

Dramatización infantil

**EXPRESARSE
A TRAVES DEL TEATRO**

Noëlle y Bernard Renoult

Profesores especialistas

Corinne Vialaret

Pedagoga

**NARCEA, S. A. DE EDICIONES
MADRID**

BIB. IOT CA NACIONAL
DE MAESTROS

1. ¿Qué es el teatro?

Definiciones: teatro y expresión dramática

Vamos al teatro, nos gusta el teatro; vemos una obra de teatro; hacemos teatro...

La palabra *teatro* tiene algo de mágico, capaz de dar miedo o de subyugar...

El *teatro* es un arte noble que tiene sus iniciados y sus seguidores, sus profesionales y sus aficionados, sus incondicionales y sus detractores... Pero ¿qué significa la palabra *teatro*?

Basta con abrir un diccionario para darse cuenta de su complejidad. En él se habla de lugar, de repertorio o de representación, pero no hay ninguna definición única y completa. Todo parece indicar que este término recoge apreciaciones diferentes.

En su origen, el teatro es el nombre de un lugar donde se reúnen las gentes: hay quienes van a ver, a escuchar, a reír, a llorar, a entretenerse, a divertirse, a reflexionar, a compartir. Y hay también quienes van a «actuar». Narran, hacen reír y llorar, nos hacen participar en una emoción o en una idea.

Es un lugar que pertenece a todos, tanto actores como espectadores. Pero cada uno ocupa en él un espacio bien definido: los primeros en el escenario y los segundos en el patio de butacas. Durante mucho tiempo hubo una frontera que los separaba: el telón. El teatro moderno ha tratado de derribar este valor establecido. Ha hecho desaparecer el telón; ha incitado a los actores a actuar en el patio de butacas y a los espectadores a subir al escenario; ha multiplicado los lugares escénicos.

Estas modificaciones estructurales ¿han cambiado profundamente la relación actor-espectador, emisor-receptor? Cualquiera que sea el marco, las funciones siguen siendo las mismas. El espectador sigue del lado cómodo del telón, del lado seguro, desde donde se mira y se escucha, desde donde se experimenta la emoción, desde donde se vibra sin comprometerse, consolándose con la idea de que «no es más que teatro».

En el teatro ¿se hace *teatro*? Claro que sí. Pero en este caso no se hace alusión al lugar, sino a lo que sucede en él. Se habla entonces de acción teatral y de interpretación dramática. El espectador hace referencia a lo que va a ver y escuchar, a lo que pasa en el escenario, al otro lado del telón, allí donde todo resulta menos cómodo. Este arte consiste para el actor en presentar y contar una historia al espectador, en exponer ante él una ficción o una representación de lo real con ayuda de su voz, de su rostro y de su cuerpo. Pero el arte dramático no es una mera acumulación de técnicas. El actor pone en juego todo su ser, toda su sensibilidad y toda su inteligencia.

Así pues, no actúa gratuitamente. La acción teatral o representación dramática no es un fin en sí misma. Es un medio. Sirve para expresar, para transmitir y comunicar algo al espectador que ha venido para recibirlo.

Y la palabra *teatro* abarca aún otra noción: la «materia transmitida», es decir, la pieza teatral y su tratamiento. Esto nos permite hablar de teatro clásico, de teatro moderno, de teatro ligero, del teatro de Brecht... Y hace que vengan a nuestra memoria obras literarias, textos, un repertorio, un patrimonio cultural. Cada época tiene su teatro, es decir sus textos y su forma de darles vida. Con el correr de los siglos, las técnicas teatrales, la interpretación del actor y la puesta en escena han ido evolucionando. También la forma, el contenido y el objetivo de los textos se han modificado. A veces, el teatro ha estado educando y divirtiendo, al servicio de la religión o de la política. Otras ha cultivado y divertido al servicio de la estética y del arte.

A estas alturas de nuestra reflexión nos preguntamos si no hubiera sido mejor conformarnos con la definición de Maurice Chavaly, quien dice:

«Un día, uno de nuestros remotos ancestros prehistóricos volvió de la caza del mamut más contento que de costumbre. Para manifestar su alegría con algo más que gruñidos, se atavió con los oropeles de su campaña y parodió sus gestos familiares. Esto hizo reír tanto que por la noche, ante el clan reunido en torno al fuego, tuvo que repetir sus intentos e improvisar otros, y todo el mundo aplaudió... ¡Acababa de nacer el arte dramático! —y agrega—: Se puede contar esta historia a los niños. Les divertirá. Sin duda les enseñará más sobre el teatro que cualquier conferencia erudita.»

Y precisamente de teatro hablaremos a lo largo de todo este libro. Aun cuando dediquemos buena parte a la dramatización y a sus técnicas, trataremos de situarlas dentro del teatro como tema global, dentro de este arte popular tan viejo como el hombre, nacido de su facultad de imitar, de utilizar el símbolo, de expresarse, de crear, de comunicar, de divertirse.

¡Que quede bien claro! Nuestra intención no es hacer que niños de cinco o seis años interpreten a Lope de Vega, ni hacer de ellos unos comediantes. Lo que queremos es, simplemente, poner a su servicio técnicas de expresión y de comunicación, enseñarles a dominarlas fuera de la actividad académica, para propiciar un mejor conocimiento de sí mismos y para que se sientan más cómodos en su relación con los demás y con el medio.

En el mejor de los casos, gracias a esta sensibilización precoz, esperamos hacerles partícipes de nuestro gusto por el teatro y quizás enseñarles también a ser espectadores asiduos e ilustrados.

Noción de espectáculo

Para nosotros, la palabra *teatro* evoca automáticamente *espectáculo*. A decir verdad, nos resulta imposible imaginar un trabajo teatral que no desemboque en una realización final. Somos de la opinión de que debe superar la etapa del ejercicio por sí mismo.

Participar en un espectáculo significa aceptar el ponernos en tela de juicio y admitir la posibilidad de echarlo todo a perder aun haciendo todo lo posible por triunfar. Es tratar de superarse, de dejar a un lado las propias aprensiones y la propia timidez. Es dominar las propias emociones y debilidades. Es ser más exigente y crítico con uno mismo.

Por último, es aceptar la contemplación de la propia imagen en un espejo que no hace concesiones, pero que sabe apreciar: ¡el público!

Participar en un espectáculo exige brindarse al otro, pero al mismo tiempo permite ser reconocido por él. También significa vivir con los demás un acontecimiento extraordinario. Es participar en un momento de fiesta, de placer, en un momento apasionante, de «locura» y de euforia. Significa defender juntos una realización y aceptar la participación en la responsabilidad que de ella se deriva.

En el marco de los talleres para niños, «realizar juntos» adquiere una dimensión especial ya que, tanto para los niños como para los adultos, se trata de vivir una relación igualitaria con respecto a un proyecto. Pues, incluso si el adulto tiene un mejor manejo de las técnicas, la participación en el espectáculo teatral es la misma; el niño y el adulto se comprometen en una acción común frente a un tercer participante.

La experiencia nos ha mostrado también que montar un espectáculo implica una valorización a la vez personal y colectiva que no tiene nada que ver con las malas actuaciones. En los talleres de teatro, dedicamos mucho más tiempo a alentar a los niños para que se atrevan a servirse de su cuerpo y hablar en voz alta, que a impedirles que se pavoneen, que se «exhiban». Los niños se toman la interpretación con tanta seriedad como nosotros. En el momento de los espectáculos, no sienten dolor de tripa ni les sobrevienen ganas repentinas de hacer pis como les sucedía en las primeras sesiones de improvisación. Viven este momento con nosotros, en una «semiconsciencia», transportados por el suceso, por el encadenamiento de los gestos, de las acciones, que nadie puede detener.

El espectáculo se construye gesto por gesto, palabra por palabra, punto por punto. Y el día en que se realiza, se nos escapa, ya no nos pertenece completamente. Por el contrario, somos nosotros los que le pertenecemos, los que formamos parte de él; ya no somos más que un modesto engranaje... Modesto, sí, pero indispensable.

El espectáculo se prepara febrilmente, se vive en la semiconsciencia y se acaba entre la satisfacción y la pena; «¡Estuvo bien! ¡Lástima que se haya terminado!» Y nos quedemos satisfechos o no con lo que hemos hecho, todos llegamos a la misma conclusión: «¡Sería estupendo que pudiéramos volver a empezar!»

Las técnicas

Al servicio de la animación teatral destinada a los niños, encontramos las técnicas que se utilizan para la formación del actor. Estas técnicas tienen como objetivo hacer que el individuo se encuentre más cómodo en su cuerpo, consigo mismo y con los otros. Estos son objetivos que la escuela no puede rechazar y que puede integrar perfectamente.

EXPRESIÓN CORPORAL

Esta es una de las técnicas principales de la representación dramática. Tiene como objetivo la toma de conciencia de las posibilidades motrices y sensoriales. Persigue la utilización del cuerpo para expresar los propios sentimientos y sensaciones.

MÍMICA

Muy próxima a la expresión corporal, permite contar una historia, reproducir un gesto, una situación, con ayuda de la expresión del cuerpo y del rostro.

RELAJACIÓN

Para ser más exactos, se trata de técnicas de bienestar que recurren a la relajación, la respiración, los movimientos parciales del cuerpo. Permiten una mejor concentración y favorecen la facultad de desenvolverse eficazmente, con economía de medios, y en el momento adecuado.

EXPRESIÓN ORAL

Se manifiesta, en primer lugar, por el lenguaje, que sirve para expresar, para contar. Esto implica conocer el significado exacto, el peso y el alcance de las palabras según el momento y el modo en que se las emplea. Pero la expresión oral no se limita a la palabra. Es también expresión a través del grito modulado, del canto, de los coros recitados, de ruidos de todo tipo, de los ritmos.

REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA

La representación dramática es esa mezcla sabiamente dosificada de gesto y palabra, de expresión corporal y expresión oral.

En nuestras sesiones con niños de cinco a seis años, siempre dimos prioridad, en un primer momento, a la expresión corporal. Y esto porque el niño tiene muchas más ocasiones de comunicarse a través del lenguaje que a través del cuerpo. Está en la edad en que el aprendizaje del lenguaje (especialmente escrito) le hace olvidar sus otros medios de expresión. Está completamente ocupado por sus aprendizajes intelectuales. Es la edad en la cual el cuerpo puede perder sus oportunidades de ser utilizado plenamente.

Sin embargo, a los seis años, aunque predomine el lenguaje oral, el niño todavía se expresa a través de sus risas, sus llantos, sus gritos. Todavía no ha dejado totalmente atrás su primera infancia. También sabe expresarse a través de su rostro. Empieza a conocer bien su cuerpo. Toma conciencia, poco a poco, de la posibilidad y de los límites de éste. Pero, al mismo tiempo, aprende a dominarlo para que pase desapercibido. Los seis años son la edad de los primeros complejos.

Cuando se empieza la expresión corporal con los niños, lo más difícil es hacerles abandonar los gestos estereotipados. Por ejemplo, al principio cuesta mucho obtener una reacción de miedo, ir más allá de un grito o de una mueca convencionales. En ese caso, es preciso provocar en el niño una auténtica reacción de miedo, ya sea evocando una situación que ya ha vivido y reproduciéndola hasta en sus menores detalles, ya sea creando un ambiente que genere el miedo y pidiendo a los niños que analicen perfectamente cada una de sus sensaciones, de sus reacciones.

De esta manera, se darán cuenta de que es preciso repetir una sensación, una atmósfera, unas imágenes que se les imponen. A continuación, hay que estudiar cómo reacciona el cuerpo interiormente: la opresión en el pecho o en el vientre, el corazón que se agita, la respiración que se acelera. De esta manera, ya no hay necesidad de pensar en el grito que hay que lanzar o en la cara que hay que poner. Esto surgirá solo. Cuando se han observado bien todos estos detalles, sólo entonces, se puede *interpretar el miedo*, es decir, revivir un momento ya vivido.

Del mismo modo, no basta con maquillarse, con ponerse unas alas para interpretar el papel de un pájaro. Esta es la diferencia que hay entre *hacer de pájaro* y *jugar al pájaro*, diferencia entre el juego espontáneo del niño y la dramatización. Para representar a un pájaro en el escenario, no basta con una transformación exterior. Es preciso interiorizarlo. Conocer al pájaro, impregnarse de sus características físicas, de su personalidad: su poderío o su fragilidad, su delicadeza o su fuerza, su ligereza o su pesadez, su vivacidad o su lentitud, su carácter, sus intenciones.

Es preciso observar, recoger el detalle significativo, y, a continuación, reproducirlo, imitarlo. Estos dos ejemplos sirven para demostrar la importancia de la observación en la práctica de la representación dramática. Esta facultad de percibir, de observar las situaciones y a los personajes, es tan fundamental que nos parece una técnica en sí misma, en igualdad de condiciones con el dominio de la expresión oral.

¿Cómo adquirir estas técnicas cuando se es un docente y no se posee la formación de un actor? Una primera solución son los cursillos o los talleres organizados por grupos de profesionales o por el Ministerio de Educación. Precisamente, sometiéndose uno mismo a ciertas situaciones se adquiere la aptitud necesaria para hacérselas experimentar a los niños.

También se puede recurrir a los libros de divulgación sobre la formación del actor (Stanislavski, Dullin, Chancerel...) y a las obras destinadas a los docentes sobre diversas técnicas: expresión corporal, mímica, técnicas de relajación...

Es importante beber de varias fuentes distintas y forjarse una concepción propia de lo que es el teatro antes de dedicarse a la formación de grupos infantiles. Y sobre todo, es importante practicar o haber practicado la interpretación dramática antes de enseñársela a los niños. Demás está decir que también es indispensable ir al teatro y tener una cierta cultura teatral.

2. Hacer teatro en clase

Atreverse a dejar que el teatro entre en la clase

Hacer teatro en clase no es un reflejo espontáneo para un profesor de primer curso de Primaria ni para ningún profesor en general. Por el contrario, forma parte de las asignaturas que no se suelen abordar así, sin más, a menos que uno se sienta personalmente motivado hacia este arte. Ahora bien, nosotros estamos convencidos de que no hacen falta ni vocación ni dotes particulares para abordar el teatro en clase.

En primer lugar, es preciso que el profesor se atreva a superar sus temores y sus complejos respecto de un arte que considera propiedad de los profesionales. El teatro no es un coto cerrado: simplemente admite grados de intervención con reglas y exigencias específicas.

También es preciso que el profesor se encuentre en este nuevo medio de expresión que exige una profunda entrega. Poco a poco ha de ir descubriendo todas las riquezas y los límites de la acción teatral. Cuando por fin esté maduro para hacer que sus alumnos puedan aprovechar la experiencia, no debe dejarse desanimar por las dificultades propias de las condiciones de la enseñanza: dotaciones, programas, etc. Son muchas las que podrían asustar a los docentes, pero no hay que dejarse amedrentar. El camino es el mismo que para enseñar cualquier otra materia.

Además, esto no tiene nada de innovador. El teatro en clase no es una novedad. Hace algunos años, todos los profesores montaban un

espectáculo con sus alumnos para Navidad, fin de curso o la «entrega de premios». Se representaban entonces sainetes, poesías, canciones. Estas situaciones siguen existiendo y tienen gran aceptación, sobre todo cuando están bien organizadas. Pero esto es otro problema.

Se puede hacer teatro con una clase de 25 a 30 alumnos: no tiene por qué ser más difícil que una buena lección de educación física o de observación. Lo único que hace falta es enfocar la interpretación dramática como un conjunto de técnicas educativas y no como una actividad destinada a formar a futuros actores. No se trata de agregar una nueva disciplina escolar, sino de integrar la expresión dramática en las materias que ya se imparten. A continuación, hay que construir un proyecto con los niños, hacerse cargo de su presentación a los demás, sin olvidar que no es *uno mismo* el que se somete a los juicios de los otros, sino el fruto de una realización colectiva que hay que defender en conjunto.



En general, en el seno de la escuela, lo que hay que hacer es devolver al teatro el lugar que le corresponde dentro del marco de la educación. En el curso de la historia, el teatro siempre ha tenido vocación de educación popular. En una época en que el analfabetismo impedía que la prensa y los libros cumplieran su función informativa, cuando no existía todavía el cine y mucho menos la televisión, el teatro solía añadir a su papel de divertir el de educar. Del teatro se valió la religión para enseñar sus misterios; la moral ha estado perfectamente protegida en las obras de teatro; y hay países que ponen el teatro popular al servicio de una doctrina, de una política o de campañas con fines sociales (contra la corrupción, a favor de la higiene, de la salud...).

Es preciso que el teatro y sus derivaciones modernas (el cine, los espacios dramáticos en televisión...) entren en la escuela no sólo como arte, sino también como medios pedagógicos. Muchas veces resultan más eficaces que un largo discurso. Es menos probable que los niños olviden al Cid de la televisión que al que les presentan los libros de historia o las exposiciones del profesor. Al educador le corresponde relacionar todas estas fuentes de información y, sobre todo, despertar en el niño el sentido crítico. Puesto que una obra de teatro, una película, un libro, sólo presentan una versión subjetiva, una versión de un hecho, el papel del maestro es poner de manifiesto esta característica a los ojos de los niños para limitar el peligro de intoxicación.

¿Y qué mejor forma de comprender esto que entregándose uno mismo al arte de la interpretación? Es necesario que el niño aprenda que una palabra puede tener varios significados, que se le pueden hacer expresar ideas contradictorias, que un acontecimiento puede comprenderse y relatarse de maneras diferentes. ¿Acaso no es esto entender un poco más el mundo que nos rodea?

¿No es enseñar al niño a defender y a preservar su libertad de pensamiento y de expresión haciéndole descubrir que la vida puede ser simplemente un gran teatro en el que cada cual desempeña un papel del que es mejor ser consciente?

UN MOMENTO PRIVILEGIADO PARA UNA RELACIÓN DISTINTA
ENTRE PROFESOR/A Y ALUMNO/A

A nosotros nos parece evidente que el éxito de un taller de teatro

en clase depende en gran medida de la actitud del adulto. En su carácter de animador de las sesiones, es decir del que controla, calma, riñe, propone, enriquece, da seguridad, el adulto debe ser tan actor como los niños: también él debe actuar.

Actuar con los niños no significa indicarles *cómo* hay que hacer, sino darles el ejemplo mostrándoles *lo que* hay que hacer; no es que los niños deban imitar la actuación del adulto, sino que éste debe orientar su comportamiento.

La actuación dramática no soporta a los mirones, sean adultos o niños. En el curso de todas nuestras experiencias, jamás nos hemos tropezado con un niño que se negase a participar en la dramatización: hay niños más extrovertidos que otros, pero todos «han entrado» en nuestras historias, y no como simples espectadores.

El adulto debe acceder a bajar de su pedestal, a «hacer el payaso» delante de los niños, debe arriesgarse a hacer el ridículo. Debe permitir que los niños le vean bajo una luz diferente. Ni su imagen jerárquica ni su autoridad sufrirán por ello. Los niños nunca se sienten decepcionados por un adulto que participe, que sepa ser auténtico, que participe con ellos de las angustias, los complejos, pero también de las satisfacciones, las alegrías, los descubrimientos.

Al optar por vivir acontecimientos y emociones desacostumbrados en una clase, el adulto acepta ir más lejos en su relación con los alumnos. La representación dramática es, en efecto, un medio entre otros para conocer mejor a los niños, para poner al descubierto aspectos diferentes de sus personalidades. Por último, permite al niño con dificultades escolares abordar una situación nueva en la cual no tropezará inevitablemente con un fracaso.

LA SESIÓN: UN ACONTECIMIENTO EXTRAORDINARIO

Ante todo, es preciso no trivializar la sesión de «teatro». Es preferible limitar la acción en el tiempo, concentrarla en un tema preciso, que ver cómo se va convirtiendo en una actividad rutinaria y cómo va perdiendo energía.

Cada sesión debe ser un momento de fiesta, de placer, algo fuera de lo acostumbrado. Es una actividad que se va a vivir, sin preocupa-

ción alguna por la evaluación. Es una actividad alegre que permite entregarse sin riesgos, buscando siempre lo mejor de uno mismo.

El carácter extraordinario del momento obliga a tender hacia lo esencial. Pero, para atreverse, es necesario tener derecho al error, tener la posibilidad de borrar y de volver a empezar. En esto consiste también el aspecto mágico de la interpretación dramática: nada es perdurable, nada es «de verdad». Tal vez sea esto lo que nos permite ser realmente auténticos.

La sesión de dramatización está regida por normas muy estrictas pero, sin embargo, es el momento en que se pueden transgredir los principios de la vida cotidiana: se puede gritar, se pueden hacer muecas, puede uno arrastrarse, andar a cuatro patas... ¡Tantas cosas que la condición de «mayor» prohíbe fuera de los momentos de interpretación! Y sin embargo, cuando el niño actúa, ¡muchas veces le pedimos que sea discreto y sensato!

Se trata también de un momento en el que todo es posible: puede uno volverse «fuerte», «valiente», sólo con que se lo pidan. Se puede acceder hasta a las modalidades más extravagantes, y todo ello con la complicidad del adulto. ¡Vaya si es prodigioso esto! Porque actuar está bien, pero es normal. Actuar con la complicidad de los demás, y del adulto en particular, es dar a la actuación una dimensión diferente. Se convierte entonces en *actuación dramática*.

EL TEATRO INTEGRADO EN LA PEDAGOGÍA

Hacer teatro en clase permite dar una motivación a las disciplinas escolares y desencadenar un proceso de utilización y de perfeccionamiento de lo que se va adquiriendo. La creación de una obra de teatro proporciona un material que puede explotarse en numerosos ámbitos: en lenguaje, en actividades manuales, tecnológicas o físicas...

La actividad teatral permite al niño:

- hablar, mejorar su lenguaje. El tema de la obra de teatro es una ayuda para el enriquecimiento del vocabulario. Se discuten, se explican, se preparan las sesiones de dramatización estableciendo los temas de las improvisaciones. Se critica, se corrige...;
- ejercitarse en la expresión escrita: se lee la historia, se escriben y se leen los diálogos, los grandes carteles de recapitulación en los cuales

se han apuntado todas las precisiones sobre el desarrollo de la obra, la distribución de los papeles, la puesta en escena;

- situar geográfica e históricamente —es decir en el tiempo y en espacio— el tema tratado. Es preciso estudiar con atención el marco de la narración, la naturaleza de los lugares (interiores, bosque, puerto...). A continuación, hay que esbozar los personajes tras una buena observación de los mismos, ya se trate de personajes reales o imaginarios...;
- poner en práctica ciertos medios de expresión artística (el canto, la danza, la poesía, el dibujo, la pintura);
- familiarizarse con otros medios de expresión (expresión corporal, mímica...);
- incluir la educación física. Los ejercicios psicomotores y la relajación pueden adquirir entonces una significación distinta si se los pone al servicio de la creación teatral.

Es cierto que un niño de seis años no tiene necesidad del teatro para hacer todo esto. Pero la actuación dramática le permite afrontar todas estas actividades bajo un aspecto quizás más motivador y más coherente.

Hacer teatro con niños y niñas de seis años

¿Dónde se sitúa física, psicológica, afectiva e intelectualmente el niño de seis años? ¿De qué es capaz? ¿Qué le puede aportar la representación dramática? ¿Hasta dónde puede llegar? ¿Cuáles son sus límites?

CAPACIDADES DEL NIÑO DE SEIS AÑOS

En el plano fisiológico

El niño de seis años controla relativamente bien sus movimientos. Ha adquirido equilibrio y destreza, ha desarrollado su musculatura. Por lo tanto, puede participar en cualquier actividad física adaptada. Pero hay que tener en cuenta que se fatiga fácilmente y que todavía no sabe dónde están sus límites.



En el plano psicológico

Es un ser en pleno proceso de construcción. Construcción del aparato psíquico, del pensamiento social, lógico y moral que equilibra la vida psíquica del niño entre el principio del placer y el principio de la realidad.

A esta edad, el niño domina la función simbólica: ha adquirido la aptitud para representarse las cosas al margen de su percepción inmediata y sabe utilizar los signos y los símbolos (lenguaje, escritura, dibujo).

El psicólogo Orrum dice que el niño de seis años entra en una fase de «realismo objetivo» en la cual el universo se divide en dos zonas:

- la zona del «*todo es posible*», de lo imaginario y de los cuentos;
- la zona de lo real donde «*no todo es posible*».

La sensibilidad del niño durante esta escisión se manifiesta por el placer que le procura el carácter gratuito e irreal de las narraciones y de los cuentos. El hecho de saber que las cosas nunca ocurren así le hace apreciar más las extravagancias.

Según Piaget, entre los cuatro y los siete años el niño empieza a razonar lógicamente, aunque sólo sea sobre una parte de los datos reales. Este período se caracteriza también por la regresión progresiva del egocentrismo. El niño empieza entonces a ser capaz de cambiar de punto de vista. Por último, los seis años representan el comienzo de la edad escolar, período en el cual desarrolla su capacidad de autodisciplina mental (atención sostenida sobre un tema y durante un período prolongado).

En el plano afectivo

El niño está en un período de equilibrio. Se vuelve menos dependiente de sus padres, descubre sus sentimientos y los de los demás, pero también es capaz de controlar sus impulsos, sus arranques instintivos. Aprende a expresar sus emociones o a contenerlas.

Sobre todo, ésta es la edad en la que se identifica permanentemente con el adulto (juega «a papás y mamás») para construir su personalidad. Y lo cierto es que es un imitador extraordinario, consciente o inconsciente.

En el plano del comportamiento social

El niño de seis años toma conciencia de la existencia y de la necesidad de las relaciones sociales. Se interesa por el grupo. Por regla general, ha aprendido el intercambio que sirve de base a las relaciones con los niños de su edad (es capaz de jugar con ellos, no ya junto a ellos).

Tiene menos necesidad de la seguridad que representa el adulto y se refugia más fácilmente en sus padres. Además, a medida que se afir-

ma su personalidad, ya deja de sentir la presencia de los demás como una intrusión peligrosa para su integridad.

Se puede considerar, pues, que el niño de seis años está maduro para una experiencia en común amplia, aunque vivir en grupo todavía no sea en él un deseo espontáneo. Es un período muy rico. Se siente fascinado por el lenguaje y por la utilización de las palabras. Además tiene pocas inhibiciones, incluso en expresión individual, y puede dar rienda suelta a una imaginación «desbocada». Es capaz de concebir un proyecto y empieza a cooperar para llevarlo a buen término con otros niños. También es muy dinámico.

EL JUEGO Y EL NIÑO DE SEIS AÑOS

La actividad favorita y fundamental del niño en general, y del niño de seis años en especial, es el juego, que hace posible el desarrollo máximo de su inteligencia, la realización de su «yo», la construcción y el despliegue de su personalidad. Para Henri Wallon, el juego es una etapa de la evolución del individuo que se descompone en períodos sucesivos:

- juegos funcionales, sensoriales, de movimiento;
- juegos de ficción, de adquisición, de fabricación;
- juegos sociales, juegos de reglas.

El niño de seis años, aunque todavía tiene juegos funcionales y ya empieza a atisbar juegos sociales, se sitúa, sobre todo, en la fase de los juegos de ficción y de imaginación.

Cada una de estas etapas le permite construirse física, afectiva y psíquicamente.

«El juego no es sólo satisfacción del deseo, sino también triunfo y dominio de la realidad mediante la proyección sobre el mundo exterior de los conflictos internos» (M. Klein).

El niño juega con la misma intensidad que pone en cada momento del día. Además, a veces le sienta mal volver a la realidad: Estefanía ha dejado de jugar «a enfermeras» para venir a comer. Pero en plena comida dice de pronto que tiene que volver junto a sus enfermos...

¿Quién no ha observado alguna vez cómo el niño, al volver de la escuela, transforma su habitación en una clase para jugar allí a «maes-

tros y maestras»? ¿Acaso no es ésta la única manera que tiene a su alcance para hacerse dueño de una situación que realmente no domina en la realidad? ¿La única manera de invertir los roles, de liberar la angustia, la tensión a la que haya podido dar lugar la clase del día?

En esta ocasión se puede observar la manera en que el niño busca cada vez más reproducir los detalles, su ansia de realismo: reproduce verdaderamente las expresiones, los tics del profesor (jesto no siempre resulta fácil de soportar!).

Pero si bien puede revelarse como un imitador realista, el niño sigue aportando una gran dosis de fantasía y de imaginación en la elección de sus símbolos. De este modo, un oso de peluche puede convertirse en el caballo del príncipe encantado, y una cesta para la ropa puede transformarse en una barca. Lo importante es que lo que inventa tenga una representación concreta. También necesita apoyarse en un objeto manipulable para seguir adelante con su historia. Necesita un soporte para lo imaginario.

El juego es algo muy serio, en la medida en que es un aprendizaje de las reglas de la vida. En los juegos de sociedad, por ejemplo, jugar es aprender que se puede perder... noción harto difícil de aceptar a los seis años, pues a esta edad eso de que «lo importante es participar» no tiene sentido. Lo esencial es ganar, y el niño juega para eso. En realidad, él no juega para arriesgar, sino para afirmarse, para experimentar, para existir. Para él todo está por explorar, y su exploración debe ser positiva. Esta es la razón de que se aparte tan fácilmente de las reglas, de que haga trampas con los dados, porque todavía no tiene solidez suficiente como para soportar la idea de no triunfar.

Además, cuando las reglas resultan demasiado rígidas, cuando los adultos se muestran demasiado exigentes, vuelve enseguida a su «habitación-clase», a su «cesta-barca», a su fortaleza... al juego que domina, que modifica a placer. Es posible que vivir plenamente su mundo imaginario, cuando todavía tiene derecho a hacerlo, sea lo que más le ayude a afrontar la realidad presente y futura.



APORTACIONES DEL JUEGO DRAMÁTICO

Nosotros hemos optado por no hacer distinción entre el niño de Educación Infantil y el de primer curso de Primaria, pues nos dimos cuenta de que algunos niños de cinco años estaban tan maduros como otros de seis y de que, a la inversa, algunos niños de primero de Primaria no habían adquirido todavía la madurez que se esperaba de ellos. Hasta tal punto fue esto así que, de tres grupos, los líderes eran niños de primero en dos mientras que el tercero lo dirigían los niños de Infantil.

Por tratarse fundamentalmente de una *actuación*, ya sea imaginaria o imitación de la realidad, la dramatización se integra perfectamente en la vida de un niño de seis años, pues ¿qué es el juego sino una actuación? En este sentido, la actuación dramática es un instrumento privilegiado.

Existen numerosas correlaciones entre los objetivos de las actividades de Educación Infantil o las de primero de Primaria y las de la expresión dramática. He aquí las aportaciones principales de esta que hemos ido identificando a lo largo de nuestras experiencias.

Hacia un mejor conocimiento de sí mismo

Mediante la dramatización, el niño puede completar, profundizar, afinar el descubrimiento:

- de su cuerpo, de su esquema corporal, de su motricidad (aprendiendo a movilizar, inmovilizar cada una de las partes de su cuerpo);
- de sus sentidos (observando, escuchando, tocando, oliendo, gustando...);
- de sus sentimientos (tomando conciencia de los diferentes sentimientos, de las situaciones que los producen, y de las reacciones a que dan lugar en el cuerpo, en el «corazón» y en el espíritu).

Hacia un mejor conocimiento del medio

Indudablemente, el niño de seis años ya ha descubierto el medio

que le rodea. Pero de lo que se trata, a través de la representación dramática, es de afinar la percepción que tiene de él, de darle los medios para expresarlo y para recrearlo de una manera ficticia pero, de todos modos, lo más auténtica posible.

Hacia un mejor conocimiento de los demás (socialización)

El niño se encuentra en una situación privilegiada para tomar conciencia de que los demás existen, actúan, sienten de manera idéntica o de manera diferente de como lo hace él. Más aún, las múltiples situaciones propuestas, así como las fases críticas, de análisis, le llevarán a percibir mejor cómo puede adaptar su acción a la de los demás, y a entender por qué debe atenerse a las reglas del grupo si quiere integrarse en él y hacer coherente la acción común.

Hacia un enriquecimiento de los medios de expresión, de comunicación

La actuación dramática da al niño la posibilidad de explotar, de adaptar, de enriquecer todos sus medios de expresión y de tomar conciencia de que el menor grito, la menor palabra, el menor gesto, son la exteriorización de un sentimiento específico. También debe ser capaz de recibir los mensajes y de responder a ellos: esto es la comunicación.

Hacia el desarrollo de las facultades intelectuales

La expresión dramática exige que el niño esté disponible. Lo incita a estar atento, receptivo, y le da ocasión de reflexionar, de memorizar, de ser preciso, exacto...

He aquí, pues, básicamente, lo que la dramatización puede aportar al niño de seis años. Cuanto más coopere, mejor será el resultado. Para ello, no se trata de imponerle de entrada nuestras reglas. Todo lo

contrario. Es preferible, en un primer momento, entrar en el juego espontáneo, respetar sus principios (en primer lugar, el principio del placer), a fin de hacerse aceptar y de poder, cuando llegue el momento, enriquecerlo e ir incorporando de manera muy gradual las reglas de la interpretación dramática.

LÍMITES DE LA DRAMATIZACIÓN

Por todo lo dicho, la dramatización es beneficiosa para el niño. Pero, también puede resultar nefasta si no se lleva a cabo con precaución. El rol del adulto es muy importante: él debe conocer perfectamente los límites que no se deben traspasar.

Límites debidos a la psicología del niño de seis años

El niño de seis años es un ser en plena construcción. Su personalidad todavía es frágil y menos compleja que la del adulto. Por lo tanto, no se le debe exponer proponiéndole un papel demasiado complicado, un papel que no pueda asumir sin peligro.

Su visión del mundo y de los individuos todavía es muy maniquea. Por un lado, lo que está bien; por otro, lo que está mal. A esta edad, el niño no puede aceptar que un adulto cambie o modifique sus opiniones, su comportamiento.

Además, hacerle asumir la personalidad de un adulto significa que se haga cargo de una multitud de sentimientos, de conflictos que no son los suyos, que pueden hacerle sufrir, o, al menos, perturbarle.

De ahí que sea preferible ofrecer, según el principio de los cuentos de hadas, un papel que sea una función dentro de la historia: el héroe, el hada madrina, el mago, o sea aquellos personajes por los cuales llegan la aventura, la felicidad o la desdicha. En efecto, estos personajes permanecen en todo momento semejantes a sí mismos, del principio al fin. Actúan en virtud de una característica establecida: el bueno sigue siendo bueno, el malo es siempre malo, y, si se produce un cambio, es resultado de una acción exterior. La personalidad poco compleja de estos personajes permite al niño identificarse más fácilmente,

sin miedo a confundirse con ellos y sin implicarse de una manera demasiado profunda.

Además, aun cuando se trate de un personaje muy simple, el papel debe adaptarse al niño y no a la inversa. No se trata en absoluto de contrariar la naturaleza extrovertida de un niño ni de forzar el temperamento tímido de otro por las exigencias de un papel demasiado difícil. El reparto debe hacerse de una manera natural.

Hay que tener cuidado también de no poner de relieve un detalle de la personalidad del niño que él mismo o su entorno vivan como un defecto. Por ejemplo, el personaje del ogro no tiene por qué ser para el «gordo» de la clase. Además resulta mucho más gracioso si se le asigna a uno de los más pequeños.

Por último, aun cuando la interpretación dramática es una fuente de evasión de la realidad diaria, no conviene abusar de ella. El niño tiene necesidad, para su desarrollo, de enfrentarse al principio de realidad, a pesar de las dificultades que encuentra. No puede refugiarse sistemáticamente en lo imaginario. Así pues, es necesario saber detener el juego, volver a lo real.

Límites en la concepción de la actividad

La interpretación dramática practicada en clase no debe jamás convertirse en psicodrama, técnica que consiste en utilizar la dramatización y la improvisación para revelar, comprender y resolver los problemas psicológicos y afectivos del individuo.

Está claro que no podemos permitirnos poner a los niños en situaciones de actuación que puedan hacer surgir (o estallar) sus conflictos, tensiones, angustias que nosotros, los adultos, no sepamos dominar. Esto es asunto de profesionales competentes. Nos parece importante evitar los temas que pongan al niño en una situación angustiada, bien se trate de una situación conocida y dolorosa, o de una situación desconocida. Para evitar esto, basta con que el niño sepa siempre cómo va a acabar la historia, la improvisación. El final puede ser imaginado por el niño previamente (oral, intelectualmente), pero no en el momento de la improvisación, cuando debe implicarse del todo.

Durante las fases de improvisación, se debe proponer a los niños

un marco, una estructura, una trama determinada de antemano, clara, segura, en el interior de la cual puedan evolucionar libremente, sin más preocupación que la de actuar, que la de dar vida a la narración, a los personajes, reinventando los mil detalles que darán credibilidad a la historia.

A lo largo de todas nuestras experiencias, les hemos ofrecido historias sencillas, poniendo en escena, fundamentalmente, animales o personajes de cuentos que vivían múltiples aventuras (especialmente viajes). De esta manera no les exigimos una entrega psicológica importante, sino más bien un trabajo de expresión corporal u oral, técnica que apela a la imitación o a la creación.

Límites

vinculados a las dificultades del rol del adulto

Para que todos los niños se sientan a sus anchas durante las sesiones de expresión dramática, para que puedan dar lo mejor de sí, es importante que el ambiente sea totalmente seguro. Esto depende en gran parte de la actitud del adulto. No es nuestra intención dar recetas, ya que crear un clima adecuado en el seno de la clase es una tarea para la cual no hay reglas fijas. Nos limitaremos a dar algunos consejos, fruto de nuestros ensayos y errores.

Esa atmósfera propicia para el trabajo de expresión se crea, en primer lugar, con un buen reparto de los papeles. El adulto debe tener cuidado de no instituir primeras figuras. Aun cuando haya niños más brillantes que otros, no es cuestión de sobrevalorarlos. No tardarían en convertirse en verdaderos «comicastros», totalmente desagradables para con sus compañeros, o puede que se vieran sometidos a un papel demasiado agobiante que difícilmente podrían asumir. También es importante no dejar de lado a ningún niño, no relegarlo a un rincón de la clase, por el hecho de que sea menos simpático, más tímido. Para evitar este riesgo, es preferible que al principio cada uno ensaye los diferentes papeles, de una manera espontánea. También es indispensable representar escenas colectivas en las que todos puedan expresarse.

La dificultad reside también en el hecho de que es necesario respetar las afinidades entre los niños para la formación de subgrupos, te-

niendo cuidado de que éstos no se constituyan en clanes, con lo cual los demás niños se sentirían rechazados, juzgados.

Las sesiones de dramatización exigen que se considere el trabajo realizado con mirada crítica. Sin embargo, ni el adulto ni el grupo deben enjuiciar en ningún momento la actuación de un niño. Se trata simplemente de verificar la aplicación de las consignas establecidas en conjunto.

Por último, creemos conveniente insistir sobre el hecho de que la sesión de actuación dramática no debe convertirse en ningún momento en una liberación desenfadada en la que todo está permitido. Al contrario, debe haber reglas estrictas, especialmente en lo referente al respeto por los demás y por sus diferencias.



3. Cómo preparar una sesión

El lugar

No resulta fácil hacerse a la idea de una sesión de trabajo en un lugar donde se realizan actividades corrientes, donde el ejercicio de lo cotidiano evoca demasiadas imágenes habituales. La clase ofrece muchos elementos de distracción. De modo que, en la medida de lo posible, es preferible elegir otra sala, una sala neutra, vacía.

Lo ideal es poder disponer de la sala de psicomotricidad, de expresión, de danza, o, simplemente, del gimnasio con el que cuentan en la actualidad muchísimos colegios. En los pueblos, puede ser muy adecuado el salón de actos, bien climatizado. A falta de estos locales, podrá usarse el comedor, siempre y cuanto se despoje momentáneamente de muebles y olores.

Una vez elegida, esta sala debe responder a dos exigencias. Por una parte, debe reunir las condiciones necesarias para permitir los movimientos en el suelo, aunque sea parcialmente. Para ello pueden servir muy bien algunos recortes de moqueta. Por otra parte, es indispensable poder dejar la sala en total oscuridad.

En síntesis, conviene que la sala sea neutra, confortable, y que no tenga elementos agresivos (luz, ruido...). Es preciso que el niño pueda olvidarse del ambiente y de sus menores detalles para crear dentro de sí, como por arte de magia, un universo diferente. Además, la magia surgirá, sobre todo, de la iluminación. No tiene sentido invertir en materiales costosos y modernos. Si se cuenta con varios proyectores, per-

fecto, pero si no, basta con algunos focos preparados con latas de conservas y con papel de aluminio.

De lo que se trata es de crear mediante la iluminación un espacio escénico que permita diferenciar perfectamente el momento en que se actúa de los otros en que no se actúa. La luz es la expresión; la oscuridad, el refugio. La iluminación también permite atraer toda la atención del espectador sobre la actuación del actor. Esto es fundamental en los momentos de improvisación y de la representación teatral propiamente dicha.

Las fases de trabajo colectivo, de ejercicios de mímica, de expresión corporal y de relajación requieren una luz repartida por toda la sala, no necesariamente con la misma intensidad en todas partes, ya que las zonas de penumbra a veces favorecen los ensayos de los niños tímidos. Según el momento, se puede necesitar intimidad, calor o, por el contrario, espacio y mucha luz.

Así pues, el lugar y su acondicionamiento tienen cierta importancia, pero igualmente importante es la forma en que los niños toman posesión de él. El niño debe entrar en esta «catedral», libre de todo lo que pueda estorbar su implicación y su concentración. Es necesario que se haya despojado de su abrigo, de su gorro, que haya dejado su cochecito de juguete y todos los objetos que puedan constituir un refugio ocasional. Lo ideal sería que dejara fuera los zapatos y vestidos ajustados y que se pusiese una prenda cómoda, penetrando a continuación en una sala enmoquetada e insonorizada...

Lo importante es siempre que, liberado de todos los elementos habituales que sea posible, el niño pueda entrar dispuesto a interpretar un personaje y a crear un mundo diferente.

El rol del maestro/a

No insisteremos sobre la importancia del rol del adulto, que debe controlar el grupo, dominar las técnicas, participar en la actuación junto con el niño. De lo que se trata ahora es de dar algunas ideas sobre el

modo en que puede concebir su integración en la actividad misma.

En la medida en que nosotros aconsejamos privilegiar en el niño la expresión corporal antes que la expresión oral, el papel del adulto consistirá en compensar el desequilibrio que resulta de esto, tanto en las sesiones de trabajo como en el espectáculo.

Durante los momentos de trabajo, de descubrimiento de las técnicas, él será el encargado de hablar, de narrar, de crear el ambiente, de aportar las sugerencias. A él le corresponderá también mantener constantemente la atención del niño, hacer todo lo posible para que en ningún momento adopte una actitud pasiva. Tendrá que sorprender adjudicando personajes extravagantes, atreviéndose a adoptar actitudes asombrosas. Tendrá que provocar en el niño el espíritu crítico, obligarle a poner en tela de juicio su discurso: el profesor, «por serio que sea» puede convertirse en un ser extravagante que diga cualquier cosa y que obligue al niño a buscar realmente dentro de sí sus propias sensaciones, su propia verdad.

En cuanto a su participación en el espectáculo, le ofrecemos varias posibilidades. El adulto puede ser el narrador. ¡Atención! no el que cuenta la historia desde allá abajo, o desde el fondo de la sala, frente a los niños, sino el personaje que cuenta, integrado en la historia, el que garantiza la cohesión del espectáculo, de la trama, el que sabe salvar los momentos difíciles o flojos, los baches o los silencios, y al mismo tiempo mostrarse discreto cuando los niños se desenvuelven bien sin él.

El adulto también puede representar un papel a la par que los niños. También en este caso, el personaje acudirá en su apoyo, les resolverá las dudas, les salvará los huecos que se produzcan, especialmente en la expresión oral. Con los niños de Educación Infantil y de primero de Primaria, siempre hemos sentido la necesidad del papel del narrador. Este personaje importante lo hemos tomando de un libro para niños: *Hulul, el búho*, ese sabio extravagante que siempre tiene encuentros inesperados o alguna aventura que contar a sus amigos.

En realidad, lo ideal es que participen varios adultos. Uno de ellos será el narrador, los otros intervendrán en la representación con los niños. Y no hay que desesperar. Aunque uno no conozca a ningún actor que pueda prestarse, a ningún comediante consumado, puede que entre los padres de los alumnos haya personas que se atrevan...

El espectáculo

Si, tal como nosotros esperamos, el profesor está convencido de la importancia del espectáculo en la dirección de un taller de actuación dramática, le queda convencer a los principales interesados, es decir, los propios niños. Pues debe quedar bien claro que aunque la idea pueda surgir del adulto, el espectáculo sigue siendo la realización de un proyecto de los niños.

Y a partir de ese momento, ¿qué espectáculo?, ¿para qué público? El contenido del espectáculo será objeto de una descripción pormenorizada a lo largo de este libro. Simplemente diremos que su duración debe ser limitada. Con los niños de Infantil y de primero de Primaria hemos trabajado con piezas de una duración aproximada de media hora. De lo que nos ocuparemos ahora fundamentalmente será del público. ¿Qué espectadores se puede proponer a niños de seis años?

Indudablemente, lo primero que se nos ocurre es presentar el espectáculo a los padres para Navidad o para la fiesta de fin de curso. Puede que esto signifique acumular ciertas dificultades... Pero, después de todo, ¿por qué no? Basta con conocer y sortear las trampas.

En primer lugar, un público de adultos resulta siempre muy imponente, sobre todo cuando está compuesto por padres en su mayoría... Y además, lo más seguro es que asistan los hermanos, los abuelos... ¿No será demasiado? Los niños todavía no tienen la voz, la presencia escénica, la seguridad necesarias para enfrentarse a una sala llena.

El público formado por padres es muy particular. Se suele describir, tal vez equivocadamente, como la mirada conmovida que contempla a su retoño bajo las luces de los proyectores y abruma a sus vecinos con comentarios. Pero es posible que hayamos sido nosotros, los profesores, los que les hayamos inculcado malos hábitos... Por lo tanto, es hora de que les hagamos saber que la ocasión solemne, en que el niño acude a declamar a todo correr un texto despojado de todo su sentido, es algo que pertenece al pasado. A nosotros nos corresponde mostrarles que tenemos imaginación y exigencias, que sabemos realizar un producto de calidad, y que además esperamos ganarnos su interés y su respeto a cambio de lo que les ofrecemos.

Si os decidís a presentar vuestro espectáculo a los padres, hacedlo en una sesión organizada especialmente para esta ocasión. Por la noche, los días de Navidad o de fin de curso, la atención se ve mermada. Es más importante estar reunidos que lo que pasa en el escenario.

Nosotros hemos optado por presentar a los padres la grabación en vídeo del espectáculo realizado por los niños de Infantil y de primero. Puede que para los padres sea un poco frustrante, pero estamos convencidos de haber evitado a los pequeños una prueba que hubiera sobrepasado sus fuerzas. Además, no estábamos seguros de que los niños hubieran de ser los mismos en presencia de sus padres... Y no quisimos ponerles en situación de actuar mal ni de que olvidasen todo el trabajo de concentración de un año.

Nuestros pequeños sólo actuaron delante de sus compañeros de clase. Cada grupo presentó su producción a los otros tres, o sea, ante unos 60 niños participantes y muy involucrados en el proyecto. Para esa ocasión, abandonamos nuestra sala de trabajo habitual y utilizamos el salón de actos local. Allí «hicimos la gran actuación»: auténticos proyectores de teatro, amplificadores para el narrador y el soporte musical... ¡Impresionante! Pero sólo lo necesario, y entre nosotros. Indudablemente resulta más simpático para una primera experiencia.

Los soportes narrativos

La creación colectiva (es decir el montaje completo de una pieza teatral por un grupo, desde la historia hasta la puesta en escena, pasando por la creación de los personajes y de los diálogos) es posible, pero con niños de más edad que los de Educación Infantil y primero de Primaria. Nosotros lo hemos puesto en práctica con niños de diez a once años. Una empresa de este tipo implica muchas veces pérdidas de tiempo, fluctuaciones, vacilaciones. Exige, por parte del adulto, una disponibilidad y una experiencia mayores.

Así pues, para montar un espectáculo con niños de seis años, es preferible apoyarse en un soporte narrativo: un cuento, una historia, al menos una trama. Este soporte narrativo puede ser cualquiera, pero es preferible buscarlo en el ambiente imaginario habitual de los niños: la literatura infantil, los cuentos, las historietas o, simplemente, un he-

cho cualquiera de su vida cotidiana o incluso una historia inventada atendiendo a los intereses de los niños. Escogido con o sin la ayuda de estos, tendrá que ser adaptado por el adulto.

No todos los temas ni todas las historias se prestan a una adaptación teatral destinada a un grupo de niños: los soportes narrativos deben satisfacer algunos criterios.

CRITERIOS BÁSICOS PARA LA ELECCIÓN

El tema elegido debe ser coherente, relatar hechos concretos y claros, situarse en uno o varios lugares y en momentos bien determinados. Debe contener numerosas acciones precisas, encadenadas unas con otras y construidas en torno a un hilo conductor muy definido. Este tipo de estructura facilita el desglose de la historia en secuencias. La idea preconcebida de la acción es fundamental cuando se trata de niños pequeños.

La historia debe poner en escena a bastantes personajes o permitir la introducción de otros. Podrán ser más o menos importantes, pero darán a todos los niños la oportunidad de actuar. Deben pertenecer al mundo infantil: niños, animales, criaturas imaginarias... En cuanto a los papeles de los adultos, es preferible que sean lo menos numerosos posible. Si de todos modos los hay, no hay que realizarlos más que en relación con su función (la enfermera, el capitán de barco...).

El soporte narrativo debe permitir además la introducción de escenas de grupo donde la expresión colectiva sustituya a la expresión individual. Así, por ejemplo, el bosque que atraviesa el personaje principal, se anima de repente en sus menores detalles (árboles, animales)... que todos los animales del bosque se reúnan para despedir a sus amigos... o también, que todos los pájaros de las marismas acudan a recibir al recién llegado...

Estas escenas no siempre existen en la narración original, pero se pueden agregar de una manera muy natural. Por último, la historia debe ofrecer la posibilidad de utilizar diferentes modalidades de expresión: mímica, gritos, ritmos diversos, coros hablados, cantos...

Así pues, por regla general, al mismo tiempo que proporciona un marco sólido, el soporte narrativo debe dar cabida a todas las adaptaciones posibles.



POSIBLES SOPORTES NARRATIVOS

Libros para niños

Representan una fuente inagotable de inspiración cuando se busca un tema para adaptar. De ninguna manera deben convertirse en un corsé, sino que, por el contrario, se deben utilizar con flexibilidad. No son más que un pretexto. Es necesario conservar sus grandes líneas, su trama, tratar de recrear el ambiente general del mismo (poesía, travesura, melancolía...) y respetar las tendencias principales de los personajes fundamentales.

A continuación, hay que hacer un importante trabajo de adaptación, en el curso del cual el profesor podrá introducir parámetros pro-

pios de la clase. Por ejemplo, adaptará el número de personajes al número de alumnos, inventará una canción...

También las historietas pueden servir como fuentes de inspiración, pero con cuidado de no dejarse encasillar por imágenes demasiado precisas, que frenen o bloqueen la imaginación.

Ejemplos de adaptación

En nuestras experiencias teatrales, hemos trabajado sobre:

- *El Gato y el Ratón viajan por el espacio*, de Henriette Bichonnier, editado por Grasset Jeunesse;
- *Noemí, la noche*, de Michèle Daufresne, de la «Collection des femmes».
- *Fenny*, de Hans Baumann, de Gallimard.

Al elegir estos tres libros, tomamos la decisión de explotar el tema del viaje. En general, este tema se presta muy bien a la dramatización. Permite el desplazamiento y la acción. El gato y el ratón parten en un cohete para recorrer la galaxia. Noemí, la topo, explora las galerías con la esperanza de escapar del reino de las tinieblas, y Fenny, el zorro, va desde el desierto al polo Norte en busca de un mundo diferente.

Todas estas aventuras favorecen los encuentros con personajes -a cual más sorprendente y extravagante- que meten a los héroes en aventuras extraordinarias, que los llevan al descubrimiento de mundos siempre nuevos. El viaje es el ejemplo más claro de soporte narrativo «flexible» al que se pueden agregar elementos en función de las realidades y de las necesidades.

Canciones

Algunas canciones narrativas también pueden servir de soporte para la creación teatral. No obstante, es preciso tener cuidado de salir de la canción mímica, puramente ilustrativa, para entrar en el campo de la verdadera interpretación dramática.

Tomemos como ejemplo *Era un barquito chiquitito*. Esta canción encierra todos los ingredientes dramáticos indispensables para la realización de una pieza equilibrada:

- una situación de partida bien enmarcada (el mar, un barco, los marineros embriagados por la perspectiva de un largo viaje);
- una cascada de acontecimientos y de calamidades que dan lugar a una

situación marcadamente dramática (los víveres empiezan a escasear, hay que comerse a uno de los marineros, se recurre a la suerte de las pajas, la suerte señala al grumete...);

- un desenlace inesperado y feliz (en el momento más crucial, miles de peces saltan a cubierta... No hay nada como un final feliz. ¡El grumete está a salvo!).

La interpretación dramática que se vale de una canción como soporte narrativo es diferente de una canción mimada. El tema de la canción se descompone en escenas y es interpretado por los niños. La propia canción puede integrarse de varias maneras:

- las estrofas tomadas por separado marcan cada transición;
- pueden reagruparse al fin o al comienzo del espectáculo;
- la melodía sola puede servir como soporte musical;
- puede conservarse sólo el estribillo para indicar los momentos dramáticos;
- el narrador y algunos actores pueden canturrear toda la canción o una parte de la misma...

Historias inventadas

Por más que abundan las fuentes de inspiración ya preparadas, se pueden concebir otras ideas, se puede buscar algo diferente. Para satisfacer estas necesidades, una solución: crear el soporte narrativo, inventar una historia, escribir un guión original. Es un trabajo apasionante para el adulto. Todo puede servir de pretexto para la creación: se puede partir de un tema surgido durante el estudio del medio, de un hecho diferente que ha marcado la vida de la clase, se puede inspirar uno en un personaje familiar (el héroe del libro de lectura, la mascota de la clase), se puede crear un personaje imaginario con la ayuda de una máscara, de una marioneta, de un disfraz... Todo está permitido, todo puede servir como material de soporte, siempre y cuando respete las reglas definidas en los apartados anteriores («Criterios básicos para la elección»).

En síntesis: una situación inicial bien definida, una situación final diferente, todo muy preciso, unidas entre sí por una trayectoria coherente, por un encadenamiento de hechos, de acciones, de vueltas. Esta

trama habrá de ser clara, sobria. Es preciso no cargarla de detalles desde el principio. Más adelante los propios niños se encargarán de añadirlos.

A continuación hay que inventar los personajes: los niños pueden participar en esta etapa de la creación. El adulto vigilará para que estos personajes respondan a todos los criterios exigidos.

Insistamos una vez más en que no se trata de una «creación colectiva», sino sólo de una trama propuesta por el adulto, que los niños podrán siempre enriquecer a su gusto.

Ejemplo

de una historia inventada

En el curso de nuestra experiencia de animación, uno de los grupos trabajó sobre una historia inventada. Al no haber encontrado un libro que reuniese los mismos criterios que los otros tres, nos decidimos a crear totalmente la cuarta historia. Esta también tenía que contar un viaje y permitir la introducción de temas próximos a los niños, y temas de motivación entre otros.

Fue así como propusimos a los niños, *Albaricoque, el patito que no se quería ensuciar*, narración articulada del siguiente modo:

1. *Situación de partida.* Considerando que la granja en que vivía y sus compañeros estaban demasiado sucios, Albaricoque, el patito, decidió partir en busca de un mundo sin manchas. Esta situación daba lugar a todo un trabajo de expresión sobre los animales de la granja y sobre la vida en ella. Propiciaba la participación de todos los niños del grupo. El personaje de Albaricoque, el patito, nos permitía llevar a los niños al encuentro de sus congéneres salvajes a través de las marismas de la región.
2. *Camino seguido.* Seguimos a Albaricoque de aventura en aventura, de encuentro en encuentro. Vivimos con él sus primeros temores y sus primeras alegrías en el mundo libre, su primera noche solo, lejos del ala protectora de mamá-pata, en medio de ruidos que le daban miedo... Mil veces sentimos, junto al protagonista, ganas de darnos media vuelta. Pero llegó el encuentro con Victorina, la hermosa patita salvaje y el descubrimiento de su mundo, de sus amigos (docenas de patos salvajes, de somormujos, de cisnes). ¡Cuántas aventuras apasio-

nantes! Pero también ¡cuántos peligros! Desde el zorro al villano cazador, ¡cuántas ocasiones de echar de menos la granja natal, por sucia que fuese!

Pero gracias a Victorina, todo se arregló finalmente. Además ella conocía un lugar maravilloso, no demasiado lejano, donde los patos salvajes pueden por fin hallar el reposo. Este paraíso se llama Marquenterre y Victorina habla de él como de un lugar mágico al que todos los niños, patos o no, sueñan con ir. De esta manera (a la espera de un futuro viaje escolar que los conduzca allí), por medio de Albaricoque y de Victorina, los niños han descubierto la reserva ornitológica de Marquenterre.

3. *Situación final.* Albaricoque y Victorina llegan por fin a Marquenterre, y, junto con ellos, nosotros también visitamos este mundo fabuloso, las grandes extensiones de la bahía de Somme, pobladas de pájaros sorprendentes. Hemos recreado el baile majestuoso de las enigmáticas garzas, de los escandalosos gansos, de los patos de todo tipo, de las gaviotas...

Era imposible que se agotase la inspiración. Nuestra preocupación principal fue no dejarnos abrumar por los detalles, ya que el tema tenía riqueza suficiente.

Temas de estudio

Ya no nos referimos aquí a la motivación, hablamos de historia, de geografía, de ciencias naturales y de tecnología. Pero ya se hable de temas de motivación o de materias de estudio, el teatro puede actuar como motivador o servir de concreción. Por ejemplo, un tema histórico se presta perfectamente para la «teatralización» por parte de niños de más edad, lo mismo que un tema estudiado en geografía o en ciencias naturales puede servir de soporte a la creación dramática poniendo de relieve un comportamiento humano o animal restituido a su contexto natural.

En el caso de niños del primer curso de Educación Primaria o de Infantil, resulta más difícil pensar en esta posibilidad. Sin embargo, una obra de teatro montada con ellos puede servir de pretexto para la investigación de temas particulares. Por ejemplo, *Albaricoque, el patito*, nos habrá dado ocasión de interesarnos, en primer lugar, por los animales de la granja, y, además, por la vida de las marismas circundantes y, tal vez, de incitar al descubrimiento de una reserva ornitológica.

En el caso de *El gato y el ratón*, nos hemos interesado por los animales de la granja, además por los planetas, por los medios de llegar a ellos (cohetes...).

Fenny nos ha llevado consigo a través del desierto, al país del zorro rojo y luego al de los zorros blancos. Gracias a él hemos tenido ocasión de evocar la animación de un puerto.

Con *Noemi*, nos hemos familiarizado con la vida de los topos y de todos los animales que habitan bajo tierra.

También los temas invocados en las canciones pueden ser enriquecidos, complementados, mediante investigaciones precisas. Se tratará, por ejemplo, de recrear el mundo de los marinos en el caso de *Era un barquito chiquitito*, el ambiente montañoso de *La vieja cabaña* o el contexto histórico de *Malbrough (Mambrú se fue a la guerra)*.

Del cuaderno de notas al guión

Un libro no es una obra de teatro. Los tres libros que nosotros escogimos contaban una historia. Para dramatizarlos nos vimos en la necesidad de buscar su estructura y de realizar a continuación un desglose preciso. Lo primero que hay que hacer es poner de manifiesto los diferentes momentos, las diferentes partes de la narración. Es lo que llamamos los *actos*. Cada uno de estos momentos es la consecuencia del anterior, pero se diferencia de él de una manera muy clara.

Dentro de estos actos, tratamos de distinguir las *escenas*. El paso de una escena a otra está provocado por la aparición de un elemento capaz de hacer evolucionar la acción. La escena es la unidad de trabajo dramático.

Veamos cómo realizamos nosotros el desglose de las tres obras que habíamos escogido. Sólo lo explicaremos a título informativo, ya que se hubiera podido proceder de otras maneras. Nosotros no hemos respetado escrupulosamente la historia original. Hemos agregado etapas y hemos suprimido otras y, sobre todo, hemos interpretado a nuestro modo la mayor parte de los hechos de la historia.

«EL GATO Y EL RATÓN VIAJAN AL ESPACIO»

La historia

El gato y el ratón viven su amistad ruidosa y desbordante en una granja, entre otros animales a los que continuamente invitan a jugar con ellos. Pero nadie está dispuesto, y sus alegres juegos les molestan. Su pequeño mundo se va volviendo estrecho y frustrante. En vista de ello, deciden construir un cohete para ir a buscar en otra parte, en otros planetas y en otros espacios, nuevos compañeros de juegos. Yendo de planeta en planeta, no tardan en darse cuenta de que ninguno les conviene. En la Luna, no hay nadie; en Marte, tampoco; nadie en los demás planetas. Se sienten muy decepcionados. Sólo les queda un planeta por visitar, pero, fatigados, se olvidan de frenar. ¿Una catástrofe? No, todo se arregla: con estupor descubren que han vuelto a la Tierra, a su granja... y ¡Oh, sorpresa!, los animales ahora se muestran dispuestos a satisfacer todas sus fantasías. ¡No hay nada como un final feliz!

Desglose

Acto 1º: la vida en la granja. Acto de presentación en que se monta el decorado, se presenta a los personajes y se describe la situación de partida.

Escena 1ª: dos amigos, el gato y el ratón, juegan juntos.

Escena 2ª: el gato, el ratón y las vacas.

Escena 3ª: el gato, el ratón y los asnos.

Escena 4ª: el gato, el ratón y las gallinas.

Escena 5ª: el gato, el ratón y los cerdos.

Acto 2º: la partida.

Escena 1ª: la decisión.

Escena 2ª: la construcción del cohete.

Escena 3ª: la partida.

Acto 3º: la visita a los planetas.

Escena 1ª: en la Luna.

Escena 2ª: en el planeta de los trasgos.

Escena 3ª: en el planeta de los árboles.

Escena 4ª: en el planeta blanco y frío.

Acto 4º: el regreso a la Tierra.

Escena 1ª: llegada a la Tierra.

Escena 2ª: regreso a la granja.

Epílogo

«FENNY, EL ZORRO»

La historia

Fenny, el joven zorro, vive junto a su pozo de agua y a sus dos palmeras datileras, rodeado de sus amigos, los saltamontes, los ratones, los escarabajos y las aves del desierto. Incluso hace un nuevo amigo: el león.

Pero un día, siguiendo los consejos de un pájaro charlatán, se decide a partir hacia el norte, en busca del país del zorro rojo. Tras un largo viaje, consigue llegar. Pero una noche, al ir a cazar gallinas en una granja con sus nuevos amigos, es alcanzado por una bala del fusil del granjero. Aterrorizado, escapa. Aconsejado por el pájaro charlatán, se dirige entonces hacia el país del zorro blanco. Allí vuelven a surgir dificultades para él. Unos perros esquimales lo persiguen por un banco de hielo.

En vista de todo esto, Fenny decide regresar a su desierto. Avergonzado por haberse ido sin despedirse, duda si volver o no a acercarse a su amigo el león. Pero éste no le reprocha nada, al contrario, considera que ha hecho bien en ir a ver mundo.

Desglose

Acto 1º: Fenny en el desierto.

Escena 1ª: Fenny y su medio (el pozo de agua, las dos palmeras datileras y los animales que le son familiares).

Escena 2ª: Fenny conoce al león.

Escena 3ª: Fenny y el pájaro charlatán.

Acto 2º: el vagabundeo de Fenny.

Escena 1ª: el puerto.

Escena 2ª: el país del zorro rojo (descubrimiento y decepción).

Escena 3ª: Fenny y el pájaro charlatán.

Escena 4ª: el país del zorro blanco.

Acto 3º: el retorno de Fenny.

Escena 1ª: el lobo, el zorro rojo y la comadreja.

Escena 2ª: regreso al puerto.

Escena 3ª: el desierto, reencuentro de Fenny y el león.

Hemos seguido con bastante fidelidad la narración de Hans Baumann. Cada página del libro correspondía a una escena. Nos hemos limitado a agregar la escena del puerto y el regreso (Fenny, a su regreso, vuelve a pasar por el país del zorro rojo y por el puerto).

NOEMI, LA NOCHE

Historia

Este libro, más que una narración es una evocación. Tanto las ilustraciones como el texto contribuyen a sugerir la historia de Noemí, la topo. Es importante que los niños hayan tenido el libro en sus manos. Es la historia de la emancipación de los topos; la primera generación vive su vida de «topo medio», la segunda sueña, y la tercera sale en busca de un universo diferente. Así pues, el libro narra los sueños de Noemí y luego las exploraciones de su hija, Lucía, hasta que llega el gran día. La audacia de la joven topo hace surgir el conflicto en las filas del clan: los valores tradicionales están en peligro, es preciso reaccionar. Pero para Lucía es demasiado tarde; ya no podrá volver a vivir como antes, y arrastra consigo a Noemí hacia el mundo de la luz.

Desglose

Acto 1º: la vida de Noemí.

Escena 1ª: la vida en las galerías.

Escena 2ª: los sueños de Noemí.

Escena 3ª: la vuelta a las tradiciones.

Escena 4ª: la boda de Noemí.

Acto 2º: Lucía y sus encuentros.

Escena 1ª: nacimiento, primeros pasos y partida de Lucía.

Escena 2ª: Lucía se encuentra con los conejos.

Escena 3ª: Lucía se encuentra con el oso.

Escena 4ª: Lucía se encuentra con el zorro.

Escena 5ª: Lucía se encuentra con la lombriz de tierra y la sigue.

Escena 6ª: Lucía descubre el mundo de la «luz del día».

Acto 3º: regreso al mundo subterráneo.

Escena 1ª: Lucía regresa y cuenta su aventura a Noemí.

Escena 2ª: reacción del clan.

Acto 4º: descubrimiento del mundo de la luz.

Escena 1ª: Lucía conduce a todo el clan hasta la superficie.

Escena 2ª: (epílogo): «*Qué bella es la vida cuando uno sale de su casa y abre los ojos.*»

A la historia inicial le hemos agregado la boda (detallada) de Noemí, y el cambio de actitud de todo el clan que, por fin, sale a ver las flores, los pájaros, las mariposas.

Cómo integrar en las creaciones las diferentes modalidades de expresión

SENSIBILIZACIÓN A LOS DIFERENTES MEDIOS DE EXPRESIÓN DRAMÁTICA

Nosotros nos hemos empeñado en hacer que todos los niños participen en unos momentos de expresión colectiva y en otros de expresión individual. Esto permite utilizar todas las técnicas, pero que hay que adaptarlas a las características de los niños, pues los hay que son capaces de hablar o de realizar una acción solos, mientras que otros se limitarán a hacer tímidos ensayos, en grupos de dos o de tres, y únicamente en expresión corporal, por ejemplo.

La expresión colectiva, aunque agrupa también diversos modos de expresión, es, a nuestro entender, una técnica aparte. Nosotros la distinguimos de la escena colectiva, en la que no todos los niños que están presentes en el escenario tienen que estar activos.

En cada una de nuestras realizaciones, hemos tratado de sensibilizar a los niños a todos los medios de expresión de que disponemos.



La expresión colectiva

La utilización de esta técnica implica pedir a todos los niños que, de mejor o peor grado, participen activamente, aunque con niveles diferentes de participación. Veamos algunos momentos de expresión colectiva.

Fenny (escena del puerto).

Todos los niños participan en la creación del ambiente del puerto. Cada uno tiene que desplazarse de una manera diferenciada y pronunciar frases específicas: «Cómo pesa», para los cargadores; «Arriba» para los sirgadores; «Van fresquitos», para los pescadores. Se unen a éstos las voces de los cantantes callejeros, los pregones de los barqueros, de la vendedora de pescado y también los gritos de los niños. Lo

que se persigue no es que se distinga cada uno de los mensajes, sino que el espectador saque de ello una impresión de algarabía, de animación.

El gato y el ratón (escena de la construcción del cohete).

Cada frase, gesto o efecto sonoro del gato o del ratón eran repetidos en eco por los animales de la granja, curiosos, interrogantes y que, sin embargo, pretendían ser observadores discretos. De este modo, la expresión «Pásame la tabla» no terminaba nunca de prolongarse en «tabla», tabla..., lo mismo que los «toc-toc» del martillo o que los «sss, sss» de la sierra... El conjunto era un cuchicheo que se interrumpía bruscamente al menor desplazamiento del gato, del ratón o por intervención de la granjera.

Noemí (escena de la confrontación de las dos generaciones).

Esta escena se prestaba muy bien a este tipo de tratamiento. En efecto, los topos jóvenes y los topos viejos se enfrentan en una especie de ballet cuyo ritmo está marcado por los lemas de los dos bandos, hasta que, carente de argumentos, la confrontación degenera en una feroz batalla en la cual los proyectiles son reemplazados por los «¿Por qué?» y los «¿Para qué?» de los adversarios.

Albaricoque (escena del reencuentro entre nuestro héroe y Victorina, la pequeña patita salvaje de las marismas).

Su conversación se ve amplificada, resaltada, por el eco de los demás patos salvajes. En este caso, no se trata de la repetición de las últimas palabras como en *El gato y el ratón*, sino de retomar toda una frase importante y hacerla rebotar de pato en pato, aportando cada uno de ellos una nota personal: «¿No sabe nadar?»... «¡No sabe nadar!» «¡Oh. No sabe nadar!».

Los gritos

Como sobre todo poníamos en escena animales, sólo teníamos la molestia de la elección. Ya fuera en el ámbito de los gritos de imitación, para recrear un ambiente (las gaviotas, los gansos, los patos de Marquenterre, la foca del banco de hielo, los animales de la granja), o



en el ámbito del grito «expresivo», en momentos de miedo, de sorpresa, de satisfacción, no nos faltaron ocasiones.

La expresión corporal

Siempre tuvo un lugar importante en nuestras realizaciones, especialmente en todas las escenas donde fue necesario «hacer» los animales: saltamontes, ratones, escarabajos, aves del desierto en *Fenny*; vacas, gallinas, cerdos, asnos de la granja en *El gato y el ratón*, o en *Albaricoque, el patito*; sin olvidar los pájaros de Marquenterre y la familia en *Noemí, la topo*.

En *Noemí* hemos tratado de recrear todo un mundo de flores, de pájaros y de mariposas cuando la escena no tenía lugar bajo tierra.

Indudablemente, la expresión corporal intervino de una manera sistemática en la composición de todos los personajes, comenzando por la del héroe.

La mímica

Las escenas de mímica (que tenían que ver con los personajes principales) iban subrayadas por aportaciones musicales, como aquella en la que *Noemí* explora las galerías; o por el relato del narrador, como en

el retorno de *Fenny*, en la partida de *Albaricoque* o en algunos episodios de las aventuras del gato y el ratón sobre los planetas.

Los diálogos

En todo momento, hemos tratado de permitir al mayor número posible de niños la participación en los diálogos. Aquéllos que representaban los papeles principales debían hacerse cargo de la mayor parte y, por lo tanto, debían tener una expresión oral relativamente fluida. Los otros se limitaban a darles la réplica. Pero, aunque sólo fuese de una manera muy breve, nos pareció importante que todos tomaran la palabra.

El canto

Siempre tuvimos a gala incluir canciones, estribillos en consonancia con cada uno de los cuatro temas, ya fuesen tomados en su totalidad o en una adaptación.

Fenny. Hemos adaptado un pasaje de *Pingüino*, de J.-M. Sens para la escena de los zorros blancos, y bailamos al son de *He visto al lobo* al regreso del protagonista.

Noemí. Adoptamos en su versión completa la canción de Jacky Galou *Bonne Fête, Taupinette*, para la boda de *Noemí*.

El gato y el ratón. Los niños cantaron y bailaron *La ronda del gigante* (también de J. Galou) en el planeta de los tragos.

Albaricoque. Todas las peregrinaciones de *Albaricoque* llevaban el acompañamiento de un pequeño estribillo compuesto especialmente:

- «Soy un pequeño patito,
- pequeñito y muy monín,
- que hace cua, cua, cua,
- que hace cua, cua, cua,
- y se zambulle en el mar.»

No se caracterizaba por su originalidad, pero, ¡fue todo un éxito!

BÚSQUEDA DE UNA NOTA DOMINANTE
EN CADA ESPECTÁCULO

El hecho de introducir la mayor diversidad posible de medios de expresión en nuestras realizaciones no nos facilitó precisamente la tarea. El deseo de integrar tantas cosas en un espectáculo y de adaptarse a tantas exigencias podría haber hecho que el resultado fuera heterogéneo y poco afortunado.

Por eso, y a pesar de tratar en todo momento de atenernos a nuestros objetivos, nos propusimos dar a cada uno de los espectáculos un tono original, dando prioridad al modo de expresión que más se adecuaba al soporte narrativo y al grupo en cuestión.

El gato y el ratón. El tratamiento de esta pieza se basó, fundamentalmente, en la expresión colectiva, favoreciendo dentro de esta técnica la expresión corporal y la utilización de ritmos, de gritos. Tratamos de dar a este espectáculo un tono festivo, dinámico, muy en consonancia con la impetuosidad de los dos personajes centrales.

Fenny. El grupo de niños que tuvieron a su cargo esta obra nos permitió introducir más diálogos que en las demás. Aprovechamos esta circunstancia para representar este tema de una manera más tradicional, integrando al mismo tiempo muchos movimientos y desplazamientos. Quisimos reproducir la impresión de loca carrera que da el libro. Cada pausa, cada intervalo de descanso estaba señalado por un diálogo.

Noemí, la noche. En este caso insistimos, sobre todo, en los aspectos evocadores, sugestivos y poéticos del libro. Simplemente nos limitamos a reproducir, en la modalidad de expresión colectiva, los breves diálogos de Michèle Daufresne. Dimos prioridad a los momentos de expresión corporal y de mímica sobre un fondo musical (pasajes de *Peer Gynt*, de Grieg).

Albaricoque, el patito. El carácter ingenuo y espontáneo de Albaricoque y Victorina se subrayaba mediante las numerosas repeticiones del pequeño estribillo. Esto transformó la pieza en un alegre pa-

seo, intercalando escenas colectivas a base de gritos, de ritmos, de coros hablados.

Los personajes

Para *representar*, para meterse en la piel de un personaje, es indispensable hacer un estudio y una construcción previa del mismo. En realidad, el personaje es el resultado de determinantes físicas y de rasgos de carácter.

EL ASPECTO FÍSICO

Lo que hay que hacer es definir al personaje objetivamente: ¿es grande, pequeño, envarado, grácil, gordo, fuerte, frágil? ¿Cuál es su sonido o su medio de expresión? ¿Y su modalidad de desplazamiento? Y cualesquiera que sean las características del niño en el momento inicial, debe volverse grande, fuerte... como su personaje. Tiene que impresionar la estatura del oso, aun cuando lo interprete el más pequeño de la clase.

EL CARÁCTER

Los pensamientos, las preocupaciones pasajeras, el humor y la personalidad del personaje deben traslucirse en su forma de ser. El miedo o la alegría tienen que traducirse en expresiones específicas del rostro, pero también en la manera de hablar, de comportarse, e incluso en la forma de andar.

COMPOSICIÓN DE LOS DIFERENTES PERSONAJES

Se debe hacer por etapas.

La observación

Componer un personaje exige todo un trabajo de observación, de reflexión, de análisis. Es necesario adquirir en primer lugar un conocimiento global del mismo para hacer surgir, a continuación, su característica esencial, el detalle importante.



El trabajo corporal

Al principio, se ensaya el papel en conjunto. De esta manera, se aprovecha totalmente la capacidad de imitación de algunos niños. A continuación se escogen los mejores resultados observados durante el trabajo en conjunto.

Integración del personaje en la historia

Una vez representado físicamente el personaje, es preciso hacer al niño vivir lo que sucede, mantener las relaciones que el personaje mantiene.

En general, los niños no tienen problema para practicar las dos fases por separado: hacer mímica, caricaturizar no les plantea problemas. También saben vivir una historia, reaccionar poniendo en ella toda la autenticidad necesaria... hasta tal punto que a veces corren el riesgo de vivirla por su cuenta olvidándose del personaje...

Estar encargado de un personaje debe ser, pues, una exigencia esencial y constante, aun cuando sea difícil, pues en ello reside el arte dramático.

Un último consejo: para la construcción de un personaje con niños de seis años, es preferible limitarse a una sola determinante física, relacionada con un solo rasgo del carácter, ya que la combinación de ambos resulta de por sí bastante compleja de representar.

Imitación e improvisación

Una vez compuestos los personajes, es preciso actuar y abordar la construcción de una escena. Para ello hay dos soluciones:

- mostrar al niño lo que debe hacer y que él proceda a continuación por *imitación*;
- dejar que descubra por sí mismo todas las posibilidades para interpretar un tema propuesto; a esto se le da el nombre de *improvisación*.

Somos de la opinión de que se deben utilizar ambos métodos en momentos determinados. Se trata de dos etapas necesarias y sucesivas.

IMITACIÓN

El niño sólo consigue lo que conoce y domina. A nadie se le ocurriría exigirle que reinventara el arte dramático, y en todo caso, jamás en veinte sesiones. Así pues, es necesario darle la ocasión de captarlo proponiéndole diferentes maneras de actuar, mostrándole diferentes espectáculos teatrales, actuando uno mismo ante él.

Es preciso que él descubra todo un abanico de posibilidades para que, en el momento indicado, pueda escoger su propia manera de hacerlo. No se trata en modo alguno de imponerle una manera de actuar, sino de darle material que pueda imitar. Por otra parte, un niño no se conforma nunca con reproducir lo que hace el adulto, más bien se inspira en ello, toma por su cuenta lo que le resulta útil.

A pesar de todo, aconsejamos que no se trabaje, durante esta fase, con la historia que se va a dramatizar. Se corre el riesgo de influir demasiado sobre la actuación futura de los niños, de empobrecer sus facultades imaginativas. Es preferible (nosotros lo hemos experimentado) aproximarse al tema sin desmenuzarlo. Esto permite a los niños abordar los medios de expresión de que habrán de servirse y llegar a conocer a los personajes o a las familias de animales que luego llegarán a serles familiares.

Es así como Hulul, el búho, narrador de profesión, se presenta en las primeras sesiones como el héroe de una historia independiente, conversando una noche con la Luna, se da cuenta de repente de que desaparecen sus zanahorias... Y junto con él, conocemos a los topos, que intervendrán más tarde en sus aventuras específicas.

IMPROVISACIÓN

La imitación constituye, pues, la fase preliminar del trabajo. No es más que una etapa hacia la fase de improvisación a la que deben llegar los niños, y que comienza con la presentación de la historia que va a servir de soporte al espectáculo.

A partir de ese momento, los niños van a apropiarse de la historia, van a crear sus propias versiones, reutilizando las técnicas que antes hemos puesto a su disposición, pero de una manera diferente: ya no son imitadores, son creadores, actores. Puesto que la improvisación

no debe desembocar en el psicodrama, es necesario prepararla, darle un marco establecido de consignas estrictas.

Antes de empezar a improvisar, el niño debe conocer:

- la situación inicial exacta. Debe ser capaz de responder a las siguientes preguntas: ¿Quién eres?, ¿de dónde vienes?, ¿qué has hecho?;
- el desarrollo preciso de la escena que se ha de interpretar: los detalles de las peripecias que desembocan en la situación final. Debe estar en condiciones de dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿A dónde vas?, ¿qué vas a hacer?, ¿qué informaciones vas a aportar?, ¿cuál es tu papel en la acción?, ¿cómo termina la escena?

Es evidente que en el caso de los niños de seis años, la escena definitiva se elaborará a partir de varias improvisaciones. Por lo que a las diferentes consignas se refiere, deberán ser adaptadas a los niños (al menos en su formulación) e introducidas de una manera gradual con cada nueva improvisación (detalles, informaciones, consejos sobre la puesta en escena).

EJEMPLO DE IMPROVISACIONES PARA LA PREPARACIÓN DE LA ESCENA DE LOS SUEÑOS DE NOEMÍ

Tema de la escena

Noemí vive con los suyos, bajo tierra, pero sueña con otros destinos, diferentes de los que puede esperar un pequeño topo normal. Hace partícipe de ello un día a su familia, diciendo que le gustaría ser acróbata, o payaso, o incluso exploradora.

Y héte aquí que se marcha a explorar las galerías dejando a su familia desconcertada y muy enfadada. La persiguen, la traen de vuelta a casa y también a la realidad.

Personajes

Se trata de una familia de topos que vive bajo tierra:

- Noemí, la pequeña topo soñadora;
- sus hermanas, despreocupadas, alegres, contentas con su vida de topos;
- sus hermanos, bromistas, charlatanes;
- los padres, serios, respetuosos de las tradiciones;

- el abuelo, gruñón, a quien irrita el ruido y las travesuras de sus nietos. Noemí, la más sosegada, es su preferida (a condición de que permanezca en el grupo familiar).

Antes de comenzar las improvisaciones, nos tomamos el tiempo necesario para poner a punto todos los detalles y discutirlos con los niños. Ellos fueron quienes decidieron que Noemí fuera la preferida del abuelo, los que eligieron las ocupaciones de cada uno en esta escena: el abuelo, leyendo su periódico; el padre, cavando galerías; la madre, transportando provisiones...

Improvisaciones

Desde el principio, la consigna principal fue respetar el desarrollo de la historia, haciendo que cada personaje interviniese cuando le tocaba el turno.

En la segunda improvisación, lo que se perseguía, sin olvidar lo que se había conseguido en la primera, era que los niños estuvieran todavía más atentos a sus personajes, es decir, lograr que supiesen lo que cada uno estaba haciendo en cada momento y que reaccionasen a lo que pasaba o a lo que se decía.

Las siguientes improvisaciones permitieron conservar los mejores logros de cada uno, organizarlos, corregir los defectos más evidentes y afinar los diálogos.

Todas las improvisaciones fueron grabadas en un magnetófono. Esto nos parece indispensable. Nos permitía, después de la sesión, reestructurar una escena, dar a los diálogos su forma definitiva (depurándolos mediante la supresión de repeticiones y encontrando las palabras justas). Además, los diálogos deben crearse durante las improvisaciones, evitando así el imponérselos a los niños. No se trata en modo alguno de aprenderse un texto de memoria a la vista de una improvisación. Por otra parte, para que el tono sea justo, es preciso que el niño invente su propio discurso, utilice su vocabulario.

A medida que se va progresando, se puede enriquecer el vocabulario, sin duda, irlo estructurando y finalmente fijar los diálogos. Con todo, no deben convertirse en estructuras rígidas pues a esta edad la acción y el juego deben estar antes que el texto.

Ideas sobre la puesta en escena

Hacer que unos niños representen una historia no basta para obtener un espectáculo coherente. El conjunto debe tener una forma, una estructura que se traduzca en la organización de sonidos e imágenes. En suma, para que sea captada sin esfuerzo, la obra debe someterse a una puesta en escena rigurosa.

Esto no puede hacerse desde dentro. Sólo puede lograrse con la mediación de una mirada desde fuera, de alguien que no esté implicado en la representación. Este es el papel que le corresponde al encargado de la puesta en escena. Su función es fundamental. Ante todo es receptor de las imágenes, de los sonidos, del mensaje de la pieza teatral. A él le toca juzgar el alcance y la fuerza de unos y otros; vigilar la coherencia de la interpretación; asegurarse de que se complementen entre sí; lograr la mayor eficacia posible. También es tarea suya imprimir y coordinar las diferentes elecciones que se hagan durante la creación y hacerlas respetar.

El encargado de la puesta en escena inventa el *color* del espectáculo. Gracias a él, la pieza tendrá un carácter, un sabor, una originalidad.

Al montar un espectáculo, se supone que los actores ponen su personalidad entera al servicio de la creación. En el caso de los niños, es un asunto más delicado y el objetivo que se persigue es más complejo: se trata de inducirlos a crear, a producir, desarrollando al mismo tiempo nuevos medios de expresión y respetando su individualidad. El encargado de la puesta en escena debe buscar un equilibrio adecuado entre estas tres dimensiones. El profesor debe desempeñar esta función con la mayor minuciosidad.

CONSEJOS PARA LA PUESTA EN ESCENA

Los niños

Es preciso hacerles tomar conciencia de algunas reglas elementales que hay que respetar.

1. Deben hablar de modo que se les oiga y entienda. Por lo tanto, debe-

rán situarse en ángulo abierto con respecto al público, y proyectar sus palabras hacia él. Esto proporciona automáticamente una potencia de voz mayor.

2. Especialmente en las escenas dinámicas, donde la alegría de actuar hace olvidar todas las consignas, deben aprender a no hablar al mismo tiempo que los demás. Deben acostumbrarse a escuchar, a interesarse por el mensaje de sus compañeros. De esta manera, podrán reaccionar a las palabras y a las acciones de los otros.
3. Los niños tienen tendencia a superponer la palabra y la acción, anulando así los efectos de la una y de la otra. Nuestro consejo es que se disocien, bien las dos: los niños no deben hablar y actuar al mismo tiempo. De este modo se evitarán todos los obstáculos que impiden la buena recepción del mensaje por parte del espectador.

El espectáculo

Nos contamos entre quienes defienden encarnizadamente la imagen. Un espectáculo consiste en una sucesión de cuadros en cuyo interior se mueven los personajes. Lo mismo que una fotografía, una imagen teatral se compone y se equilibra en el espacio. Es preciso tener en cuenta la anchura, la profundidad y la altura de la escena. Si bien las dos primeras dimensiones se llenan con facilidad, no sucede lo mismo con la tercera, de ahí la importancia de introducir en el escenario volúmenes que permitan a los niños representar en planos de altura diferente.

La imagen también se consigue a partir del color. El color de los decorados, de los trajes, de los volúmenes, de las máscaras y de los accesorios no debe dejarse jamás al azar. Todo debe elegirse en función de una óptica, de una tendencia.

Por último, la imagen se conforma definitivamente por la colocación de los personajes sobre el escenario. Por lo tanto, es preciso prestar mucha atención a las que se suelen llamar *posiciones destacadas*. De acuerdo con la posición que ocupe en el escenario, las palabras o la acción de un personaje pueden ponerse de relieve o atenuarse.

El encargado de la puesta en escena debe cuidar también de que la pieza tenga un ritmo. El desarrollo lineal de la acción tiende a producir monotonía. Por lo tanto, el ritmo de las escenas debe ser variado. Lo aconsejable es proceder mediante culminaciones y recaídas dramáticas, haciendo que se acelere la sucesión de las acciones en los momen-

tos cruciales y haciendo que el ritmo se reduzca a continuación, a fin de introducir un respiro que permita al espectador volver a poner las cosas en su sitio.

Un ejemplo

Consideremos la escena del puerto de *Fenny*. La dificultad estaba en poner en escena a 25 niños en un momento colectivo. Para subirla constituimos grupos de personajes, cada uno de ellos con una función precisa. Algunos eran *hijos* (los pescadores, los sirgadores, la vendedora de pescado, los capitanes de barco). Otros eran *móviles* (los cargadores, el pájaro, el cantante callejero, el niño que jugaba a las canicas). Los desplazamientos de éstos fueron canalizados con precisión, ensamblándose perfectamente los unos con los otros. Los cargadores circulaban siguiendo un *eje diagonal*; el cantante, *desde el fondo hacia el proscenio*, el jugador de canicas, *de un extremo a otro del escenario*...

Los personajes de cada grupo se expresaban corporal y verbalmente de una manera específica, y el conjunto de sus gestos constituía un todo equilibrado en el espacio:

- los pescadores, al echar sus redes al agua, hacían movimientos *verticales*, de arriba hacia abajo;
- los sirgadores, al echar los cabos, se balanceaban *de delante hacia atrás*, con movimientos pesados;
- los cargadores, encorvados bajo el peso de sus cargas, avanzaban balanceándose *de derecha a izquierda*;
- el niño que jugaba a las canicas se desplazaba *a cuatro patas* por el suelo.

El ritmo del conjunto era marcado por frases estereotipadas y entrecortadas («¡Arriba...!», «¡Pasajeros a bordo!», «¡Pescado fresco!»).

Lo que teníamos que hacer ahora era introducir a *Fenny* y hacer que el público comprendiera por qué estaba en el puerto. Optamos por alternar los momentos dinámicos con otros más tranquilos. Como todos los personajes estaban en acción, el puerto tomaba el aspecto de un ruidoso hormiguero. En el momento culminante de esta actividad, les pedimos que siguieran con sus gestos y sus desplazamientos callando de repente. De esta manera, *Fenny* podía entrar en escena y dirigirse a los pescadores para encontrar un barco en el que embarcar-

se... Tras la negativa del primer capitán, el ruido ambiental volvía a iniciarse, subiendo progresivamente de tono, como para ahogar a Fenny, decepcionado y perdido.

Este procedimiento lo repetimos una segunda vez, en el momento en que nuestro protagonista sufría una segunda decepción antes de encontrar por fin un capitán que lo admitiese a bordo. De esta manera, la atmósfera del puerto recuperaba su clima festivo, ya que Fenny no se sentía avasallado por el gran número de personajes que lo rodeaban, sino que, por el contrario, ocupaba una posición de fuerza, dando saltitos de uno a otro antes de subir al barco. Mientras éste se alejaba del puerto, la intensidad del ambiente sonoro iba decreciendo progresivamente hasta hacerse el silencio.

Algunos «trucos» prácticos

No vamos a dar aquí ninguna receta en lo que respecta a los decorados y al vestuario, pues es éste un campo en el cual la creatividad de cada uno debe desarrollar todas sus posibilidades. Nos limitaremos a ofrecer algunas sugerencias a fin de que los aspectos materiales no adquieran más importancia de la que les corresponde.

DISPOSICIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

Para que un espectáculo sea perfectamente percibido por el espectador, es preciso evitar, en primer lugar, los problemas de visibilidad. Si no se cuenta con gradas, es preciso preparar un plano elevado donde actuarán los niños. Este espacio escénico no debe estar demasiado alejado del espectador, es decir, ni demasiado alto ni separado de la sala por una verdadera barrera (rampa luminosa, balaustrada, ¡ni siquiera el foso de la orquesta!). Generalmente éste es el defecto de todos los escenarios de las salas de espectáculos tradicionales. Nosotros consideramos que el niño debe estar muy cerca del público para percibir sus reacciones y tener la posibilidad de dominarlo, aunque sólo sea con la voz. Además, para cada una de estas cuatro piezas con escenas de viajes, hemos optado por crear dos espacios escénicos diferentes.

De esta manera conseguimos una movilidad real que hubiese resultado artificial con un solo espacio escénico.

LOS DECORADOS

En este aspecto, aconsejamos sobriedad; se trata más bien de evocar, de sugerir que de reproducir una realidad que constriña. Nos parece indispensable que haya un panel en el fondo. Puede ser rígido, móvil, o simplemente un cortinón. Por una parte, servirá para fijar el decorado (éste debe ser muy simple: por ejemplo, dibujos de los niños donde esté representado el medio en el que van a actuar). Por otra parte, permitirá las entradas, las salidas y los juegos escénicos.

Uno o dos elementos de decorado (en este caso se trataba de árboles) bastarán para ocupar el espacio y para hacer que la actuación del niño sea un poco menos lineal, menos artificial.

LOS ACCESORIOS

Los niños tienen tendencia a refugiarse detrás de los accesorios complicados que les hacen olvidar la actuación. Al principio es aconsejable actuar con el escenario prácticamente vacío.

Si se introducen algunos accesorios, nunca debe hacerse de una manera gratuita. Deben representar una aportación precisa y tener una utilidad determinada. En suma, deben estar muy pensados. Tienen que estar al servicio de la interpretación y tener una significación.

EL VESTUARIO

También en este aspecto preferimos la simplicidad. El realismo y la profusión de detalles no son sino medios para huir de los problemas auténticos: las dificultades de la interpretación. Resulta más interesante trabajar sobre una base neutra (por ejemplo, unos leotardos y un jersey del mismo color) sobre la cual se agrega un detalle preciso, característico: pueden bastar una cola, unas orejas o una cresta para determinar la silueta de un animal. Sobre todo, no hace falta emplear una máscara completa en teatro. Se trata de una técnica muy difícil de dominar para niños pequeños, que les roba la expresividad del rostro y les dificulta la emisión de la voz.



LA ILUMINACIÓN

La iluminación sirve para delimitar el espacio escénico y para concentrar la atención del espectador. De ahí que no baste con una luz difusa, es decir con la iluminación habitual de las salas. Es preciso usar proyectores, ya sea verdaderos proyectores de teatro o simplemente focos, del tipo de los que se usan en los escaparates de los comercios y que, bien dispuestos, pueden tener toda la eficacia necesaria. También se pueden fabricar focos si se tienen algunos conocimientos rudimentarios de electricidad. De lo que se trata es de dirigir la luz, de impedir que se difunda, imprimiéndole una trayectoria.

Resulta también muy útil disponer de un tablero de mandos que permita maniobrar de una manera selectiva con las diferentes fuentes luminosas. Otra cosa interesante es dotar al tablero de mandos de un reostato para poder variar la intensidad de la iluminación.