1951. Ed. Talleres Gráficos de la Nación. S.E.P. México. 188 P.

CONCLUSIONES

1.- El teatro infantil, como arte, es una manifestación innata del niño, cultivémosla en los preescolares.

2.- Una de las metas de todo educador es modelar el espíritu del niño a través de las actividades artísticas (teatro infantil).

3.- El teatro, es un lenguaje universal, por lo que debe tomarse en cuenta como un valioso auxiliar en los Jardines de Niños.

4.- La realización del juego simbólico, propiciará que se desarrolle la imaginación creadora del niño, contribuyendo al desarrollo integral.

5.- La fácil elaboración de los muñecos propiciará que se aproveche la disposición teatral, haciendo más amena la enseñanza.

6.- El manejo del muñeco en la mano del manipulador, ya sea niño o adulto, desarrollará su capacidad artística y creativa.

7.- El teatro infantil, es un verdadero auxiliar de apoyo para la tarea psicopedagógica, que redundará en el desarrollo integral del educando.

8.- No existe una obra que contenga los aspectos histórico, técnico-práctico y psicopedagógico que sirva como texto de consulta y apoyo a los docentes.

SUGERENCIAS

A la Secretaría de Educación Pública

1.- Que las autoridades educativas correspondientes, - se preocupen por implementar en el programa de Actividades Artísticas de las Normales, específicamente en el Area de Teatro, una carga horaria suficiente, a fin de proporcionar a los alumnos los conocimientos requeridos para que puedan desempeñar adecuadamente su posterior tarea educativa.

A las directoras de Jardines de Niños

2.- Que se preocupen por conocer la tarea que desempeñan las educadoras en sus grupos, de acuerdo como lo marca la Secretaría de Educación Pública, específicamente el aspecto de función simbólica y el teatro como auxiliar en la estimulación y en las actividades.

3.- Que promueva y coordine con los docentes, actividades teatrales con padres, educadores y niños, favoreciendo de esta manera los objetivos propuestos.

4.- Que se preocupen por proporcionar e implementar -- los apoyos y materiales, para facilitar y optimizar el trabajo de educadores y niños.

A los educadores

5.- Que se preocupen por mejorar su preparación profesional, para desarrollar su trabajo con responsabilidad, documentándose y actualizándose en el manejo de los métodos y técnicas del teatro infantil, como auxiliar y apoyo en la tarea educativa.

6.- Que se preocupen por conocer las características psicológicas, capacidades e intereses de sus educandos, para que de acuerdo a esto, empleen la técnica teatral más adecuada, sin que se llegue a lesionar el respeto a la personalidad del alumno.

GLOSARIO

1. Atica:
Natural de Atenas, perteneciente a este país o ciudad de Grecia.
2. Calzar:
Del latín calzare: cubrir el pie y algunas veces la pierna con el calzado.- Tratándose de guantes, espuelas etc.- Usarlos o llevarlos puestos.
3. Caravana:
Grupo de personas que se traslada de un sitio a otro.
4. Carpa:
Toldo o tenderete de feria (en Sudamérica). Tinglado en que se representan espectáculos populares (En México).
5. Empatía:
Término usado en la técnica de la asistencia social para significar la aptitud de situarse un asistente en el plano mental y emocional de los sujetos.
6. Farsa:
Pieza cómica breve.
7. Lúdico:
Adj. perteneciente o relativo al juego.
8. Maché:
Mezcla de papel desbaratado con goma o engrudo, que se utiliza para empastar.
9. Mimética:
Propiedad que poseen algunos animales y plantas de asemejarse en el color a los seres u objetos inanimados entre los cuales viven.
10. Pagano:
Adj. aplícase a los idólatras y politeístas y a todo infiel o bautizado.
11. Pantomima:
Representación por figuras y gestos sin que intervengan las palabras.

12. Potencialidades:

Se aplica a las cosas que tienen la virtud o eficiencia de otras y equivalen a las mismas.

13. Sainete:

Pieza dramática jocosa, en un acto y por lo común - de carácter popular.