Seminario sobre teatro para niños

En 1974, el grupo de teatro TELBA, de Barranco (Perú), convocó un **Seminario sobre Teatro para niños**. *Participaron diversos grupos del país con ponencias y debates.*

Sus objetivos fueron:

- *El aporte e intercambio de información relativa a las técnicas y metodología que se emplean en el país y en el extranjero en el campo de teatro para niños, incluyendo mimos y títeres.*
- *Promover de manera personal y directa el intercambio de ideas y experiencias de los diferentes grupos participantes, que permitan el perfeccionamiento de esta importante actividad cultural y el mejor conocimiento entre las instituciones que la realizan.*
- *Difusión, discusión y análisis de las últimas tendencias en el campo del teatro, mimo y títeres para niños.*

Nos ha parecido muy interesante incluir aquí lo que entonces se trató aunque ha habido que resumir las ponencias para dar cabida al mayor número de ellas.

HACIA UN TEATRO PARA NIÑOS CON ELEMENTOS FOLKLORICOS

PONENCIA DEL GRUPO TEATRAL "ABEJA"

El 8 de marzo de 1971, el Grupo Teatral "ABEJA" dio su primera función en la Concha Acústica del Parque Salazar, de Miraflores. Creado por Ismael Contreras, joven director teatral, compositor de música infantil y actor y su esposa Juana Medina, escritora, diseñadora de vestuario.

Esta agrupación escénica ha venido promocionando, difundiendo y presentando Teatro para Niños durante tres años de profunda actividad.

Entre las principales obras ofrecidas se encuentran: "Las Travesuras de Pancho Zorrini", "Peripolino, el gallo dormilón", "La gallina sembradora", "La fiesta de los colores", "La gran carrera", "El gallo y el zorro", "La lechera" y "La zorra vanidosa".

El Grupo Teatral "ABEJA" se interesa por un Teatro para niños con elementos folklóricos y tiene en preparación las obras "El oso bailarín" y "Buscando la felicidad". Se presenta habitualmente en el Teatro "La Cabaña" y dentro de poco ofrecerá sus funciones en la "Sala Alzedo".

¿Por qué hacemos Teatro para Niños?

Porque entendemos que el teatro es una pantalla donde el mundo interior se proyecta, porque somos un pueblo que se está conociendo a sí mismo y porque el arte es uno de los caminos mejores. Ofrece la posibilidad de manifestarse libre y desinteresadamente; abren una válvula de escape pero dentro de una organización.

El Grupo Teatral "ABEJA" se ha visto obligado a escribir sus propias obras, porque no existían obras nacionales y sí muchos materiales foráneos. Las personas que han escrito para ellos son: Estela Luna y Luis Valdiviezo, además de la esposa de Ismael, Juana Medina.

Los actores de teatro para niños deben responder, en sus técnicas, de otra manera para con los niños.

¿Qué técnicas se utilizan para hacer que los niños participen en el espectáculo?

Las técnicas son las antiguas, conocidas por todos nosotros, o sea las canciones, juegos dramáticos. No es nada nuevo, todo está dado. Solamente han seleccionado lo que pueda ayudar más a la participación del niño.

Es fácil tratar con el niño durante una función; en la hora de presentación hay que poner talento. Es muy fácil hacer un verso porque los elementos ya están dados. Lo que hace lo demás es el talento.

Liberar emocionalmente al niño, eso significa que se busca una cierta catársis

Todos sabemos que los niños están sometidos a una serie de reglas familiares o escolares, no se dispone de una educación para la liberación, sino de educación sometida. No tiene el niño oportunidad de expresarse libremente, porque los adultos no se preocupan del por qué del comportamiento del niño en forma determinada. Unicamente tiene oportunidad de mostrarse como es cuando está a solas. En nuestro teatro tratamos de crearle el ambiente propicio, no encuentra el niño que si se porta bien tiene que recibir una recompensa; en muchos casos los niños han cambiado el curso de una obra.

Dieron a conocer que había algo muy inquietante en sus presentaciones: cada

diez funciones, hay un completo libertinaje por parte del niño y muchas veces, han tenido que ver la forma de cortar la función, buscando un desenlace rápido, porque les ha faltado recursos para aguantar a los niños. Este problema los ha preocupado mucho, obligándoles a buscar una persona que pueda ir evaluando cada una de las funciones para que les responda que está sucediendo, por qué los niños se portan así.

Jorge Chiarella del Grupo de Teatro "TELBA" les preguntó que cuando se producía esto.

Ismael aclaró que era en la segunda mitad de la obra.

Cecilia Zapata del Grupo Teatral "ABEJA", manifestó que ella había notado que se producía este fenómeno, cuando se hacía participar al niño, pero se lo quiere guiar en cierta forma.

Un representante del grupo Mosoj Yahuar preguntó si tenía alguna forma de trabajo pensada para los niños de barriada.

Ismael hizo saber que ellos trabajan con los niños a nivel general, no solamente han pensado en un público de barriadas o en uno de San Isidro, porque no creen que se deba hacer separaciones.

El anterior compañero insistió: ¿Cuál es la diferencia que han encontrado entre una clase alta, media o baja si han tenido esos problemas cómo los han solucionado? .

El Grupo "ABEJA" hizo una vez una caravana por barriadas, auspiciado por Inca Kola y la única diferencia que encontraron es que estos niños no están acostumbrados a ver este tipo de espectáculo y por tal motivo tuvieron un poco más de trabajo para motivarlo.

Humberto Camargo de "EL AYLLU", de Villa El Salvador, dijo que en base a su experiencia él podía decir que la reacción tímida de los niños de barriadas es precisamente por lo novedoso que era para ellos ver teatro, pero que si esto se les da más seguido, su participación va a ser igual a la de todos los otros niños.

Por su parte Gastón Aramayo de Teatro y Escuela de Títeres, manifestó que la experiencia que él tiene con los niños de pueblos jóvenes le hacen ver que es el mejor público porque está menos deformado, menos condicionado que el niño de San Isidro por ejemplo, que tiene más posibilidades de ver televisión, cines, etc. Propuso que cuando se den las funciones durante el Festival, si fuera posible, se separe a los padres de los niños porque siempre en alguna forma los conducen.

Rol del adulto que acompaña al niño

Felipe Rivas Mendo aprovechó la oportunidad para hacer saber que su ponencia se refería precisamente a este punto.

Ulises Santé de la Dirección de Educación Básica Regular, sugirió al Grupo "ABEJA" que en sus presentaciones usen el Juego de Roles que da muy buenos resultados; a lo que Ismael contestó: El juego de roles debe estar de acuerdo con todo un programa educativo, lo cual sería imposible en una sola representación. Dijo también,

que no hay que confundir la escuela con el teatro, porque son completamente diferentes. Asimismo aclaró, que cuando han ido a un Pueblo Jóven para dar una función, no lo han hecho con un sentido paternalista, sino por el contrario para hacer difusión y que, además, no cree en el teatro gratuito, porque aunque un niño pague un real por ver un espectáculo, lo verá con más gusto por lo mismo que le ha costado algo.

Dar funciones en barriadas

Carmen Piqueras pidió que todos los grupos de teatro, de títeres, de mimo, etc., fueran a dar funciones a las barriadas para educar a estos niños que también, por propia experiencia tenida con ellos, están deformados como los niños de ciudad. Piensa además, que la deformación de los niños de barriadas es más peligrosa, por el medio en que viven.

Gastón Aramayo sugirió que en lugar de ir donde los niños de barriadas, los llevaran al teatro para que vean lo que es hacer teatro, en un teatro, porque la misión del arte es sacar a la gente de donde estamos, elevándolos.

oooooooooooo

GRUPO DE MARIONETAS MARROKIN

Marcela y Estela Marrokin

Marcela Marrokin inició esta sesión dando lectura a los puntos principales que trataría:

1.- Informe del Grupo.
2.- Repertorio.
3.- Técnicas y Métodos empleados en:

a) Teatro de Títeres de Guante.
b) Teatro de Títeres de Barra.
c) Teatro de Marionetas (Títeres con hilos).

Marcela Marrokin hizo un enfoque dentro de estos términos: El problema de las marionetas plantea preguntas:

– *¿El niño no se comunica con los actores?*.

Esto se puede responder de la siguiente manera: "El espectáculo se ha grabado anticipadamente. Los libretos son elaborados luego que se analizó la literatura infantil, todos los cuentos que han sido posible llevarlos al teatro de muñecos, los han puesto en escena. Habría mejor comunicación si los espectáculos no fueran grabados, pero esto demanda un elenco numeroso y mayores gastos".

A continuación detalló las técnicas diversas que existían en los Títeres:

a) *Títeres de Guante.*- Constan de las siguientes partes, la cabeza, el vestido del muñeco, hecho de lana o tela. Aclaró que en los títeres de guante se emplean las voces directas de los titiriteros.

b) *Títeres de Barra.*- Constituídos por la cabeza, un eje que sirve de control de la cabeza, donde se ubica la varilla o barra, además los brazos de los títeres de barra funcionan de manera parecida a la de las marionetas.

c) *Marionetas, llamadas también títeres con hilos.*- Son muñecos articulados con ojos, boca, miembros movibles. Se controlan por medio de una cruz donde están instalados los hilos y es allí donde está el centro de control de los muñecos.

Luego de variadas intervenciones sobre estos puntos, que fueron explicadas por Marcela y Estela Marrokin, se pasó al punto cuarto, de la exposición.

PÓNENCIA DEL GRUPO DE MARIONETAS "MARROKIN"

Proyecciones del Teatro de Títeres y Marionetas en nuestro país.

Se inició la exposición con el testimonio de Marcela de que ella entendía las Marionetas con una profesión de vida, en la que trabaja, busca, analiza, investiga.

A pesar de lo cual consideró una fuerte limitación la falta de tiempo, que les impide lograr lo que tienen en mente.

Seguidamente, Estela Marrokin añadió conceptos sobre sus experiencias de trabajo con niños, lo que le había demostrado la fuerte inhibición inicial del niño en el escenario. Estela añadió que esta timidez de los niños, los hace ver como algo más a su alcance y con más interés el trabajo con títeres.

Luego hizo un detalle pormenorizado de diversos ejercicios de expresión de las manos y voz, utilizados para vencer las reservas iniciales de los niños. Entusiastamente se refirió a un ejercicio de movimiento de las manos de los niños, imitando aves en vuelo, empleando para motivarlos música apropiada.

Este tipo puede servir para acentuar la creatividad del niño.

– *¿Funciona la representación de títeres con la participación de los niños?.*

– Sí, funciona, pero con problemas. Si al niño se le da demasiada confianza, desordena el espectáculo, en la mayoría de los casos.

– *¿El Grupo discrepa en la actuación de marionetas con libreto?. Es decir, hablar con el libreto simultáneamente al manejo de las marionetas.*

– Definitivamente sí, se puede trabajar directamente, más, el control de las marionetas y las ubicaciones internas no son adecuadas cuando son pocos los integrantes del grupo. La grabación facilita el manejo del manipulador. Se necesitarán muchas personas para que las voces salgan nítidas y los movimientos sean precisos y adecuados.

– *¿Por qué la falta de asistencia de personas interesadas en los títeres en este Seminario en que se está viendo el enfoque del teatro de títeres y marionetas?.*

– "Yo creo que es falta de conocimientos, de comunicación. Se deben de dar charlas, seminarios de títeres y marionetas. Yo pienso que los que hacen títeres no le dan la importancia que se le debe dar a esta actividad. Además, ¿por qué no se nos dió una información de los títeres en la escuela y en la Escuela de Arte Dramático" (Mesta).

Jorge Chiarella hizo una intervención orientada al contenido de las obras del Grupo de Marionetas Marrokin:

1º. ¿Cómo o qué criterios utilizan ustedes para elegir los textos que van a montar con las marionetas? .

2º. ¿Qué análisis hacen de este texto desde el punto de vista formativo? .

3º. En las partes que los títeres se presentan sobre un fondo musical, ¿es posible buscar una diferenciación más marcada de los temas? ¿A qué fin conduce esto? .

4º. ¿Se ha considerado la ventaja o desventaja de la repetición de los números artísticos? .

Estela manifestó en seguida: El repertorio se mantiene. Debido a pedido de los niños, no podemos cambiar el repertorio, porque siempre nos piden lo mismo.

En el afán de superarnos, de no estacionarnos, de buscar nuevas formas, tenemos planteados nuevos trabajos. Además queremos incorporar un equipo moderno.

– Sobre los contenidos de los cuentos: Como mensaje, ¿podía entenderse la obediencia en función del temor? .

– Se oía en una de las obras este texto:

"Si no eres obediente te como".

– La crueldad no se puede utilizar para una orientación de los niños. Por eso las adaptaciones de los cuentos no las hacen exactamente del cuento clásico. Por ejemplo no podrían poner en un texto que el lobo se come primero a la Caperucita y después a la abuelita.

– "Nos preocupa lo que pueda sentir el niño ante esa violencia. Hemos escogido esos cuentos porque son los cuentos que nos gustaron de niños y pensamos que a los niños de ahora también les gustan".

– "El mensaje de nuestra obra existe, sin embargo".

Estela Marrokin finalizó la sesión diciendo que ellas estaban por un trabajo serio y que fuera al mismo tiempo nuevo y formativo.

TEATRO INFANTIL POPULAR "EL AYLLU" (T.I.P.AY.)

Humberto Camargo

1.- a) **¿Cómo y cuándo nació el grupo?**

El teatro para niños en nuestro elenco nació como una respuesta arrolladora a la necesidad, a la carencia de comunicación con ellos hasta entonces en nuestro medio; pues inicialmente "EL AYLLU" hacía representaciones dirigidas a los adultos y precisamente allí –en esas funciones– es cuando se gestó la idea de hacer Teatro para Niños.

b) **¿Por qué?**

Sencillamente porque, a pesar de que las funciones se hacían en las noches eran los niños quienes primero estaban, generalmente en un ochenta a noventa por ciento; y, fueron los niños ESPECTADORES y los niños acompañantes de sus hermanos o padres –con quienes ensayábamos obras para adultos– quienes se sabían los parlamentos de varios personajes, de manera sorprendente.

c) **Actividades**

Las actividades que hacemos, son de carácter de orientación popular y en la medida de lo posible de desalienación, tanto en el Teatro hablado, como en el Mimo, Coro y Folklore.

d) **Fines y Objetivos:**

La principal finalidad nuestra es formar un público de Teatro desde temprana edad.

Orientar a desterrar un falso paternalismo y que por el contrario, aprecien el trabajo que se realiza para ellos y sobre todo con gente del mismo lugar; y, evitar el arribismo y los prejuicios propios de la gente de nuestro medio.

Formar "Gente de Teatro", no actores divos.

Capacitarlos –si escogen el Teatro como Profesión– para que sigan estudios en los verdaderos Centros de Formación Teatrales.

c) **Experiencias**

Como experiencia en nuestro grupo es la carencia de tiempo de parte de los adultos –pues inicialmente hacíamos Teatro para Niños con Adultos– luego, optamos por hacer con niños, porque ellos relativamente sí tienen tiempo.

La participación de los Niños: los niños, en nuestro medio (Pueblo Jóven Villa El Salvador), son en su mayoría un tanto tímidos –tal vez por la ascendencia provinciana– pero, a las tres o cuatro funciones que asisten ya se amoldan y participan igual que todos, sobre todo cuando hacemos mimo, entran en el mundo de los "objetos imaginarios".

Luego de su introducción, se refirió a diversos problemas de orden técnico que había afrontado con su grupo, integrado por jóvenes y niños.

Afrontó inicialmente, entre otros:

– **Problema de Dicción.**– Este problema práctico fue un tropiezo; los niños tenían incapacidad de hablar fuerte, no se les entendía. Buscó soluciones. Primero para darles soltura arrancaron con variados ejercicios de pantomima. Luego inició la preparación de parlamentos cortos. El director ubicaba al fondo de la sala y les pedía mayor volumen. Otra ayuda que utilizó fue formar un coro infantil para una mejor pronunciación (ligeros ejercicios). Debido a esto, han logrado adecuada potencia vocal y apreciables avances.

– **Vestuario y Escenografía.**– Como consecuencia de la carencia de medios económicos del grupo, la escenografía casi no la usaban y ahora solo usan algunos elementos escenográficos. Por necesidad ha probado efectuar "escenografías humanas" y "automáticas", que son vistosas y funcionales.

Ejemplos: Puertas musicales.
Puertas futuristas.

Los niños gozaban haciendo estas aplicaciones a su imaginación creativa.

En lo que se refiere al vestuario, en las obras los personajes se visten con lo que tengan los niños. Para actuar en el Festival, los niños se resistían a usar esas mismas ropas. Los padres le preguntaban a Humberto: ¿Cómo presentarlos con sus ropas viejas? . Pensaban en la crítica de la gente: ¡Qué nos diría el público! . Esto puede ser un índice del prejuicio de la gente de los Pueblos Jóvenes.

– **Duración y Frecuencia de los Ensayos.**– Generalmente ensayan desde las doce del día a una y media de la tarde.

Para el Festival han ensayado todos los días pero nunca más de dos o tres horas para no aburrirlos.

El T.Y.P.AY., sugiere una Petición que: Compromete a todos los grupos que participan en este Primer Seminario Sobre Teatro Para Niños:

Que la unión de todos nosotros haga fuerza verdadera para plantear al Instituto Nacional de Cultura u otro organismo Estatal, la creación o ampliación –si lo hubiera– de un Centro de Formación Artístico, dirigido a los NIÑOS en las distintas especialidades como son:

Títeres,

Marionetas,

Teatro para Niños (Considerando el Psicodrama),

Mimo,

Declamación, Canto, Coro Infantil,

Dirección para Teatro Infantil,

Dramaturgia para Teatro Infantil,

Diseño o Escenografía para Teatro Infantil,

Composición para: Coro, Canto y Música Infantil y que logrado ese objetivo, se desnuclearice –para beneficio Nacional o Internacional– en los distintos Departamentos.

Esta sugerencia la hacemos con la clara convicción de nuestra carencia en el Campo de la Técnica Teatral, pues si bien es cierto que hay una Escuela de Arte Dramático, esta es dirigida sólo para adultos y hasta hace poco con un fin Elitista.

Iniciado el diálogo sobre la Ponencia, Jorge Chiarella, del **Grupo de Teatro TELBA**, indicó que existen grupos que estudian la formación de un Centro Cinematográfico para Niños, un Centro de Televisión para Niños, todos los medios que hay para adultos, dirigido pedagógicamente al niño. La no alienación de la televisión.

Marco Leclere, del **Grupo de Teatro Marco Leclere**, indicó la posibilidad de incluir en la Ponencia el análisis de sociodrama y sobre todo, mencionó la inconveniencia del psicodrama: "No nos compliquemos la vida con el psicodrama porque en estos momentos bastante nos ha complicado la vida a los adultos". Invitó a los participantes a la reflexión sobre este punto. "El psicodrama en el campo experimental tiene un fin. Hay institutos en Europa donde señores han fracasado totalmente en experimentaciones de teatro que dirigía un gran profesional". "Yo los pongo sobre aviso sobre lo peligroso de los programas que se hacen para niños. En este caso, apoyo la idea de la creación de un Centro donde se elaboren programas culturales no sólo a nivel de los niños".

Se continuó el diálogo registrándose estas ideas:

– El psicodrama está en pañales. El sociodrama es muy importante pues ayuda a la eliminación de la incomunicación, frecuente en la niñez.

– ¿Un Centro para niños y adultos? .

— Sí es muy importante. En el caso de educar gente adulta mejor analizar preferentemente lo que se refiere a las técnicas especializadas en arte teatral para niños. No sé qué posibilidades reales tenemos actualmente; podría recomendarse al Ministerio de Educación de tal manera que en forma circular entre a nivel escolar. Y, ya, de hecho, hay algo de eso en los cursos de promoción por el arte. Evidentemente es importantísima la propuesta, dado que, efectivamente, no se enseñan las técnicas apropiadas para utilizarse en teatro frente a los niños, en el Perú".

El Coordinador del Seminario opinó que: "Esta Ponencia debe ser orientada a la creación de un Centro de formación para hombres de teatro que quieran tener la especialización en el campo de Teatro para Niños y otras actividades más en el terreno artístico y no orientar la Ponencia al campo de la educación, por el carácter propio del Seminario".

GRUPO DE PANTOMIMA PIQUERAS

Juan Piqueras

BREBE INFORME DEL GRUPO Y SU REPERTORIO

Este grupo nació el año 1970, concretamente en el verano de ese año. Juan Piqueras dirigía en ese tiempo, el grupo "LOS MIMOS DE JUEVES", con obras específicamente para mayores. Dada la experiencia de varios de sus integrantes, que trabajaban como maestros, se decidió ampliar el repertorio y poner obras en Mimo para niños; el experimento dió muy buenos resultados y tuvo éxito. Los programas infantiles se componían de varios números, todos de corta duración. Con el tiempo el programa se fue ampliando y los números de Mimo sólo eran de 20 a 25 minutos, pues los niños no lograban mantener la atención más allá de ese tiempo y se incluye el teatro para niños propiamente dicho.

Las razones por las cuales se combinaba el Mimo con el Teatro eran esencialmente pedagógicas. Con el Mimo el niño participaba pero como se ha expuesto líneas arriba, no se lograba la atención requerida y además, a pesar de ser el arte de la pantomima un gran auxiliar de la educación, es también un productor de angustia en el pequeño, pues llega el momento en que necesita de la palabra.

Así es como el elenco se formó con el nombre de "GRUPO DE PANTOMIMA PIQUERAS" y las obras presentadas hasta el momento han sido siempre llevadas a efecto con el arte del Mimo, el Teatro y la Música, elementos indispensables para lograr un espectáculo de Pantomima propiamente dicho.

Casi todas las obras montadas hasta el momento por el elenco han sido originales de Juan Piqueras o adaptaciones como "Pedro y el Lobo", "Los Bellos Durmientes", "Los Juguetes", "... Y la Paz llegó", "La Princesa Rebelde", "El Rey Midas", una adaptación libre de "La Cenicienta", "Sabino", "Los Juegos de Titina" (basada en la obra original "Agustín y su Sombra" de Vinko Varich), "El Arbol de Pan" de Lily Cardich, "El Hermanito de Dios" de Alfonsina Barrionuevo, "Ohsta" de Cota Carvalho y los pequeños juegos pantomímicos "El Trompo", "La Cometa", "El Globo", "La Soga".

LA IMPORTANCIA DEL MIMO EN LA EDUCACION

a) EL MIMO EN LA EDUCACION INICIAL

Es importante ya que permite que los niños se vayan adaptando al medio escolar o que el choque con una nueva realidad no sea tan brusco. Encuentran que es como un juego: mover las manos imitando el movimiento de las mariposas, palomas, etc., mover el cuerpo y con él imitar a los animalitos que más les gusten; y en último término, expresarse con el lenguaje del movimiento, descubriéndose. Además de utilizarlo como forma de comunicación en el silencio. Inicialmente todos los niños en el aula no realizan los elercicios con la misma iniciativa, pero poco a poco se van animando, soltando su cuerpo, encontrando todo esto más atractivo. A los pocos días (10 ó 15), todos indistintamente realizan estos ejercicios.

Aunque se busca el desarrollo de la imaginación siempre es necesaria la orientación por parte del profesor, ya que todo responde a la realización de objetivos.

Seguidamente, contaron algunas de sus experiencias en los colegios que enseñan Mimo y como mediante este arte, habían podido percatarse de ciertas anormalidades en algunos de sus alumnos. Por ejemplo, en el caso de un niño que por sus propios defectos, padecía de un problema mental muy serio, no podía estar en un colegio para niños normales, sino por el contrario en uno especializado.

Otro niño, si bien no tenía una enfermedad mental, realizaba una serie de movimientos y actitudes, motivado en un afán de exhibicionismo. Al percatarse de

esto, indicó a otros niños, a manera de juego, movimientos semejantes. El niño problema ante este hecho desistió de continuar con tales manías, desapareciendo el problema.

b) *UTILIZACION DEL MIMO EN LOS DIVERSOS GRADOS DE EDUCACION Y COMO AUXILIAR DE LOS OBJETIVOS*

En una fase inicial, el Mimo sirve para que el niño se desinhiba. A la vez se le va preparando para los primeros pasos, por ejemplo el Mimo sirve como aprestamiento para la iniciación de la escritura ya que al realizar movimientos con las manos, los dedos se van soltando, lo que facilita el coger correctamente el lápiz. Luego en la preparación para la lectura: el niño después del período de realización del movimiento en silencio (Mimo), pasa a cambiar ideas sobre lo representado conversando con sus compañeros (diálogo), utiliza y conoce nuevas palabras (vocabulario). Todo esto constituye la expresión verbal, paso importante para la lectura.

Como auxiliar de los objetivos, juega un papel muy importante: Se utiliza como motivación, al despertar el interés de los niños por el tema a tratar. Por ejemplo, en la unidad de Ciencias Naturales "El Mundo que nos Rodea", el niño realiza una serie de ejercicios que lo ubican dentro de una realidad, identifica los seres y objetos que en ella se encuentran y a partir de este interés se desarrollan los temas respectivos logrando que los mismos niños vayan en busca de los libros como complementación de sus conocimientos; así buscarían los nombres de las plantas, sus formas, etc.

DEBATE

Ernesto Raez, Investigador y Hombre de Teatro preguntó: "Me interesa el proceso metodológico que siguen para llegar a la expresión del niño, porque tengo la impresión de que hacen muchas cosas que no obedecen a una observación de la realidad".

Juan le explicó que: "En la experiencia metodológica buscamos, tenemos que buscar todos los recursos. Todos los recursos que estén a nuestro alcance; trato siempre de no ser un imitador. Trato de que el niño, mediante los ejercicios pueda lograr hacer una experiencia que pudiera realizarse o una experiencia que pudiera imaginarse. Ese es el sentido de mi forma de trabajo.

Ernesto insistió: ¿Cómo enseñan una poesía en coro? .

– Eso viene cuando el niño ha pasado de Inicial al primer grado. El niño después de los ejercicios ya no puede contener su silencio, habla, esta charla la capto y la escribo y de allí sale una poesía breve.

– A veces lo hacemos con el manual "Cantemos". Se les da un trozo y ellos crean y aumentan alrededor del verso. Mediante el verso extraen la utilidad de un material cualquiera.

Sergio Marroquín del Grupo Mosoj Yahuar preguntó: ¿Tú utilizas el sonido como terapia? .

Juan: No, uso el sonido para ayudar que su imaginación vuele, pero concretamente no trabajo en casos anormales.

Juan Sotomayor del Grupo "ABEJA" preguntó: ¿Hasta qué punto se consigue una verdadera acogida o participación del niño dentro del espectáculo que tú montas?.

Juan: "Antes del espectáculo, siempre juego con los niños, si es posible, me maquillo delante de ellos, como si estuviera en una clase, les explico qué cosa es el Mimo, el juego con las manos, etc.

A la pregunta de uno de los participantes sobre si Juan utilizaba el mismo método de enseñanza en el teatro y en la escuela, este le respondió que siendo realidades distintas, empleaba métodos diferentes.

c) ¿COMO AYUDA EL MIMO A LOS NIÑOS TIMIDOS?

En lo que se refiere a los niños tímidos, al inicio de un curso son muchos los niños que lo único que hacen en clase es observar, porque no se animan a hacer todo lo que sus compañeros, menos tímidos, hacen o dicen.

¿Los niños tímidos persisten en ser observadores? .

No, siempre terminan por imitar y muchas veces son los que mejores movimientos hacen. Este es el caso del niño normal, por supuesto, porque, después de tanto observar, su imaginación ha volado y tienen más facilidad para hacer distintos ejercicios.

Se preguntó si utilizaban el Mimo como terapia. Respondió que no, solamente como ayuda pedagógica.

Grupo de teatro "EL MOLINO"

Se inició en 1969. No como experiencia de teatro para Niños, sino Teatro para adultos y funciones de Pantomima. A través del tiempo decidimos hacer una pequeña gira por la Costa del País (3 meses en 1970).

Compromiso con la Casa de la Cultura de Lince de hacer Títeres, teatro para niños y Pantomima. Comenzaron con pequeños cuentos.

En la televisión no encontrábamos una realización verdadera para llegar a los niños. Descubrimos una cosa valiosa. Uno en las cámaras puede poner un títere con un personaje humano, esto es muy productivo. Estuvimos trabajando siete meses en la televisión.

El niño tenía bastante juego con esto.

Espectáculo del actor, muñeco y niño. Poníamos diálogos, buscando siempre la acción. El diálogo es necesario.

De ahí estuvimos en otros locales: Olivar, Concha Acústica, etc. A partir del año 1971, todos los domingos estamos trabajando. *Nosotros mismos creamos los títeres.* Tenemos una adaptación de un mito ancashino, un cuento recogido por Jiménez Borja, historia de un cuy (que se come las verduras de una señora).

A un títere se le puede dar un personaje secundario, como el actor secundario y el títere principal y viceversa. Nos ayudamos bastante con la Pantomima. "Lo ideal sería hacer primero la función y después conversar".

Al poner por ejemplo un gigante tenemos que darle un sentido lógico a los niños, porque aparecen los gigantes. Nosotros analizamos las obras, algunos cuentos los recreamos. No consideramos que el cuento debe terminarse con una consigna de que ahí queda el cuento.

Más que nada nosotros realizamos el trabajo en cuanto los niños nos den los elementos. Nos sentamos en las bases. Para ir perfeccionando el trabajo tomamos como punto el niño, y de ahí desarrollamos nuestros cuentos. Nosotros planteamos el juego, el niño quiere jugar y en varios cuentos los hacemos participar para que el niño juegue con nosotros como:

– El patito feo.

– La Caperucita Roja.

En algunos casos, por mantener la figura del espectáculo, los niños son esos personajes principales. En este caso nosotros vemos la posibilidad para no desorientarlos de la obra. Buscamos la manera de conducirlos y que entren en el juego.

1a. Etapa: Creamos los libretos.

2a. Etapa: Adaptaciones de acuerdo a las necesidades que teníamos. Jugar a lo que los niños querían jugar.

Tienen la obra, el comienzo y el final. Alguna vez les ha ocurrido que los niños han apostado algo para el final.

Nosotros tenemos un esquema de un final posible. A veces nosotros les ayudamos a descubrir el final.

Ponencia del TEATRO NACIONAL POPULAR

CONSTITUCION DEL EQUIPO Y RELACION CON EL TEATRO NACIONAL POPULAR (TEATRO DE ADULTOS)

El trabajo se inició por la inquietud de un grupo de actores de teatro Nacional Popular, se planteó la necesidad de una socióloga y una experta en expresión corporal y verbal como asesora y dos actrices preparamos un proyecto de trabajo para la iniciación de un grupo de teatro para niños, que presentamos al Instituto Nacional de Cultura. Este proyecto fue aceptado.

El grupo constaría de 6 actores y los dos asesores. El plan era que todo el equipo constituído participara en el trabajo directo con los niños en la elaboración del texto y montaje. El tiempo nos demostró que era imposible hacer estas dos tareas simultáneamente (dirigir, actuar y elaborar vestuario, diseño, afiches etc.), ya que cuatro de los integrantes trabajan medio tiempo.

Ensayamos durante un mes, después de analizar, etc. Nuestro trabajo se desarrolla independientemente. Esto nos permite actuar libremente de acuerdo a nuestros objetivos. Contamos con un presupuesto que nos permite realizar 2 ó 3 montajes al año. Formamos parte del T.N.P. y desarrollamos nuestro propio plan de trabajo. El proyecto de teatro para niños, no se nos impone pautas de acción y nuestro compromiso es con los niños y su realidad social.

El teatro para niños que planteamos, tendrá tanto el entretenimiento como en la educación en su amplio sentido de la palabra. Educación para la vida. *Queremos desplazar la conciencia crítica de los niños,* la creatividad y la cooperación basándonos en la comprensión del mundo en que viven. Creemos que es importante tratar de conocer al niño, en su actitud general. Consideramos, esencial la participación creativa y receptiva del niño durante las diferentes sensaciones de la obra que será posible porque esta parte de sus intereses.

Consideramos que solamente a través del entretenimiento podremos lograr la transmisión de nuestros objetivos. Nuestra labor no solamente quiere abarcar un público asistente a la sala de teatro, sino también será difundido especialmente en escuelas y sectores populares.

METODOS

Se trabajó con niños dos grupos:

- Un grupo de escuela estatal.
- Un grupo de San Isidro.
- Inter-acción: A través de sesiones de expresión corporal y verbal.
- Posibles temas y conflictos para la creación de la obra.
- Obtuvimos ideas de los intereses de los niños.

El material de los niños se reunió a través de sesiones de *temática colectiva,* improvisaciones con los actores creando así las anécdotas. Teniendo los temas buscamos información, analizamos el contenido y dando la creación de acuerdo a nuestros objetivos.

Nuestro objetivo de la obra era crear una instructiva de la obra donde cada bloque tenga relación con los demás. La obra se llama "Biombo", es un collage con 5 escenas diferentes que tiene un argumento que le dá unidad. Este argumento es la creación de un periódico para niños, en el que cada escena es una noticia del periódico. Las escenas y sus objetivos concretos son:

CARLOS FATER

Escena divertida, incluida con el objeto de generar una posición crítica de los niños, frente a la propaganda tan difundida por los medios de comunicación.

2.– Acerca de la escuela – Esta escena muestra alegremente la necesidad nuevas tendencias de la educación hacia la comunidad– objetivo –Aprendizaje a través de la práctica.

3.– En la Selva pequeño drama real. Objetivo: Presentar una cultura peruana, diferente, primitiva y respetable.

4.– Batman –Escena musical que parte de las historietas de Batman. Pretendemos escenificar a Batman a través de un capricho del Super hombre, tan popularizado por los chistes y la televisión.

5.– Chique –Representación de un mito serrano (zona de Ancash), Objetivo: Conocer otras dimensiones de la realidad de nuestro país, sugerir a los niños una realidad susceptible de cambios a través de diferentes finales que se le dá al niño.

PONENCIA.– "PARTIR DE LOS NIÑOS PARA LLEGAR A UN TEATRO PARA NIÑOS"

– La mejor forma de hacer teatro para Niños, es trabajando con éllos. Los niños tienen que ser tanto el motor de la creación de las obras como el control de todo el proceso hasta la puesta en escena.

El equipo de actores podrá llevar a los niños (por haber trabajado con niños), algunos valores deseables en una forma más clara y directa.

La relación del equipo con los niños, a través de la expresión corporal, verbal y dramáticos, posibilitaría a los niños un mayor desarrollo personal, mayor imaginación, espontaneidad y soltura, mayores elementos para su educación integral. Este método es una búsqueda de acercamiento al mundo real e imaginario de los niños, basados en la capacidad creativa de ellos.

Es necesario provocar en los niños no educación, sino creatividad.

– No temor a amenazas, sino comprensión a sus problemas.

– No adecuación al sistema, sino crítica constructiva.

DEBATE

El Teatro Nacional Popular, está de acuerdo con la inclusión de personas extranjeras, en el Teatro Nacional Popular. No es un problema. Cualquier persona tiene la capacidad y el derecho de trabajar en el Perú, y eso permite un avance para el teatro. No es ningún impedimento, se agradece la ayuda de personas extranjeras que se interesen por problemas de la realidad peruana. Los mejores trabajos lamentablemente los han hecho personas extranjeras, trabajos de investigación, etc. No obstante, una persona extranjera conoce menos la necesidad peruana real.

¿Qué entienden por realidad social del niño? . ¿Qué hacen en el orden que lo han propuesto? .

Estamos trabajando con un sector muy limitado del cual se está haciendo investigaciones. En el caso específico de Batman, el interés de escenificarlo no salió de los niños, ellos tenían gusto para este personaje. Queremos que de una manera graciosa, el niño sepa que el personaje Batman es una cosa creada.

Al niño no le gusta lo creado. ¿Hasta qué extremo, al niño, le incomoda lo creado? .

No es que le incomode sino, por ejemplo:

Nosotros estamos en contra de un niño que se pone una capa y se tira del 3er. piso, creyéndose Batman. Simplemente que lleguen a saber que es un personaje de chistes, T.V., y comprenderlo así.

No estamos en contra de personas extranjeras. Son verdaderos aportes a nuestra realidad. Lo que estamos en contra es que se desplacen los valores nacionales para incluir valores extranjeros. ¿Cómo han logrado Vds., ı tener el equipo de investigación aparte del grupo de actuación? . Todos deben formar una unidad, no estar tan separados. Los actores deben estar embullidos de todos los conocimientos necesarios, que en este caso me parece sólo lo tienen el grupo de investigación. *¿Cómo han logrado después de un año de investigación, ensayar 1 mes con actores, prepararlos para este tipo de trabajo?*.

Nosotros explicamos que nuestra idea es que haga un equipo total, que pase por todo el proceso pero no pudo ser por lo que expliqué. Ha habido una etapa de improvisaciones, otra etapa de discusiones de acuerdo con el tiempo que ellos tenían. No ha sido como nosotros queríamos, se está tratando de que salga en un mes.

– *¿El montaje va a llegar a la difusión?*.

– Sí.

Fundamentalmente depende del niño. Nosotros, los adultos, trabajamos con el niño de la mejor manera, escogemos un montaje, y ponemos lo más conveniente. ¿Hasta qué punto tenemos autoridad y hasta qué punto hay algo de un animador, un educador en esta representación? ¿Han pensado en sí en el niño? .

Se ha trabajado en base a los niños, nosotros nos hemos basado en el mundo de los niños.

– *¿Los temas que persiguen en la lectura son diferentes a lo que ustedes realizan?*.

– No. Nuestro teatro lleva el objetivo de la educación integral. Un niño creativo participa sin temor para que pueda realizar algo mejor.

¿Qué entienden por popular? . Nosotros hemos trabajado en una escuela de Callao y el taller de creatividad, influencia familiar, influencia televisión, influencia escuela, todo esto queremos reflejarlo.

Es popular desde el momento que el niño, cuando vayamos a una escuela, encontremos una versión, una crítica constructiva, vamos a darnos cuenta que es para ellos, diremos que es popular o no, nuestro trabajo.

SOCIOLOGA

Nosotros partimos del niño, análisis:

1º en el hogar.

2º en la escuela.

3º medios de comunicación.

Educación es cuando un niño va al cine, se educa bien o mal, igual en el teatro.

Educación es lo que absorbe del medio en que vive.

Nuestro trabajo es independiente del Teatro Nacional Popular. Formamos parte del teatro nacional pero desarrollamos nuestro propio plan de trabajo.

Grupo de Teatro de Títeres de RIVAS MENDO

Felipe Rivas Mendo

PONENCIA: **"EL ROL DEL ADULTO COMO ACOMPAÑANTE A LOS ESPECTACULOS INFANTILES"**

Bienvenidos al mágico mundo de los títeres, me complazco en darles esta cordial bienvenida, porque desde hace 15 años vivo dentro de ese maravilloso de los seres inanimados de trapo y de cartón a quienes el alma y el amor de los humanos, le da vida.

Investigar, difundir y fomentar el teatro de títeres, propósito que me impuse desde el principio.

– El niño de nuestro medio va al teatro acompañado de los padres, familiar, ama, maestra. Le gusta porque sabe que lo va a entretener, porque tiene cercano un Centro de este tipo.

– ¿Qué ocurre con el adulto que ingresa con el niño al espectáculo? .

– A veces va con el niño a ver el espectáculo y a los pocos minutos ve que este

se interesa en lo que se está representando. Si el adulto lo ha llevado al niño con una idea educativa, procura durante todo el tiempo estar remarcando el consejo, la moraleja, etc.

– El adulto comete una serie de situaciones o acciones que malogran un tanto el trabajo del artista.

– Coarta la libertad de su niño, haciéndolo no participar u obligándole a que participe.

Observaciones en el teatro de títeres:

En los títeres se emplea un recurso muy hermoso que es la conversación de muñecos a los niños o viceversa. Una de las reglas del juego de los títeres es buscar la comunicación entre ambos.

– El niño cuando ve al títere en el escenario se está encontrando con algo que ha idealizado siempre.

– El niño ve al títere como un juguete que habla, con el cual puede dialogar, opinar, discutir, etc.

– El adulto empieza a interesarse, así sea un cuento super conocido. Lo que le interesa es la historia que no tenga puntos de detención, quiere que el diálogo se abrevie.

– Si el niño no participa el papá le obliga a hacerlo, diciéndole la respuesta para que lo transmita al muñeco.

SOLUCION

Educar al adulto.

PREOCUPACION

Que el niño no se sentara con el papá. Es un problema universal, en algunos países europeos han logrado soluciones. Por ejemplo: el más sofisticado teatro de títeres Brasof (Moscú), los niños son los únicos autorizados de entrar en la sala de espectáculos para niños, el adulto ingresa a otra sala que es un bar y por circuito cerrado se ve el espectáculo y a sus niños. En Cuba en un parque están los niños y afuera en la verja están los adultos.

Cuando el niño llega a casa, repite, habla y cuenta lo que ha visto y oído.

El adulto ha perdido un hermoso diálogo con su niño, sacar sus propias conclusiones de lo que vió. Recientemente ha editado cartillas para después de la función

enviarlas a los padres de familia (IPNEI). En dicha cartilla le indico al padre qué es lo que vió su niño, cuáles serán las reacciones que ha de tener, las nuevas palabras que va a emplear, etc.

Recomendaciones como acompañante:

- Dejarlo participar.
- No aconsejarlo.
- Escúchelo después de los espectáculos.

Estoy logrando que muchos padres de familia contesten.

DEBATE

Es una solución relativa (separación de niños y padres). Sería más interesante la presencia del padre al lado del niño, pero un padre que sepa.

- *¿Tú notas, en la variedad de personajes, alguna preferencia?*.

- Cualquier personaje mío, que es negro, produce reacción inmediata a los niños. Una vez me cortaron una función por actuar con personajes negros, en Antofagasta. Era yanqui, no era chileno (el Director del espectáculo).

- *¿Cómo hacer para que el niño no quede frustrado, cuando pregunte algo fuera del programa?*.

- No se dá el caso, salvo el niño problema.

GRUPO DE TEATRO DE MARCO LECLERE

Marco Lecrere San Román

ALGUNAS IDEAS SUELTAS SOBRE LA IMAGINACION DE LOS NIÑOS

Tratar de descubrir el "mundo" de los niños, los temas que les interesan, sus preocupaciones, ¿es lo maravilloso? ... ¿quizás lo cotidiano? .

Es importante la recopilación de historias contadas por niños de diez, once y doce años. La sola regla impuesta debería ser que los niños no contaran historias vistas en televisión o inspiradas por bandas diseñadas o de libros de cuentos para niños, aunque la mayor parte de las historias sean casi siempre cuentos de viajes, entrevistas, donde lo maravilloso tiene un lugar providencial. El esquema corresponde por supuesto a aquellos de muchos cuentos tradicionales con la tradicional oposición entre los buenos y los malos. A pesar de esto surgen siempre, aquí y allá, personajes de hechos inesperados que muchas veces no tienen incluso relación lógica con la historia; y esto me parece lo importante. Los personajes, sus situaciones, nos parecen inmediatamente "ricos" y de un contenido apto para pasar a la escena por cuanto lo fundamental es la invención de los niños, es decir, lo sorprendente y poético que maravilla a los propios niños tanto como a nosotros los adultos. Es por lo tanto de vital importancia tomar en cuenta la influencia que sufren los niños por la televisión, cada vez más perceptible en el curso de los años, el medio social, el lugar.

Es necesario suscitar la invención de personajes, de situaciones que surjan de un vial más profundo de la invención y donde el sentido no puede ser expuesto en un lenguaje racional. Muchos han reprochado este método de creación, manteniendo a los niños en su mundo imaginativo en lugar de ayudarlos a adquirir una madurez intelectual afectiva, de prepararlos a enfrentarse a las dificultades y tomar conciencia de los problemas (ya sean morales, sociales, políticos, etc.) a convertirse en lúcidos e incluso se llega a pensar que es peligroso utilizar en imágenes escénicas los fantasmas de los niños, a los cuales nosotros los adultos a veces nos sentimos incapaces de expresar en su sentido.

El teatro es un arte específico, no constituído por un lenguaje racional, pero sí por un conjunto de elementos significativos de valor variable como son: los personajes, los trajes, los maquillajes, luces, decorados, colores, movimientos, ritmo, música, la voz, palabras, etc. El todo crea una significación.

Las vías de la creación no pasan antes por la razón, pero sí por lo irracional y encuentra sus raíces en la inconsciencia. Y si el teatro tiene algo que decir actualmente es por el camino del lenguaje irracional y por todo lo dicho con anterioridad y que se dirigen a los sentidos.

La pregunta es saber si podemos llegar a obtener esta cualidad de invención con los niños en las condiciones actuales; al mismo tiempo es necesario reconocer que cada vez es más difícil ya que en el curso de estos últimos años la influencia de la televisión sobre los niños, el modo de vida y las dificultades económicas hacen imposible el surgimiento de la invención.

Por otro lado se nos puede acusar a nosotros los mayores de "traicionar" a los niños explotando su imaginación, con fines de hechos criticables; también se nos reprocha de intervenir operando y seleccionando entre las ideas propuestas por los niños, además de actuar en los escenarios con gente adulta y no con niños. Estos reproches reposan, creo, sobre una confusión entre dos actividades extremadamente diferentes, como son la animación por una parte y por otra el espectáculo; creo que es saludable dejar a los niños en una gran libertad por cuanto el objetivo es llevarlos a comunicarse por medios diversos que son: la invención de la historia, el diseño, la improvisación musical, teatral, etc.

Si tratamos de dar al niño la libertad de comunicarse, la intervención del adulto es muchas veces necesaria para ayudarlos a tomar conciencia de las influencias múltiples que en ellos subsisten y a despojarse de formas de expresión estereotipadas y convencionales; por ejemplo, al comienzo los niños improvisan los juegos teatrales (a partir de seis a siete años), ellos imitan a los adultos, poco a poco el animador puede llevarlos a un juego más vivo y espontáneo pero el objetivo esencial, es el juego de los niños y no del espectáculo.

Por otro lado, recoger historias con el fin de crear un texto para un espectáculo para los niños, en este caso la intervención del adulto, parece no sólo justificable, sino indispensable

En cuanto a la intervención en vista de un espectáculo, los actores adultos están más capacitados para trasladar escénicamente la obra que en el caso de los niños; ya que los adultos poseen una técnica que les permitirá descubrir y utilizar el lenguaje teatral que conviene.

Es importante dejar a los niños actuar libremente en las historias que inventan, ya que ello va a desarrollar su espontaneidad y poco a poco logrará reducir en ello parte de gestos y expresiones estereotipadas.

Siempre discutimos el problema de saber si los espectáculos inventados por los niños o por los adultos es esencial. Creo que lo esencial en este caso es la calidad del espectáculo y no los adultos solamente referida a una calidad estética, sino a su valor en tanto que obra y la necesidad de esta obra. El teatro para niños se justifica de la misma manera que el teatro para los adultos. ¿Por qué hacer un teatro específico para niños, por qué no hacemos pintura u obras musicales para niños por ejemplo? . Por cuanto no se trata de excluirlos como en numerosos espectáculos y emisiones que

consideran a los niños como sub adulto, a los cuales es necesario hablarles con un lenguaje simplista.

El camino de la creación de un espectáculo para niños, es el mismo que el de los adultos, en lo que concierne a la forma; los niños son a veces más aptos que los adultos para interpretar los signos del lenguaje teatral, que es un lenguaje no realista compuesto de elementos significativos. Cada elemento puede tener varias significaciones, así un maquillaje muy pálido puede sugerir la muerte, un autómata, un enfermo, etc.

Lo lamentable es que la educación escolar y la influencia que sufren los niños (T.V. en particular) los llevan poco a poco a perder esta aptitud esencial.

Una función importante del teatro para niños, me parece que es preservar y desarrollar esta disponibilidad a lo imaginativo que tienen los niños. Pero el solo verdadero imperativo para los niños, más aún que para los adultos, es la calidad.

GRUPO DE TEATRO TELBA, DE BARRANCO

El Grupo de Teatro TELBA de Barranco, dividió su exposición en dos partes:

1) a) Historia del Grupo.
   b) Montajes de Teatro para Niños.
   c) "Los Televisones", obra que presenta TELBA al I Festival; y

2) Ponencia del Grupo de Teatro TELBA de Barranco:

   "ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE TEATRO E IDEOLOGIA".

El TELBA nace en febrero de 1969, con el desarrollo de una primera inquietud despertada en seis jóvenes del Distrito de Barranco por un compañero chileno, actor profesional quien estaba de visita en casa de uno de los seis mencionados. Su nombre: Luis Morales.

Posteriormente, este conjunto empieza a afianzarse bajo la conducción de Manuel Echegaray y termina definiéndose como Grupo Teatral, organizado, con la llegada de

Enrique Urrutia, con quien estrenáramos, en agosto de 1969, "Tres Historias para ser Contadas", de Dragún. Desde esa fecha, hasta su última puesta del "Cuidador", de Pinter, bajo la dirección de Jorge Chiarella, pasan casi cinco años, en que el Grupo ha desarrollado tres programas de Teatro para Niños, cinco de Teatro para Adultos y más de cien funciones de Títeres.

Inicialmente, el TELBA formó parte del Club de Leones del Distrito, de quienes, por razones de independencia, diferencia de objetivos, se separa en 1971. Actualmente, recurrimos a la ayuda económica del Club de Leones, quienes nos facilitan el dinero para los montajes, en calidad de préstamo, dinero que al finalizar la temporada, les es devuelto.

Definida como una Institución, sin fines de lucro, dedicada al desarrollo del Teatro, el TELBA es encargado de la administración del Centro Cívico de Barranco, sobre el que tiene la responsabilidad de darle movimiento, tanto Teatral, como de otro tipo de actividades: ya sean forums, conferencias, seminarios, encuentros, exposiciones, música, ballet, etc., actividades que con frecuencia, se desarrollan en este local, con el incondicional apoyo del TELBA.

Nuestra Institución, está formada hoy día, por treinta y cinco miembros activos, todos los cuales desarrollan diversas actividades, relacionadas con el Teatro.

Los montajes del Grupo se llevan a cabo, en este local, que pidiéramos al Concejo de Administración, el año de 1971. Antes de hacerlo en este local, el TELBA realizaba sus ensayos en casa de alguno del grupo o en el teatrín del Colegio San Luis de Barranco, con dificultades de espacio, etc. Con el montaje de "Yo Superman", la necesidad de un local más apropiado nos llevó a solicitar el Centro Cívico y darle a éste las características elementales de una sala de teatro. La mayor parte de los elementos con que cuenta la sala, han sido logrados, con aquello que se obtiene de las funciones.

Concretamente el Teatro para Niños, podríamos decir que nacimos de la actividad de Títeres. A esta, asistían niños, principalmente de la zona, quienes contaban con escasos recursos. Esto nos hizo determinar una política de "precios bajos", política que tratamos de mantener en nuestras actividades. Junto con esta inquietud, de la realización del Teatro para Niños, se unió la propuesta de Gustavo Bueno, de montar un primer programa, que constaba de dos obras:

– "TRIPITAS MARINERO" y

– "EL BUEN REY, EL DICTADOR Y LOS PAJAROS"

Aprovechando la oportunidad que se empleaba de Teatro para Títeres, decidimos implantar ya como una actividad formal, el Teatro para Niños.

Aprovechando el caudal humano que ya teníamos y además la experiencia con los niños, así fue que montamos las dos obras que ha mencionado María Elena: "Tripitas Marinero" y "El Buen Rey, el Dictador y los Pájaros". Una enfocaba la solidaridad humana. La otra obra se refería a una cierta posición despolitizada que pretende imponerse a un estilo natural.

Como objetivo, más bien técnico, esta obra perseguía acentuar la ligazón que puede ya no haber a un nivel coreográfico, sino a un nivel de expresión física del actor entre la música y el actor minero, un poco a nivel experimental.

Otros objetivos eran emprender una actividad sistemática, en Teatro para Niños, que nos sirva como una escuela para preparar a los actores, que por razones de edades, no podían acceder a un Teatro de Adultos y además como contábamos con niños que habían tenido experiencia con otros niños o sea con el contacto con otros niños, decidimos que podrían trabajar en una obra de Teatro para Niños.

También era nuestro interés, saber cómo funcionaría una obra que se había presentado semana a semana, si se hacía esta presentación durante una temporada más o menos larga; cómo respondería el público. Esto dió resultados muy satisfactorios o sea que el público respondió correctamente.

Una vez cumplidos los objetivos que teníamos con estas obras, decidimos emprender el montaje de la obra: "Pirrin, Parrán, Purrum". Esta obra tenía un contenido social más explícito. Enfocaba el problema del trabajo y la enajenación de ese trabajo que cumplían en este caso, tres payasos de circo.

Desgraciadamente, la obra funcionaba bien en un principio y después se perdía un concepto exacto del trabajo y el lugar que ocupa en la sociedad. Hubiese sido materia de trabajarla más, pero en ese momento, desgraciadamente, no teníamos mucho tiempo.

Movidos siempre por ese afán de hallar obras nuevas, que se ajustaran a nuestras preocupaciones, encontramos una que modificada en ciertos aspectos, respondió a nuestros intereses como Grupo.

La obra "El Niño que Tenía Miedo", trataba la desalienación del niño ante dos problemas: uno, que era tocado en la obra como tema principal, referente al temor que el niño siente ante los personajes de miedo que le son inculcados durante su infancia; el otro, tocado a nivel secundario, era el de la identificación del niño con la televisión.

En cuanto a las modificaciones, se dieron las del lenguaje, es decir la adaptamos a nuestro medio, la obra es Argentina.

En cuanto al contenido: Lo que en la obra se daba como secundario, nosotros tratamos de que tuviera la misma importancia.

Y por último, el título fue cambiado de: "El Niño que Tenía Miedo" a "Los Cuentos de Miedo son Cuentos de Ayer", porque lo consideramos más sugestivo y se ajustaba mejor a la línea anecdótica de la obra.

El montaje se llevó a cabo teniendo como actores a cinco niños y cinco adultos, se acentuó la participación que ya se daba en la obra, anteponiéndole un programa musical. Este montaje se desarrolló manteniendo las características del Grupo para cada uno de sus trabajos, las que son:

– Hacer participar en la actuación y en la medida de lo posible, a elementos nuevos.

– Tener los ensayos respectivos de la obra durante cierto tiempo para que de esa forma, se pueda tener una visión más clara de ella, se la pueda aprovechar al máximo, analizarla, etc.

– Que nuestro trabajo de montaje vaya acompañado siempre de la enseñanza de ciertas técnicas o pautas básicas para conseguir también una formación que el Grupo no puede dar a través de una escuela, porque no la tiene.

"Los cuentos de Miedo son Cuentos de Ayer", se dió en funciones de sábados y domingos, a las 4 pm., durante dos meses y medio, lo que permitió que una mayor cantidad de público tuviera acceso a ella.

Cada obra, cada montaje, constituyen nuevas experiencias; en lo que se refiere a esto, tuvimos entre otras una muy especial la necesidad que provocó en el Grupo, de ampliar, de profundizar más sobre el tema dado como secundario en la obra. Tuve la oportunidad, junto con María Elena, de trabajar en un Colegio Parroquial de Monterrico, donde realizamos una encuesta acerca de la influencia que tiene la televisión en los niños.

Todo esto produjo otra necesidad, la de plasmar material tan interesante en una obra de Teatro para Niños.

Como escribe entonces, con la participación y colaboración del Grupo "Los Televisones", título de la obra en la que hemos tenido presente los objetivos que TELBA plantea cuando realiza este tipo de trabajos.

La obra "Los Televisones" implica para nosotros una nueva experiencia.

Elegido el tema y el contenido, conversamos sobre la necesidad de escribir una obra. Al principio pensamos que podía ser una creación colectiva, un trabajo de grupo, en el que cada uno, con sus aportes, fueran delineando el esquema de la obra. Lamentablemente, no teníamos experiencia en este tipo de trabajo y no nos fue factible sin pasar del nivel conversación sobre lo mismo.

Un día intenté escribieran unas cuantas páginas. El resultado fue positivo. Estas paginitas las conversamos y vimos que era posible que una persona se dedicara al texto con el apoyo de los demás.

Elegido ya el tema, la televisión concretamente, vimos también que teníamos problemas con los personajes, debido a que ninguno de nosotros es escritor. Para nosotros esto significaba una nueva experiencia. Vimos que era muy difícil darle las características personales a los personajes que intervinieran en la obra. A Gustavo Bueno se le ocurrió que dado el tema y que incluso éste había sido sacado de "Los Cuentos de Miedo son Cuentos de Ayer", podíamos usar básicamente los personajes que aparecían en dicha obra y también el título de esta obra salía de la anterior, ya que en dicha obra aparecían unos niños que durante toda la función no hacían sino estar frente a un televisor y cada vez que se les hablaba contestaban con comerciales. Estos niños, en esa obra, se les denominaba Televisones. Como ese era el tema que queríamos desarrollar, basamos la obra en tres niveles:

– Dando un esquema, desnudando un esquema de lo que es y significa un medio de comunicación social, como es la televisión.

– Atacar la promoción del consumo a través de los comerciales.

– Salió de la encuesta a que nos referimos anteriormente, la identificación de los niños frente a un programa para niños de televisión; concretamente el del Tío Johnny.

Es así que cogidos los personajes principales de la obra anterior, se le agregó por necesidades de desarrollo formal, algunos otros personajes, incluyendo al Tío Johnny, que nosotros en la obra lo llamamos el Tío Smith.

"Teniendo este material, en un principio tuve problemas, porque conforme iba escribiendo, aparecían todos los problemas particulares que uno lleva, porque estamos en una sociedad que se está transformando, que va en proceso; cada uno tiene su proceso individual y aparecían una serie de cosas que, justamente, queríamos criticar. Una fuerte autocrítica, comenzó a paralizar la escritura de la obra. Demoró cerca de cuatro meses. Poco a poco decidimos que mejor era soltarse, que aparecieran todos los defectos y luego ya escrita, hacer un análisis de la misma. Un análisis de parte nuestra y luego contamos con la ayuda de evaluadores especialistas en contenidos educativos. Eran cuatro o cinco personas que analizaron este trabajo. Luego con la ayuda de cuatro psicólogos, pudimos hacer analizar por ellos también, la obra, quienes luego de leerla, dieron su informe individual y escrito sobre los efectos que ellos pensaban podía causar esta obra a los niños".

Estos análisis a nivel educativo, por un lado y psicológico por otro, hicieron que modificáramos en varios aspectos la obra.

Finalmente, la obra teatral se iba puliendo a la vez que se iba ensayando la obra, conforme la escribíamos. Esto nos permitía que teatralmente, tuviera una forma más perfecta. Todo ello, permitía a su vez, que los integrantes conocieran la obra en su proceso creativo, aportaban ideas y además siguiendo con el principio de formación de actores, nos permitía en el lapso de todos los ensayos, ir dando nuevas técnicas a los nuevos actores que están interviniendo en la obra.

Surgió una preocupación en el grupo sobre cómo hacer para que los efectos de la obra perduraran más allá del local donde habían visto la misma. Los niños podían venir, captar cosas muy interesantes pero una vez, en sus casas, la televisión, que es a la que atacamos, evidentemente es muy poderosa y diariamente continúa con sus efectos alineantes. Se nos ha planteado la preocupación de proyectar la obra hacia los hogares. Nosotros vamos a experimentar comprometiendo a los padres públicamente, frente a sus hijos, sobre el texto de la obra. Es decir, dar a los padres la misma participación que se les da a sus hijos o sea hacerles preguntas para que ellos tengan que responder y así obligarlos a dialogar con los niños en sus casas.

"ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE TEATRO E IDEOLOGIA"

1.– **La Práctica Artística como Práctica Social.**– Antes de entrar a analizar someramente el papel que la ideología juega en la producción teatral en general y en el Teatro para Niños en particular, conviene aclarar qué entendemos cuando hablamos de ideología. Algunas citas aclaran este concepto:

> "Una ideología –escribía Althusser– es un sistema (con lógica y rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada... La ideología es ciertamente un sistema de representaciones, pero que no tienen nada que ver con la conciencia" (Ibídem, p. 155.) "Por ideología entendemos la totalidad de las concepciones que sirven a un grupo social (a una clase, pero no sólo a ella) para organizar aquellos valores que son a la vez la conciencia mixtificada de los intereses de ése grupo y el reflejo de su actividad... Dicho con otras palabras: la función social de la ideología consiste en mantener la fe en los valores necesarios para que el grupo pueda actuar eficazmente" (Loszek Kolakovski "El hombre sin alternativa", Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 25)".

Como vemos pues, es fácil deducir que la ideología es la expresión a nivel de pensamiento (inconsciente) de las condiciones objetivas del medio social. Si el medio social es dominado en sus relaciones (económicas) por una cierta clase social, es evidente también, que ejercerá ese mismo dominio en el plano ideológico. Porque la ideología no es sólo la expresión, sino asimismo la justificación de ese dominio en el plano del pensamiento. Es también evidente que si estamos disconformes con el sistema, no sólo lo combatiremos a él (al sistema) sino a la ideología que lo anima, ya que la relación entre ambos es muy estrecha: el sistema engendra la ideología y la ideología lo sirve convenientemente dando sustento teórico a la dominación (de clase) que impera en él. Así la moral, la ética, filosofía, etc. burgueses no pretende otra cosa que permitir la pervivencia y la perennización del sistema Bulgves y de las relaciones económicas que lo sustentan.

¿Qué relación específica tiene el teatro –y diríamos mejor la práctica artística en general– con la ideología? .

Si consideramos que la práctica artística es una de las muchas formas que reviste la práctica social, es decir la actividad del hombre como ser social en su contacto con el mundo circundante, tendríamos que concluir, en vista de lo anterior, que la actividad artística como cualquier otra práctica humana, no se desenvuelve al margen del fenómeno ideológico. Estará intrínsecamente penetrada por él. Y adquiere en el arte –y más específicamente en el teatro– connotaciones más variadas y más profundas, en tanto que el arte es fundamentalmente una necesidad de comunicación a nivel intelectual. Y ésta comunicación no es de cualquier tipo ya que sabemos que "los problemas que el arte se plantea y los temas que

trata no caen del cielo sino que reflejan las contradicciones del medio social en que vive el artista (*).

Al decir "reflejan las contradicciones" no señalamos con esto que se está atacando al sistema. Por el contrario puede estarse aprobándolo o aún más defendiéndolo. Esto quiere decir tan sólo, que los medios que nos brinda el arte, son también medios ideológicos y de atacar o defender desde allí a determinado sistema, no estamos apartándonos ni un ápice del terreno ideológico. Lo que estamos realizando es un enjuiciamiento con carga valorativa positiva en un caso y negativa en otro, pero nada más. Lo único que aniquila un sistema es el ataque frontal al mismo. Pero esta es ya una tarea política concreta, que aunque liga con el arte, no constituye su objeto específico. Lo que si no podemos desconocer ni obviar es que el arte debe contribuir con el lenguaje que le es propio, al esclarecimiento del hombre señalándole las contradicciones de su medio social. De este modo el arte –y sobre todo el teatro– está postulando que ese hombre asuma la tarea política, la única que producirá el cambio. Bertolt Brecht es el ejemplo más diáfano de esta actitud del artista.

Y es que para el artista consciente, su obra no es creación individual a secas, sino que liga con el desarrollo histórico de la humanidad, es de allí de donde saca sus materiales y afina su sensibilidad. Su poder creador radica en la forma nueva u original como ha combinado este material pre existente. Es así pues, que el arte para él, es una práctica social efectiva, incrementada por la participación –en el caso del teatro– por los realizadores y el público.

Por otra parte esta ligazón tan estrecha entre teatro y sociedad no es fruto de especulaciones contemporáneas:

Kachler: "Antiguas construcciones teatrales en el Norte de Africa".

> "Desde que, en el siglo V antes de Cristo los griegos iniciaron en Atenas nuestro teatro europeo, éste ha sido hasta la fecha el reflejo crítico de la existencia humana" (Shak), "la reflexión crítica del hombre sobre sí mismo" (Goethe) o en sentido lato, como tablas que simbolizan el mundo (Schiller), la representación de tipos de comportamiento humano. El teatro se convirtió en una forma fundamental de su cultura y de la civilización".

Retornando de esta manera a lo que es nuestra preocupación esencial: La práctica teatral, es claro pues, en vista de lo anterior que por su propia particularidad (arte comunicante por excelencia) implica necesariamente de sus realizadores una posición consciente frente al sistema, habida cuenta de que nuestro arte, como lo hemos señalado, no escapa al marco ideológico que rige nuestras relaciones.

Es más, siempre y en todo momento en toda obra teatral, se presenta una posición frente al sistema aunque no nos percatemos de ello. Es la necesaria deformación

---

(*) *Guy Besse: "La práctica social, fuente y criterio del conocimiento"*

que produce la ideología la que muchas veces hace que no reparemos conscientemente en los alcances de este hecho, presente incluso en la obra, al parecer más intranscendente. Cuando una obra teatral sufre el cambio que le es esencial, es decir, cuando la palabra muerta se transmuta en palabra viva, es donde estas cuestiones que venimos examinando alcanzan su mayor complejidad. Aquí se entrelazan los procesos mentales del autor con los respectivos procesos del director y actores, creando un organismo diferente al original. Es esta última serie de procesos los que ahora atraen nuestra atención.

2.— **Mensaje.**— Es tácitamente aceptado que toda obra explicita un contenido determinado, es decir algo que se quiere o desea comunicar. En la medida que autor, director y actores se ponen de acuerdo en acentuar un aspecto determinado del contenido de la obra de teatro, entienden que están incidiendo sobre el mensaje que la obra va a transmitir al público, es decir aquello que concretamente se desea que el público capte e internalice. Esto que parece muy claro visto desde el prisma de los realizadores del espectáculo (autor, director, actores) sufre algunas modificaciones importantes si se observa desde el punto de vista del público que asiste a una representación teatral. Este puede o no recibir con la misma claridad lo que los realizadores se han propuesto comunicarle. La propia subjetividad del espectador, su mayor o menor condicionamiento ideológico e e incluso su estado anímico, puede llevarlo a rechazar algunos contenidos de la pieza y a aceptar otros que aparentemente no guardan la debida relación con el propósito central de la pieza. Mas no bastan estas razones para explicar el fenómeno. Debemos tener en cuenta, además, que una obra al representarse no ofrece un solo mensaje, sino varios, aunque no del mismo peso específico. Decimos varios porque el público en su primer contacto con la pieza teatral no ha sufrido ni participado del mismo proceso que los realizadores, proceso que los ha llevado a proponerle a la obra un sentido único o monosémico por contraposición a la variedad de sentidos o polisemia que el texto original (el que elaboró el escritor) tenía en estado de latencia. Es decir que el montaje recupera para la pieza el carácter abierto que tenía el texto original.

Como vemos pues, en este momento, el del contacto con el público, se está explicitando no uno, sino varios contenidos. El público trabaja frente a esta variedad selectivamente. Es lógico suponer que si los realizadores trabajan preferentemente un aspecto determinado de la pieza, este a la larga debe primar. Pero es nuestro deber percatarnos de que las cosas no sucedan así de simple. En todo esto, está jugando también su papel preponderante la ideología que nos mantiene oscuros ciertos aspectos de la obra e incluso de su realización formal, el montaje.

Cuando muchas veces creemos asumir una actitud objetiva frente a la realidad, en rigor puede suceder que estemos observándola a través del prisma deformante de la ideología. Este temor no tiene por qué paralizar nuestro trabajo, sino por el contrario permitir la multiplicación de nuestras reservas críticas frente al texto y frente al montaje y guiarnos a un estudio más profundo de la realidad que intente destruir las nuevas apariencias de que la tiñe la ideología. Tarea aparejada

a este profundizar de los realizadores, es sostener en la medida de lo posible, conversaciones posteriores a la presentación con los asistentes al espectáculo. Puede implementarse, además, una fórmula de encuesta que permita averiguar la opinión del público con respecto al mismo. Esto permite por un lado, ubicar donde se producen las mayores deformaciones frente al propósito central de la pieza y de otro, nos da pautas para su reformulación si fuere necesario.

3.— **Contenido: Pretensión de Universalidad.**— Una de las necesidades vitales de la ideología es afirmar su pretensión de universalidad. Es decir, que el sistema que la ideología justifica es válido para todo tiempo y lugar. Así la moral, el derecho, la filosofía, instituciones jurídico política y demás instituciones burguesas se pretenden consustanciales al hombre desde que este se avino a la vida en sociedad.

Incluso las taras que le acreditan las sujetan a este esquema ahistórico e intemporal, no reconociendo que si estas se dan son fruto de la inhumanidad misma e intrínseca del sistema.

Las obras tradicionales de Teatro para Niños no hacen otra cosa que consagrar estos principios permitiendo su supervivencia y su aceptación acrítica. Concilian al niño con los conceptos autoritarios vigentes, de obediencia y de forma de vida que convienen al sistema. No hacen al niño permeable frente a un orden injusto y por el contrario lo preparan para un suave tránsito hacia la etapa adulta en que el sistema hará uso de él.

Frente a esta situación, a los Grupos de Teatro para Niños se les presentan dos alternativas: afianzar los contenidos que brinda el medio o crear una conciencia crítica frente a él.

Lo primero, ya sabemos conduce al niño al conformismo, a la aceptación acrítica del mundo que lo rodea, en suma, a la inmersión en la ideología de la clase dominante y a la absorción de sus patrones culturales. Esto a su vez, trae consecuencias funestas para nuestra actividad, puesto que si conducimos al niño a una identificación con las aspiraciones comunes a los integrantes de una sociedad de consumo, como la nuestra, donde el bienestar se mide de acuerdo a la capacidad de gastar, lo estaremos también deformando frente a los valores artísticos, frente a la práctica artística, que de este modo deviene para él, en un objeto de consumo más y no adquiere su auténtico sentido como práctica social, como trabajo. Es por esto que decimos que un teatro que no examine críticamente el mundo que rodea al niño, es un instrumento al servicio de la ideología de la clase dominante, es un instrumento al servicio del sistema. Nuestro teatro debe en cambio liberar de sus ataduras las posibilidades críticas del niño, sin deformarlo y ubicarlo frente a la realidad concreta. Estimular su imaginación, hacer de él un productor, no un consumidor.

4.— **Hacia una racionalización de la captación del texto teatral.**— El niño tiene puntos de rechazo, tanto a nivel consciente como inconsciente, con el mundo que lo rodea. Muchas de sus concepciones primarias de justicia, solidaridad y amistad,

sufren el embate del torbellino social. Nuestra misión es hacer claramente visible esos puntos de tal manera, que sea el niño quien tome las decisiones que le permitan liberar sus posibilidades críticas reprimidas por el medio. Este movimiento, puede fácilmente –si no se tiene control sobre él– convertirse en una catársis. Esto debe impedirse, ¿cómo? . La participación en el espectáculo debe ser consciente y no meramente emotiva. Se impone pues, un teatro que se desnude frente a él, que establezca una distancia frente a él. Un teatro con niños es importante para que esto se dé.

¿Por qué afirmamos tal cosa? . Si bien es cierto que existen innumerables técnicas y recursos que permiten un distanciamiento más o menos efectivo con respecto al adulto que asiste a una representación destinada a él, no es menos cierto que en ese sentido el campo del teatro para niños permanece, en nuestro medio, mayormente inexplorado y nada nos lleva a concluir que lo que es bueno para el adulto lo será también para el niño. En esa medida es lógico suponer que nada concreto podemos afirmar.

Pensamos, sin embargo, basados en nuestra experiencia, que un buen intento hacia la racionalización de la captación del texto teatral lo constituye la presencia de niños-actores en el montaje.

El sistemático dominio de la escena por parte del actor-adulto, en la generalidad de los montajes de teatro para niños y la diversidad de caracterizaciones que asume, han contribuido no poco a la configuración de un mundo casi mítico, que tan sólo exige del niño que se adapte o integre a la convención que el montaje planea. Por más participación eventual que se le ofrezca al niño espectador en el desarrollo de la obra, él es consciente de la barrera que lo separa de ese mundo para él, mágico, de los personajes. Es la emoción de penetrar en ese mundo lo que guía al niño a la participación, más no una captación más o menos racional de la situación que se le plantea en escena. De la que no le importa ya que tenga alguna o ninguna relación con la realidad.

Creemos que hay elementos suficientes –y me refiero a nuestra propia práctica– que permiten suponer que el niño actor precisamente porque resulta un elemento extraño al común de las representaciones teatrales para niños, logran quebrar esa atmósfera de encantamiento que se da habitualmente en los montajes. El niño espectador que ve al niño-actor participando de un espectáculo se interesa por averiguar los mecanismos que rodean al mismo y así poco a poco va confiriéndole más dosis de realidad a lo que antes veía desde otra perspectiva. Al ver que otro ser –en todo similar a él– que participa del espectáculo este ya no le resulta tan ajeno, lo ve por el contrario, como algo posible incluso para él. Ya no primará su simple capacidad de emoción, prestará más atención al desarrollo natural de la escena y su captación será, finalmente, más racional.

No significan estas preocupaciones anteriores que propugnemos un teatro demasiado complicado donde la imaginación del niño se vea recortada o aún más, reprimida. Vemos tan sólo la necesidad de encausar estas capacidades hacia una comprensión más profunda de su medio ambiente.

Finalizando, consideramos propicia la ocasión para destacar que el sistema ha desvirtuado de una manera monstruosa el sentido profundo de la práctica artística. Esta que es una práctica consustancial al hombre, dentro del sistema, se convierte en una mercancía más, solamente adquirible por una pequeña elite que le impone sus pretensiones, tanto a nivel estético como temático. El sistema pretende convertir al teatro en un reflejo ya no global, sino unilateral de la sociedad. Conceptos alegremente vertidos como "el arte por el arte", "el teatro debe ser fundamentalmente un entretenimiento", "el artista sólo se debe a su arte" (así en abstracto), "el arte es una creación marcadamente individual" no hacen otra cosa que quitar al arte su esencia, despojarlo de su carácter social, mediatizarlo, tornarlo inofensivo y lo que es más trágico, hacen del artista un ser castrado, alejado por completo de aquello que hace que su arte signifique algo: el poder de comunicarse con el conjunto de los demás seres humanos de una manera vivificante y productiva.

CONCLUSIONES:

Los Grupos participantes en el I Seminario,

1.– Revalorizamos nuestras prácticas artísticas para que adquiera su auténtico sentido como práctica social, como trabajo.

2.– Multiplicamos nuestras reservas críticas frente a los textos y montajes tradicionales de teatro para niños y propugnamos un estudio profundo de nuestra realidad social tendente a revitalizar nuestra temática, permitiendo que ésta refleje críticamente las contradicciones del sistema.

3.– Rechazamos los patrones culturales del sistema (burgués) que conducen a una deformación de nuestra práctica artística convirtiéndola en un objeto de consumo más, adquirible sólo por una pequeña élite y sustrayéndola de esta manera a las grandes mayorías marginadas del hecho cultural.

Recomendación de carácter técnico

– Abrir vías de investigación que conduzcan hacia una racionalización en la captación del texto teatral en nuestro campo específico. Una sugerencia concreta en ese sentido es promover la participación de niños actores en nuestros montajes.

BIBLIOGRAFIA

- *"De la difusión del teatro a un teatro popular".*– Guido Podestá.
- *"La práctica social, fuente y criterio del conocimiento".*– Guy Besse.
- *"Educación y reflexión".*– Pierre Furter.
- Algunas opiniones de Enrique Buenaventura en su disertación en el Tercer Festival de Manizales acerca del tema: *"Política y estética en el teatro contemporáneo".*
- *"Antiguas construcciones teatrales en el norte de Africa".*– K.G. Kachler.