



VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado "Formación de público infantil para teatro: Elementos para una definición", presentado en la modalidad de monografía por los estudiantes Alvaro Javier Herrera (C.C.7.728.657 - Código 2007277015) y Camilo Andrés Casadiego (C.C.1.022.324.245 - Código 2007177006), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

- EL TRABAJO APORTA A LA CONSTRUCCIÓN DE
COMPETENCIAS QUE LOS LICENCIADOS DEBEN
DESARROLLAR.
- SE VALORA Y DESTACA QUE ES UN TRABAJO COMPLETO
Y QUE SE LOGRA ARGUMENTAR Y DESARROLLAR EN PROFUNDIDAD.

En Bogotá, a los veinticuatro (24) días del mes de Febrero de dos mil dieciséis (2016).

Jurado	Hernando Parra	Calificación: <u>4.5</u>	Firma:
Jurado	Javier Delgadillo	Calificación: <u>4.1</u>	Firma:
Directora	Patricia Huertas	Calificación: <u>4.3</u>	Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4.3.



**FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL PARA TEATRO:
ELEMENTOS PARA UNA DEFINICIÓN**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADOS EN ARTES ESCÉNICAS**

Presentado por:

ALVARO JAVIER HERRERA MORENO

Código: 2007277015

CAMILO ANDRES CASADIEGO

Código: 2007177006

Tutora:

Mg. Diana Patricia Huertas Ruiz

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES


LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

BOGOTÁ – 2016

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020G/B	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional – Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Formación de Público Infantil para Teatro: Elementos para una Definición
Autor(es)	Álvaro Javier Herrera Moreno – Camilo Andrés Casadiego Guzmán
Director	Mg. Diana Patricia Huertas Ruiz
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. 2016, 97 páginas.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Formación de Público - Público Infantil - Educación Artística – Espectador – Escuela – Teatro.


2. Descripción
<p>Este ejercicio de investigación busca ocuparse sobre la formación de público infantil para teatro a partir de un análisis documental. Con el propósito de realizar aportes significativos para el tema en cuestión se abordará el objeto de estudio desde una perspectiva artística y pedagógica.</p> <p>Al hacer una revisión bibliográfica se identifican dos vertientes que posibilitan un acercamiento al tema de la formación de público: Políticas públicas, haciendo énfasis en las culturales y la segunda vertiente, y ruta en la investigación, será el ámbito educativo.</p> <p>El proyecto se estructura en cuatro capítulos:</p> <p>Primer capítulo: Contiene marco legal que cubre dos vertientes: la administrativa y la educativa. Describe a grandes rasgos las normativas que se desarrollan alrededor de este tema. Se expone las categorías base para esta investigación: la educación artística como vehículo para la formación de público infantil, paralelo entre público y/o espectador, formación de público para teatro y formación de público infantil para teatro.</p> <p>Segundo capítulo: Se encuentra la metodología desde la perspectiva cualitativa, denominada análisis de contenido. Desde esta conceptualización se realiza el análisis de los documentos, se identifican y se clasifican los elementos emergentes con relación a la formación de público infantil para teatro.</p> <p>Tercer capítulo: Se analizan los datos y la interpretación de documentos que se relacionan con el tema, como libros, revistas, artículos y anexo se realizaron entrevistas a expertos que a partir de su experiencia brindaron varios aportes.</p> <p>Cuarto capítulo: Conclusiones. Dan cumplimiento al objetivo general que se relaciona con la definición de la formación de público infantil para teatro. Para ello se identificaron los elementos que apuntan al objeto de estudio y se categorizaron de la siguiente manera: La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro, El teatro como formador de público infantil, La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro: recepción, consumo cultural y apropiación, La Familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

--

3. Fuentes
-Colomer, Jaume. (2013). La Formación y Gestión de Públicos Escénicos en una Sociedad Tecnológica. Madrid. Fundación Autor.
-Doat, Jan. (1961). Teatro y Público. Francia. Compañía General Fabril Editora.
-Eisner, W. Elliot. (1995). Educar La Visión Artística. Barcelona. Paidós Educador.
-Gallardo, Margarita Rosa, (2009). El Público en la Escena Teatral Bogotana. Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas.
-Magisterio (1998). Memorias. Dramaturgias para la niñez. Colombia. Cooperativa editorial magisterio.
-Mantovani, Alfredo. (2013). Un teatro diferente de 0 a 6 años. España. Documento de trabajo.
-Ministerio de Cultura / Ministerio de Educación Nacional. (2007). Plan Nacional de Educación Artística. Bogotá.
-Ministerio de Cultura. (2010). Construcción de una política pública para la educación artística en Colombia Balance 2002-2010. Colombia. Recuperado el 23 / 10 / 2015. http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/sp103ruizromero.pdf
-Ministerio de Educación Nacional. (2010). Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media. Bogotá. República de Colombia.
-Ministerio de Educación Nacional. (2003). Serie Lineamientos Curriculares: Educación Artística. Bogotá.
-Ministerio de Educación Nacional. (2014). El Arte en la Educación Inicial. Bogotá. Rey Naranjo Editores.
-Pavis, Patrice. (2000). El Análisis de los Espectáculos. Barcelona. Ediciones Paidós.
-Peña, Mauricio. (2006). Arte y Parte: Manual para el emprendimiento en artes e industrias creativas. Bogotá. Panamericana Formas e Impresos S. A.
-Sormani, Nora Lía. (2004). El Teatro Para Niños: Del Texto al Escenario. Rosario. Homo Sapiens Ediciones.
-Ubersfeld, Anne. (1997) La Escuela del Espectador. Madrid. Asociación de Directores de España.
-Umaña, Enrique Mejía. (2008/2009) Los Títeres en Colombia. Revista Teatros, 11: 46. SCR.D.
-Wolfgang Schneider (2011) Teatro para los primeros años. Alemania. Ediciones el Milagro.

4. Contenidos
Este ejercicio de Investigación formaliza, desde la vertiente educativa, una definición de la formación de público infantil para teatro. Para hacerlo se establecen cuatro categorías: la formación de público infantil como un proceso

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

implícito en la educación artística, se expone un paralelo entre público y espectador, al igual se toma la formación de público general como referente, enfocándose finalmente en la formación de público infantil para teatro. A través del análisis de contenido se identifican aportes valiosos, donde se reconoce la escuela como un espacio idóneo para la formación de público infantil, se evidencian los aportes desde el teatro mismo, desde la formación de público general y se reconoce la familia como foco de este proceso de la formación de público infantil para teatro.

5. Metodología

La metodología aplicada para este ejercicio investigativo hace parte del análisis de documentos, desde la perspectiva cualitativa denominada análisis de contenido. El análisis de contenido permite la abstracción de piezas claves halladas en los documentos como libros, memorias, videos, entrevistas, etc., para luego cruzarlos y analizarlos con las categorías ya existentes o identificar nuevas categorías. De esta manera se busca el sentido del documento en relación con el objeto de estudio. Para ello se utilizó una unidad de análisis de base gramatical: Unidad de Registro: frases o párrafos. Unidad de Contexto: Únicamente nacional. Unidad de enumeración: existencias según las categorías establecidas; y los instrumentos utilizados fueron documentos y entrevistas.

6. Conclusiones

Se exponen los elementos, características y aportes que se vinculan y que son indispensables en la formación de público infantil para teatro. Los elementos encontrados se categorizaron de la siguiente manera: 1- La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro: allí convergen diferentes aspectos: la percepción como hecho cognitivo, la sensibilización artística, la experiencia artística, la educación estética. 2- El teatro como formador de público infantil: las compañías teatrales deben trabajar mucho más en gestión, difusión, investigación y creación. 3- La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro: esta categoría contiene tres subcategorías: recepción: que alude a la capacidad de percepción y de identificación del público, consumo cultural: se establece como un divertimento inteligente, apropiación: la comunidad participa como espectadores y creadores; exponentes de su propio contexto. 4- La familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro: hay que formar primero al adulto, luego al niño; y pensar que el teatro infantil ahora es teatro familiar.

Elaborado por:	ALVARO JAVIER HERRERA MORENO - CAMILO ANDRÉS CASADIEGO GUZMAN
Revisado por:	<i>Abelardo James Corrajal</i>
Fecha de elaboración del Resumen:	

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPITULO I.....	14
MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA.....	14
LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL: UN CONCEPTO QUE EVOLUCIONA.....	14
ALGUNOS ANTECEDENTES EN LAS POLÍTICAS PÚBLICAS SOBRE LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL PARA TEATRO	14
LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL COMO UN PROCESO IMPLÍCITO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA	19
COMPETENCIAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y LA FORMACIÓN DE PÚBLICOS.....	22
<i>Formar públicos es formar sensibilidad:</i>	<i>25</i>
<i>Formar público pasa por el cuerpo (Sensibilidad Cenestésica)</i>	<i>27</i>
<i>Formar público es aprender a ver (Sensibilidad Visual)</i>	<i>28</i>
<i>Formar público es aprender a escuchar (Sensibilidad Auditiva)</i>	<i>29</i>
<i>Formar público es aprender: (Apreciación Estética)</i>	<i>30</i>
<i>Procesos de Recepción: El estudiante como espectador:.....</i>	<i>32</i>
¿QUÉ SE FORMA, PÚBLICOS O ESPECTADORES?	33
FORMACIÓN DE PÚBLICO PARA TEATRO.....	39
LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL PARA TEATRO	43
CAPITULO II.....	49
REFERENTE METODOLÓGICO	49
INSTRUMENTOS:	51
<i>Análisis de los Documentos: (Textos).....</i>	<i>51</i>
<i>Entrevistas:</i>	<i>52</i>
CAPITULO III.....	53
ANÁLISIS DE DOCUMENTOS.....	53
<i>La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro:</i>	<i>53</i>
<i>El teatro como formador de público infantil:.....</i>	<i>60</i>
<i>La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro:</i>	<i>63</i>
<i>La familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro:.....</i>	<i>73</i>
APORTES PARA UNA DEFINICIÓN DE LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL PARA TEATRO:.....	77
<i>La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro:</i>	<i>77</i>
<i>El teatro como formador de público infantil:.....</i>	<i>77</i>
<i>La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro:</i>	<i>78</i>
<i>La familia como epicentro para la formación de público infantil:</i>	<i>79</i>
CAPITULO IV	80
CONCLUSIONES.....	80
RELACIÓN DE FUENTES	84
GLOSARIO	88
DOCUMENTOS ANEXOS	89

ANEXO 1:	89
ENTREVISTA A HERNANDO PARRA:	89
ANEXO 2:	91
ENTREVISTA A CAROLINA VIVAS.....	91
ANEXO 3:	93
ENTREVISTA A WILLIAM GUEVARA:	93
ANEXO 4:	95
ENTREVISTA A CÉSAR ÁLVAREZ:	95

RESUMEN

Este ejercicio de investigación desarrolla la pregunta ¿Cuáles son las características que aportan los diferentes documentos, para la definición de la formación de público infantil para teatro? A partir del análisis documental se identificaron los elementos que pueden ayudar a constituir la formación de público infantil para teatro en Colombia.

Para llevar a cabo este análisis documental se tuvo en cuenta tanto las competencias del documento Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media, como las definiciones claves como percepción, ver, recepción, entre otros, se examinaron y contrastaron al igual que las diferentes definiciones sobre público y espectadores. Las aproximaciones preestablecidas sobre la formación de público para teatro y la formación de público infantil para teatro también fueron indispensables para contextualizar el estado del objeto de estudio y viabilizar el camino identificando los elementos necesarios para hablar de formación de público infantil para teatro.

La metodología que se aplicó para este ejercicio investigativo hace parte del análisis de documentos, desde la perspectiva cualitativa denominada análisis de contenido. Esta metodología posibilitó el estudio del contenido comunicativo presente en la documentación, igualmente el análisis de las ideas expresadas, los sentidos y significados que poseían. De esta manera se evidenciaron en los documentos elementos característicos de la educación artística como sensibilidad, apreciación estética, procesos de recepción, etc. Sin embargo, ante la ausencia de fuentes escritas suficientes, se realizó una recolección de entrevistas a expertos en el tema o con amplia experiencia en el campo, que se convirtieron en textos, para ser analizados e incluidos dentro de este análisis documental. Luego de hacer esta revisión se clasificaron según su relación con el tema y el aporte realizado, para consolidar una definición de formación de público infantil para teatro.

Como conclusión se identificaron los elementos, características y aportes que se vinculan y que son indispensables en la formación de público infantil para teatro. Los elementos encontrados se categorizaron de la siguiente manera: **1- La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro:** allí convergen diferentes aspectos: la percepción como hecho cognitivo, la sensibilización artística, la experiencia artística, la educación estética. **2- El teatro como formador de público infantil:** las compañías teatrales deben trabajar mucho más en gestión, difusión, investigación y creación. **3- La**

formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro: esta categoría contiene tres subcategorías; **recepción:** que alude a la capacidad de percepción y de identificación del público, **consumo cultural:** se establece como un divertimento inteligente, **apropiación:** la comunidad participa como espectadores y creadores; exponentes de su propio contexto. **4- La familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro:** hay que formar primero al adulto, luego al niño; y pensar que el teatro infantil ahora es teatro familiar.

INTRODUCCIÓN

Este ejercicio de investigación busca ocuparse sobre la formación de público infantil para teatro a partir de un análisis documental. Con el propósito de realizar aportes significativos para el tema en cuestión se abordará el objeto de estudio desde una perspectiva artística y pedagógica. Esta investigación pretende abrir un espacio de estudio, puesto que los productos artísticos y la formación requerida para ser apreciados, comprendidos y expuestos con los niños y las niñas, requieren de ser evaluados y mediados por perspectivas pedagógicas; tarea que bien puede ser un compromiso de futuros licenciados en artes escénicas.

Por consiguiente se realizó una revisión bibliográfica alrededor del tema, encontrando escasos referentes que apenas se aproximan; entre ellos (Rey, 2010, Mariño, Peña, Pardo. 2007, Ariza, 1993/94). Si bien, hay algunos referentes sobre la formación de público, el tema no es una constante dentro de los procesos de investigación; lo que obligó a indagar con expertos y convertir su testimonio en texto. Y aunque lo anterior evidencia la necesidad de profundizar en el tema, la emergencia salta sobre todo en torno al tema de la formación del público infantil.

Estos antecedentes provocaron una búsqueda dentro del teatro infantil, el cual se asocia con las características, objetos y creencias sociales, culturales y artísticas que existen para la infancia. Al respecto, Enrique Mejía Umaña (2009) manifiesta lo siguiente:

De acuerdo con esa mirada, se ha considerado como infantil el teatro de muñecos (por su cercanía al juego de los niños y niñas), se ha pretendido que las temáticas fantásticas son infantiles (porque son juegos alejados de la realidad social), que las historias y puestas en escena que proponen abiertamente moralejas son infantiles (porque a los niños y niñas es a quienes se educa), e incluso, se ha pretendido que cuando se utiliza un lenguaje sencillo y poco estructurado (algunas veces hasta bobalicón), se está tratando teatro para niños y las niñas. Los artistas que hemos explorado el tema de lo “infantil” en el teatro sabemos que ninguna de las premisas anteriores es correcta y que lo que estas han hecho en la sociedad es producir un imaginario del teatro infantil como algo “fácil” (...) (Umaña, 2009. Pág. 46).

Es aquí donde surge un primer inconveniente: partiendo de la anterior consideración se puede afirmar que no hay referentes puntuales que trate la formación de público infantil para teatro, por ende, no hay un concepto claro del tema. Esta carencia genera una serie de dudas sobre el ejercicio del teatro para niños y su relación con la formación de público infantil. En ese orden de ideas, podemos cuestionar lo siguiente: ¿Qué es teatro infantil? ¿Cuál es la diferencia entre teatro infantil y teatro para niños y niñas? ¿Cuáles son las pautas y lenguajes apropiados para crear obras de teatro con calidad dirigidas a los niños y niñas? ¿Hay políticas culturales que promuevan la producción artística del teatro con calidad para niños y niñas? si es así ¿cuáles son y cómo se desarrollan dichas políticas?

Por otro lado, entrando en el ámbito escolar, el Ministerio de Educación Nacional (MEN) (2010), expresa que las artes ayudan a generar medios y ámbitos para incidir en la cultura, propiciando la innovación, la inclusión y la cohesión social en la búsqueda de una ciudadanía más democrática y participativa. Recordando que la educación artística hace parte de la educación básica y media, y que el teatro juega un papel importante dentro de ella, ¿cómo se evalúa un posible proceso de formación de público infantil para teatro dentro de la escuela?

Al hacer un balance de lo encontrado, se identifican dos vertientes que posibilitan un acercamiento al tema de la formación de público y que se proyectan hacia los objetivos planteados de esta investigación. En la primera están las políticas públicas, haciendo

énfasis en las culturales. Un ejemplo de ello es Bogotá, que ha manifestado su interés en fortalecer la formación de público, y lo ha instalado como una tarea imperante que plantea escenarios con recursos del estado, con el fin de potenciar la cultura para beneficio de la ciudad en relación con el público (GALLARDO, 2006). Esto puede verse reflejado a través de las diferentes estrategias culturales que se realizan en la capital.¹

La segunda vertiente, y ruta en la investigación, será el ámbito educativo, ya que desde estos espacios se puede identificar rutas visibles y posibles, en los procesos de aprendizaje y enseñanza, un lugar propicio para la formación de público infantil para teatro. Es necesario que se piense en estas dos vertientes, más allá de las producciones, y dejar de ver a los niños y las niñas como sujetos que solo observan las obras. Esta investigación buscará ser entonces, un aporte a la construcción de conceptos para el objeto de estudio, ya que abordando las implicaciones que tiene formar público infantil para teatro, se puede establecer elementos claves para una definición.

Para abordar el tema de la formación de público infantil para teatro inicialmente se desarrolla un primer capítulo que contiene un marco legal que cubre dos vertientes: la administrativa y la educativa; describiendo a grandes rasgos las normativas que se desarrollan alrededor de este tema. También se van a exponer las categorías base para esta investigación, que son: la Educación Artística² como vehículo para la formación de público infantil. Una segunda categoría es el paralelo entre: el Público y/o el Espectador. Aclarando

¹ Al respecto, contamos con las dimensiones y estrategias de IDARTES, y que incluyen festivales, convocatorias, premios como: Cultura en Común, Festival de Teatro de Bogotá, Premio de Circulación “Teatro en Movimiento”, entre otros. <http://www.idartes.gov.co/index.php/areas-artisticas/arte-dramatico>

² En el desarrollo de esta categoría se va a puntualizar en conceptos como la sensibilidad, apreciación estética, la percepción, la recepción y palabras claves como infantil, ver, etc. Estos conceptos son indispensables porque hacen parte de las categorías anteriormente nombradas y permiten un acercamiento con mayor objetividad al tema de la formación de público infantil para teatro, ya que precisarlos le da sentido al objeto de estudio de esta investigación

definiciones sobre estos conceptos. Como una tercera categoría está la Formación de Público para Teatro; para luego finalizar con la cuarta categoría que es la Formación de Público Infantil para Teatro.

Dentro del segundo capítulo se encuentra la metodología, desde la perspectiva cualitativa, denominada análisis de contenido. Según López (2002) esta metodología es una forma particular de abordar los textos, dónde lo importante no es la forma, sino las ideas expresadas, los sentidos y significados que posee el texto. Estudia el contenido comunicativo presente en el documento y las inferencias que se pueden realizar a partir de lo encontrado. Desde esta conceptualización se realiza el análisis de los documentos, se identifican y se clasifican los elementos emergentes con relación a la formación de público infantil para teatro.

En un tercer capítulo se expone el análisis de datos y la interpretación de documentos que se relacionan con el tema, como libros, revistas, artículos y anexo se realizaron entrevistas a expertos que a partir de su experiencia dieron varios aportes.

Finalmente se desarrollan las conclusiones, que dan cumplimiento al objetivo general que se relaciona con la definición de la formación de público infantil para teatro. Para ello se identificaron los elementos que apuntan al objeto de estudio y se categorizaron de la siguiente manera:

La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro:

Es la escuela uno de los espacios más citados como lugar para la formación de público infantil, porque allí convergen diferentes aspectos relacionados con los niños, el teatro, los procesos formativos y la educación artística. De esa manera se desarrollan competencias que posibilitan la formación de público: la percepción como hecho cognitivo, la sensibilización artística, la experiencia artística, la educación estética.

El teatro como formador de público infantil:

Desde el teatro mismo, los artistas deben asumir responsabilidades frente a la formación de público infantil para teatro. Las compañías teatrales dedicadas a los niños y niñas deben

tener un esfuerzo adicional en todas las estrategias de gestión, difusión, investigación y creación, que sean lo suficientemente sólidas para que puedan trascender dentro del teatro.

La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro:

Esta categoría contiene tres subcategorías:

Recepción: que alude a la capacidad de percepción del público y de identificación.

Consumo Cultural: no solo hace referencia al simple hecho de ir al teatro; se establece como un divertimento inteligente, en el cual se busca producir sentido frente al hecho teatral y, se relaciona directamente con la idea de un público activo. Para lograr la suma de espectadores en la misma idea de público activo, es necesario contar con un lenguaje estético de calidad en las obras de teatro.

Apropiación: En esta subcategoría es importante la participación de la comunidad como espectadores y creadores; exponentes de su propio contexto. Este ejercicio se realiza con herramientas pedagógicas: prácticas y teóricas, que contienen elementos teatrales, con el propósito de generar experiencias artísticas en la comunidad.

La Familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro:

Es importante la participación de la familia en el proceso de formación de público infantil para teatro, ya que son los padres quienes deciden si sus hijos van o no al teatro; son ellos generalmente quienes los llevan. Para lograr la empatía de los padres y estrechar su relación con el teatro, los artistas deben trabajar sobre el lenguaje y sobre las estructura dramáticas. Abandonar la idea de un teatro simple para niños. Por un lado, porque no se debe subestimar al público infantil, por otro, porque se debe ser incluyente en la propuesta y pensar en el adulto: que en un encuentro teatral, tanto el niño como el adulto disfruten plenamente del espectáculo. Hay que formar primero al adulto, luego al niño y pensar que el teatro infantil ahora es teatro familiar.

CAPITULO I

MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL: UN CONCEPTO QUE EVOLUCIONA

El tema de la formación de público infantil para teatro, requiere de varios recorridos para intentar su definición. El tema no es nuevo, sin embargo sus concepciones, fines y alcances son significativamente diferentes con el paso de las décadas. Por esto en este trabajo de grado inicialmente se realiza un breve análisis desde un marco legal. Este marco permitió identificar dos tendencias en cuanto al objeto de estudio se refiere: la administrativa y la educativa; La primera tiene que ver a la cobertura y logros de acceso al arte y sus manifestaciones; y la segunda, con ideas pedagógicas sobre la necesidad de integrar aspectos de formación para acceder al arte, que pueden ser parte de los currículos escolares.

Además, la segunda perspectiva educativa, se integra con el área que según la Ley General de Educación debe encargarse de este tema: la Educación Artística, un vehículo para la formación de público infantil. Sin embargo, ello implica comprender la evolución de esta área dentro de las disciplinas impartidas en el aula y cómo sus diversas conceptualizaciones hacen que la formación de públicos se convierta en parte de las competencias y los procesos a desarrollar en la escuela contemporánea.

Otro de los debates que encontró esta investigación tiene que ver con los conceptos de Público y/o Espectador; por eso fue necesario en este marco teórico aclarar estas definiciones sobre estos conceptos y construir una segunda categoría. Luego se trabajó sobre la Formación de Público para Teatro y, finalizar con la cuarta categoría que es la Formación de Público Infantil para Teatro.

ALGUNOS ANTECEDENTES EN LAS POLÍTICAS PÚBLICAS SOBRE LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL PARA TEATRO

La formación de públicos como un concepto, es propio de épocas recientes. Sin embargo, éste ha sufrido serias evaluaciones desde los planos de las políticas públicas. Además no se

puede ver aislado de otros conceptos como cultura. Así por ejemplo, Es necesario aclarar que, si bien, antes de 1991, se hablaba de cultura, esta definición apuntaba a ciertos aspectos del folclor colombiano. Es desde la Constitución del 91 donde se empieza a considerar a Colombia como un país pluri-etnico y diverso culturalmente. Esta consideración abre camino a una serie de discusiones que busca reconocer y defender la riqueza cultural del país. De esta manera se amplía el concepto de cultura incluyendo las artes, fundamentando la importancia de las diferentes manifestaciones artísticas, de tal manera que, la oferta y demanda cultural se vuelve un deber del Estado y un derecho para todos los colombianos. La cultura, no será más una simple manifestación, es parte integrante de la vida de la nación. No se trata sólo de exponer la obra es necesario que los colombianos cualifiquen su saber para poder observar y participar de las tradiciones, el patrimonio cultural y social de la nación.

Desde las vertientes administrativa y educativa se puede observar la aplicación de diferentes políticas públicas que buscan ir en concordancia con la constitución del 91, para garantizar los derechos culturales.

Tal es el caso de la vertiente administrativa que, a través de la Ley General de Cultura de 1997 empieza a transitar por diferentes momentos, en los cuales se van fijando derroteros enfocados al fortalecimiento de la oferta y demanda cultural, a través de espacios de creación, socialización y apropiación; estrechando la relación entre producto artístico y público, con el propósito de satisfacer un derecho fundamental, dando cumplimiento a la constitución del 91. Así la cultura no puede ser objeto al que se accede sólo si se tiene dinero o el conocimiento para apreciarlo. La cultura es parte de la cotidianidad y de las manifestaciones que somos como nación. Esto permitió la creación de eventos masivos como rock al parque, dónde se aceptó la diversidad musical, social, artística de la ciudad.

De igual manera, desde la vertiente educativa, en 1994, el MEN consolida la Ley General de Educación, trazando propósitos que van en concordancia con la Constitución, donde la educación artística se convierte en un área fundamental para dar cumplimiento y satisfacer un derecho inviolable. Por ende, había que precisar sus alcances. Para hacerlo se establecen competencias que hoy en día hacen parte de todos los lineamientos de la educación artística en básica y media. Estas competencias se han convertido en una ayuda para materializar los

logros de la educación artística, situando a los niños y a las niñas como estudiantes que aprenden a apreciar el arte y a expresarse por medio del mismo. Así el arte debe hacer parte del currículo escolar, y preparar al estudiante para apreciar y comprender el arte será una tarea de la escuela.

Por último, se puede decir que, tanto el Ministerio de Cultura como el MEN, se instalan como instrumentos que garantizan los derechos constitucionales, tales como el acceso a la cultura y a la formación artística. Entonces se puede afirmar que, en la educación artística se desarrollan destrezas y habilidades artísticas, como también se cultiva la apreciación del arte; donde el estudiante descubre sus gustos y despierta su sensibilidad, apropiándose de herramientas para ser un espectador crítico frente a lo que ve.

Algunas de las políticas públicas que se han desarrollado desde la constitución del 91 hasta la fecha las encontramos en el siguiente cuadro. Sin ser exhaustivo, intenta establecer algunos hitos entre las políticas públicas con el desarrollo del tema de la formación del público infantil para teatro.

AÑO	POLITICA PÚBLICA	DICE LA NORMA	APORTE A LA FORMACIÓN DE PÚBLICOS
1991	Constitución del 91	<p>Artículo 7. El estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.</p> <p>Artículo 70. El estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.</p> <p>Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres.</p>	Colombia se reconoce como un país pluri-étnico, abriendo paso al reconocimiento de las artes y la cultura como un derecho fundamental. También la idea de un código de la actividad cultural como un conjunto de disposiciones legales que estimulará la actividad cultural en todos los órdenes (SANABRIA, 2006). Este aporte permite pensar en políticas culturales que tenga como propósito el dialogo entre las manifestaciones artísticas y la sociedad; permitiendo una reflexión acerca de los escenarios en que se puede desarrollar la formación de público.
1994	Ley General de Educación Ley 115,	<p>Artículo 5. Fines de la educación: 7. El acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones.</p> <p>Artículo 20. Objetivos generales de la educación básica: a) Propiciar una formación general mediante el acceso, de manera crítica y creativa, al conocimiento científico, tecnológico, artístico y humanístico y de sus relaciones con la vida social y con la naturaleza, de manera tal que prepare al</p>	A partir de este momento empieza a materializarse lo expuesto en la constitución del 91, en la vertiente educativa. La educación artística se aplica como área fundamental. Como reza en el artículo 22, sobre la apreciación artística, la comprensión estética; importantes para la formación de público desde la escuela. El estudiante tiene el derecho de estar en contacto con las artes como creador y espectador. Ahora es claro que los objetivos de la educación artística no se reducen solo a su práctica; también a su

		<p>educando para los niveles superiores del proceso educativo y para su vinculación con la sociedad y el trabajo.</p> <p>Artículo 21. Objetivos específicos de la educación básica en el ciclo de primaria: l) La formación artística mediante la expresión corporal, la representación, la música, la plástica y la literatura.</p> <p>Artículo 22. Objetivos específicos de la educación básica en el ciclo de secundaria: k) La apreciación artística, la comprensión estética, la creatividad, la familiarización con los diferentes medios de expresión artística y el conocimiento, valoración y respeto por los bienes artísticos y culturales.</p> <p>Artículo 23. Para el logro de los objetivos de la educación básica se establecen áreas obligatorias y fundamentales del conocimiento y de la formación que necesariamente se tendrán que ofrecer de acuerdo con el currículo y el Proyecto Educativo Institucional:</p> <p>3) Educación artística.</p>	<p>apreciación y todo lo que ello conlleva. De esta manera, el desarrollo de habilidades para la práctica artística hasta la formación del estudiante como espectador, se convierten en una tarea imperante de la educación artística; donde se facilitan herramientas para formar un estudiante con una mayor comprensión sobre la estética de los diferentes lenguajes del arte.</p>
1997	Promulgación de la Ley General de Cultura Ley 397	<p>La Ley General de Cultura³ 397 de 1997, tiene como finalidad desarrollar los artículos 70, 71, 72 y demás artículos concordantes de la constitución política y que son todos aquellos relacionados con los derechos culturales (SANABRIA, 2006).</p>	<p>Aquí se materializan y se ejecutan los artículos relacionados con la oferta y demanda cultural. A partir de este momento las políticas culturales buscan ampliar la oferta cultural, y los productos artísticos se sacan de las salas de teatro y se llevan a la comunidad, generando un ambiente de apropiación que conlleva a la formación de público.</p>
2001 / 2010	Formulación del Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010: “Hacia una ciudadanía democrática cultural”.	<p>El propósito fundamental del Plan es propiciar la construcción de una ciudadanía democrática cultural que, desde las especificidades culturales de los sujetos, tenga una presencia efectiva en el escenario de lo público y desde allí forjar las bases para una convivencia plural.</p>	<p>Como resultado de la Ley 397, el Plan Nacional de Cultura es un instrumento para llevar a cabo la vinculación de la población al desarrollo cultural del país. Plan que promueve la participación de la ciudadanía en pro de fortalecer la demanda a través de estrategias que ayudan a descentralizar la oferta, integrando las artes a la comunidad, para convertir la población en un testigo del desarrollo cultural, viabilizando y formando públicos para las expresiones artísticas.</p>
2003	Serie Lineamientos Curriculares: Educación Artística	<p>Es en los Lineamientos Curriculares donde se empieza a formalizar la idea de la educación artística dentro del marco educativo, fortaleciendo competencias claves del desarrollo cognitivo como la <i>percepción de relaciones, atención al detalle</i>, entre otras. El documento busca generar en las comunidades educativas interrogantes acerca de las comprensiones sobre las artes, y a su vez es una invitación a cultivar, desde el mismo PEI, al artista y ciudadano que hay en cada estudiante (MEN, 2003).</p>	<p>Si bien, el documento propone que la educación artística puede ayudar a cultivar al artista y al ciudadano que hay en cada estudiante, no está lejos de cultivar al mismo tiempo un espectador con criterios estéticos, gustos descubiertos, ya que el texto abre discusiones sobre la sensibilidad y la anteriormente llamada educación estética; conceptos pertinentes a la hora de hablar de un proceso de formación de público desde el marco educativo.</p>
		<p>Siguiendo el principio constitucional y legal de coordinación y colaboración entre las instituciones del Estado, los Ministerios de Educación y Cultura, armonizarán y complementarán sus acciones en lo</p>	<p>Este es uno de los avances más significativos, ya que los dos ministerios se unen para pensar en la educación artística, considerada en este momento como un</p>

³ La Ley acoge la definición de “cultura” expresada en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT), México D. F., 1982.

2007 / 2010	Plan Nacional de Educación Artística	referente al campo de la educación artística y cultural. Las dos instituciones tienen competencias en el fomento y desarrollo de este campo del conocimiento y del talento humano que lo atiende (MEN, MINISTERIO DE CULTURA, 2007).	campo del conocimiento. Esta unión entre el Ministerio de Cultura y el MEN, permite la articulación en los proyectos concernientes al público, por un lado facilita los procesos de apropiación de la oferta cultural por parte de la ciudadanía, y por otro lado, se viabiliza un proceso de formación de público infantil desde la escolarización a través de la educación artística.
2010	Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media	El MEN lanza una serie de publicaciones con el propósito de ofrecer una educación con calidad. Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media es el documento N° 16. En él se establecen competencias necesarias para la educación artística como la <i>sensibilidad, apreciación estética y comunicación</i>	Es el documento donde la educación artística tiene protagonismo dentro de la escuela. También es importante resaltar que se consolida las competencias que deben estar presentes dentro de un proceso de enseñanza en esta área, situando al estudiante como creador y espectador, este último permite la formación del estudiante como posible público.
2014	El Arte en la Educación Inicial	El documento expresa que es importante acompañar a las niñas y a los niños a descubrir el mundo y a explorar los diversos lenguajes artísticos y sus posibilidades constituye entonces una oportunidad para despertar su sensibilidad, descubrir sus gustos y crear criterios estéticos para transmitir su visión propia del mundo (MEN, 2014).	Acorde a las orientaciones pedagógicas, el MEN argumenta la necesidad de incluir los lenguajes como el arte dramático (teatro) desde la primera infancia; dando bases sólidas y precisando conceptos como la sensibilidad, el gusto y el criterio estético. Haciendo énfasis en estos conceptos se puede hablar de la formación de público infantil como un proceso que se puede iniciar desde la primera infancia y desarrollar en la educación básica y media.

Entendiendo a Colombia como un país pluri-étnico se empieza a implementar políticas culturales que buscan desarrollar lo estipulado por la Constitución del 91. Se da paso a un concepto más amplio de cultura, donde el campo artístico empieza a ser parte de él. Este momento es importante porque de allí nace la relación de las políticas públicas con las manifestaciones del arte y se fortalece todo el ámbito cultural. Desde la oferta hasta la demanda. Es así como estas políticas públicas toman como tarea el fortalecimiento de los espectáculos que se presentan como también asegurar su público; concibiendo la práctica cultural y el acceso al arte como un derecho fundamental. Es así como se empieza a hablar de apropiación⁴; que permite el acercamiento entre el espectáculo y el público. Consiste precisamente en la estimulación a la participación de la ciudadanía en todo el movimiento cultural. Desarrollándose este concepto de apropiación, se empieza a generar una cultura de

⁴ Tal como lo menciona Víctor Manuel Rodríguez en *El Público en la Escena Teatral Bogotana*: Esta doble perspectiva no sólo facilitó nuevas maneras de apropiarse de las prácticas del arte, sino que promovió la corresponsabilidad con los propios sectores artísticos para proponer nuevas maneras de garantizar los derechos culturales y suscitar la diversidad de formas de acercamiento y valoración de las prácticas del arte (SDCRD, p. 91. 2009).

público, entendiendo que la asistencia constante a los espectáculos artísticos es uno de los caminos para desarrollar un gusto y un sentido de la estética.

Sin embargo, tanto el MEN como el Ministerio de Cultura entienden que otra manera de apreciar y entender los diferentes lenguajes artísticos como el teatro, es a través de la educación artística. Es así como los dos ministerios unifican esfuerzos para llevar un proceso conjunto, viendo en la vertiente educativa el lugar más apropiado para preparar al ciudadano para una vida cultural. Por ende, se le atribuye a la educación artística, ya reconocida como área fundamental en los Proyectos Educativos Institucionales (PEI), que sus fines no se reducen a la enseñanza de habilidades para la práctica artística. Como también es necesario y fundamental formar sujetos en relación con el arte, saber apreciarlo es uno de los propósitos más importantes de la educación artística en los últimos tiempos. Este propósito se materializa en la comunidad educativa por medio de los PEI. Por consiguiente, este ejercicio investigativo ha identificado que se pueden gestar procesos de formación de público infantil para las diferentes expresiones artísticas, que bien puede ser el teatro. Este proceso de formación de público, denominado infantil, por ser la población que predomina en la educación básica; acude a la enseñanza de la apreciación estética y a la afinación del gusto, avivando la sensibilidad; permitiendo la formación y el crecimiento de un público crítico e inteligente.

LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL COMO UN PROCESO IMPLÍCITO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

El Ministerio de Educación Nacional (MEN), ha encaminado sus esfuerzos en defender la importancia de las artes en el ámbito educativo como un área fundamental; con el firme propósito de mejorar la calidad en la educación. A partir de este propósito nace el documento *Orientaciones Pedagógicas Para La Educación Artística en Básica y Media* (2010). El documento propone una re-definición de educación artística. No se trata de una educación centrada en la obra o en la expresión de las emociones mediante el arte; se trata de una educación dónde el arte es un conocimiento necesario en la vida de los sujetos y las comunidades, es parte importante de su cotidianidad, donde la educación artística debe

superar las clases de historia del arte o del desarrollo de las habilidades para las manualidades.

Desde estas ideas, el MEN expone la definición de la Educación Artística que supera un saber para memorizar, hacer “obras” o divertirse; aclarando que en la actualidad la educación artística está relacionada con el ejercicio de la ciudadanía, la reivindicación de los derechos, la participación social, la identidad e incluso el emprendimiento.

Desde un enfoque de competencias se plantea que el apreciar el arte es parte de la competencia comunicativa, esto se evalúa a través de procesos en los que se ubica al estudiante en el rol de creador y público, necesarios para llevar a cabo cualquier manifestación artística. De esa manera se introduce el estudiante–espectador como rol en las áreas que componen la educación artística.

También explica las competencias que se vinculan como: sensibilidad y apreciación estética, siendo estas competencias conceptos imprescindibles para la formación de público infantil, ya que en ellos se expresa la necesidad del contacto directo con las expresiones artísticas, generando motivaciones y afecciones al receptor, permitiendo en este tránsito la educación de un gusto para disfrutar plenamente del arte, elementos claves para la formación de un público con criterio. Por último están los procesos de recepción: el estudiante como espectador, siendo éste el proceso más pertinente para hablar de la formación de público infantil. El MEN (2010), señala en su documento tres definiciones de Educación Artística: la primera acepción relaciona la educación artística como un “campo”, un área de conocimiento donde se pueden aprender las artes, la segunda apunta a la “experiencia sensible” del espectador; la tercera se enfoca a la educación del gusto y de la apreciación estética. Aunque las tres definiciones aportan en diferente medida, se hará mención a la tercera acepción que, a su vez fue tomada de la Conferencia Regional de América Latina y el Caribe de la Unesco, sobre Educación Artística celebrada en Bogotá en noviembre de 2005, donde se considera que la Educación Artística consiste en:

Expandir las capacidades de apreciación y de creación, de educar el gusto por las artes, y convertir a los educandos en espectadores preparados y activos para

recibir y apreciar la vida cultural y artística de su comunidad y completar, junto a sus maestros, la formación que les ofrece el medio escolar (MEN, 2010).

En esta definición de educación artística se pone de manifiesto la apreciación como una capacidad, posibilitando el fortalecimiento de la misma como una habilidad que se desarrolla a través del encuentro con el arte. Para expandir esta capacidad es necesario establecer una relación estrecha entre estudiante y expresión artística, exponiéndolo con mayor frecuencia a la experiencia estética. Pero esta relación no debe quedar allí, solo en la observación, en el encuentro; es importante generar ambientes propicios para la creación, donde el estudiante participe activamente ampliando también su experiencia artística como creador. La suma de estos dos conceptos: apreciación y creación, son los que facilitan un tercer proceso, la educación del gusto; es decir, que esta relación genera tres procesos que se pueden desarrollar de manera simultánea.

De la misma manera es considerado por Melissa Giorgio Alcalde al afirmar que: *Experiencias como las de convocar a escolares a presenciar un concierto sinfónico y luego, en clase, dibujar y redactar un poema o un pequeño texto, no hace más que ejercitar habilidades manuales, cognitivas y sensoriales todas a la vez (p. 6. 2013).*

En ese sentido, ALCALDE (2013), parte de la experiencia estética donde se instala al estudiante como espectador, acercándolo al arte; para luego generar espacios de dialogo y de creación o, como lo diría el MEN (2010) experiencia. Esta combinación de la experiencia estética (apreciación) y artística (creación), relacionados directamente con los roles del estudiante espectador y creador permite la construcción de público.

Es ineludible esta relación entre apreciación y creación, porque permite educar el gusto fortalecer la capacidad de discernir sobre asuntos estéticos ante cualquier expresión artística, puesto que la relación misma sitúa al estudiante en dos roles importantes: por un lado está el estudiante espectador, en su ejercicio pleno de observador, en el cual tiene la posibilidad de fortalecer, como ya se dijo, su capacidad de apreciación; por otro lado, el estudiante creador, artista, que manifiesta de manera implícita en cada creación el gusto adquirido. Estos son elementos claves que permiten hablar de un proceso de formación de público, proceso que se desarrolla de manera tacita dentro de la educación artística,

convirtiendo a los estudiantes en espectadores preparados y activos para apreciar la vida artística y cultural.

En resumen, se hace evidente los propósitos de la educación artística en el ámbito educativo. Se rescatan aspectos de la educación artística que, si bien estaban allí, se tenían en un segundo plano. Sobre estos aspectos cabe precisar que consiste en la asignación de un nuevo papel para el estudiante dentro de la educación artística. Ahora no solo se piensa al estudiante como alguien hábil para el arte; también como un ciudadano integro formado para disfrutar plenamente de la oferta cultural.

En ese orden de ideas, se cuenta con dos perspectivas, por así decirlo, en las cuales se proyecta la educación artística, definiendo su campo de acción. Por un lado está la enseñanza y desarrollo de habilidades artísticas, y por otro, la educación del gusto a partir de la experiencia estética. Este segundo aspecto, relacionado con el estudiante como espectador, permite hablar de los procesos que conviven en la educación artística como la formación de público infantil para teatro.

COMPETENCIAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y LA FORMACIÓN DE PÚBLICOS

El autor Elliot W. Eisner (1995) manifiesta dos ideas fundamentales para esta investigación. Por un lado toma la educación artística como un medio que define el desarrollo de destrezas sociales, *disponiendo al ser para lo que la vida le puede presentar*. Se pone el arte al servicio del aprendizaje de otras áreas o disciplinas, ajenas al arte, preparando a la persona para entender de la mejor manera la naturaleza de la vida. Por otro lado, ésta justificación rescata la esencia del arte, como dice el autor, *lo que el arte tiene de único y propio*; es decir que se deja a un lado cualquier justificación sobre las propiedades “benditas” que ofrece la enseñanza del arte para validar su importancia, y rescata lo que verdaderamente el arte tiene de único y propio, las propiedades reales: “el arte por el arte mismo”.

Aunque el autor expresa ideas puntuales sobre la enseñanza del arte, no indica que la misma se desarrolle únicamente dentro del aula. Todo lo contrario, insinúa que su enseñanza es una labor que se puede ejecutar en diferentes escenarios, posando sobre ella una mirada abierta y práctica. También explica la forma en que se da el aprendizaje de la educación artística. Sobre este punto se acentúa, ya que las apreciaciones sobre como sucede la educación artística corresponde a ciertos aspectos de recepción que corresponden al objeto de estudio.

Eisner precisa que el aprendizaje que posibilita la educación artística consta de tres aspectos que él mismo denomina *aspectos productivo, crítico y cultural*. Sobre ellos dice que: *el aprendizaje artístico aborda el desarrollo de las capacidades necesarias para crear formas artísticas, el desarrollo de capacidades para la percepción estética y la capacidad de comprender el arte como fenómeno cultural* (Eisner, 1995).

Se puede inferir que estos tres aspectos del aprendizaje de la educación artística apuntan en primer lugar a la práctica del arte, que se entiende como el aprendizaje de habilidades para el desarrollo de alguna expresión artística, en segundo lugar está el aspecto que concierne a la apreciación estética⁵, es decir, al pensamiento generado sobre una obra de arte, y por último está la comprensión de la obra de arte a partir de su contexto político y sociocultural que la influye.

Tanto Eisner como el MEN coinciden que el aprendizaje de la educación artística se compone de diferentes aspectos como se ha expuesto. Por su lado, el MEN propone las competencias para la educación artística, donde se argumentan procesos como los de recepción y creación. De manera muy simplificada estas competencias definen los canales de percepción sobre los cuales el estudiante capta y luego asimila poniendo en uso su sensibilidad estética (2010). Este proceso en su conjunto convive por correspondencia. En ese orden de ideas Eisner plantea procesos similares, guiándolos a través de ámbitos que se presentan como objetivos del aprendizaje artístico.

⁵ El concepto de “apreciación estética” es tomado de las Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media (MEN, p.35. 2010).

Educar la Visión Artística establece tres ámbitos que tiene la enseñanza del arte, y los plantea como objetivos. Estos ámbitos trazan un panorama mucho más amplio sobre la relación del sujeto con las expresiones artísticas: *el primero consiste en desarrollar las capacidades visuales y creadoras de las que proceden las imágenes sensitivas, expresivas e imaginativas* (EISNER, 1995).

En este primer objetivo, encontramos un lugar bastante común sobre la enseñanza del arte, del cual se puede afirmar que es el más conocido y el que más se ha aplicado dentro del ámbito escolar; como dice el autor: es tal vez el objetivo más tradicional (EISNER, 1995). Consiste en la enseñanza del arte como una práctica de habilidades o destrezas que se desarrollan con el fin de formar al artista. Eisner resalta la importancia de este objetivo porque el estudiante emplea su aprendizaje creando imágenes para comunicar lo inefable. Aquí las imágenes visuales son de gran importancia porque sobre ellas se funde el aprendizaje. El estudiante expresa a partir de lo que ha visto, poniendo en práctica, como dice Eisner (1995) *el lenguaje del arte visual*.

En éste segundo objetivo se hace evidente dos aspectos: primero, la preeminencia de estar en contacto con el arte; de ahí que se pueda educar la sensibilidad visual. La frecuencia con la que se expone una persona a las experiencias artísticas, define el perfeccionamiento de la sensibilidad visual, la cual se forma a partir del contacto con el arte. Entonces es la vista la que codifica y le da sentido a lo que ve; es decir que no se fortalece de manera natural, sin ningún estímulo. Segundo, éste objetivo se plantea también bajo otra premisa: que alguien estudie artes no implica de manera limitada que sea un futuro artista. Es aquí donde se toma al estudiante como aprendiz de prácticas artísticas y al mismo tiempo como un espectador que se cultiva. Parafraseando a Eisner (1995) *ver, a diferencia de mirar, es un logro, y no simplemente un deber*. De la misma manera como lo plantea el MEN (2010), considerando *que la primacía de este sentido⁶ sobre los otros, podría residir en su calidad de relación sintética con las cosas*, otorgándole capacidades con las que no cuentan los otros sentidos. La vista en su ejercicio de comprender las imágenes selecciona, sintetiza y analiza lo que ve para interpretarlo. De esta manera es éste sentido el que se familiariza con el rol del público

⁶ El autor hace referencia a la vista como sentido, y establece una relación recíproca entre éste y la sensibilidad visual. (MEN, 2010. P. 32).

en su ejercicio de espectador. Por consiguiente, el cultivo de la percepción y el desarrollo de la sensibilidad estética es un objetivo primordial al que tiende *Educación Artística*. (EISNER, 1995).

Por último, está el tercer objetivo que se relaciona con la *interpretación extra-textual* que propone el MEN (2010). Se amplía la relación entre espectador y obra de arte, desbordando un poco el sentido estético. Para Eisner (1995) *éste tercer objetivo tiene que ver con el contexto cultural e histórico en el que nacen todas las obras de arte*.

Este objetivo busca implicar elementos que faciliten la comprensión de un espectáculo artístico; que no solo se expliquen desde su estética, también desde su contexto. Gran parte de las obras de arte cobran mayor sentido cuando se tiene conocimiento del contexto histórico, social y político que las origina. De esta manera, estos tres objetivos generan herramientas para formar un público que comprende mejor estas obras. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede generar dos procesos de análisis sobre una obra de arte: el primero se presenta separando los tres objetivos propuestos por Eisner para la educación artística: acudiendo a la práctica del ejercicio creativo, al desarrollo de la sensibilidad estética y el contexto cultural. EL segundo proceso y de manera simultánea al anterior, es la sumatoria de los tres objetivos direccionados en un solo ejercicio de comprensión e interpretación, que da como resultado una lectura posiblemente completa y goce pleno para quien lo hace. En ese mismo sentido lo plantea el MEN, al exponer las diferentes manifestaciones de la sensibilidad, incluyendo la sensibilidad estética correspondiente a la apreciación (2010).

Formar públicos es formar sensibilidad:

De manera inmediata, la sensibilidad hace referencia a las motivaciones y/o afecciones generadas en el ser humano por su relación con el mundo. Las experiencias personales o el acontecer de la vida misma no impactan de igual manera a todas las personas; es probable que todos los sujetos posean un alto grado de sensibilidad sin ser consciente de ello. Adicionalmente, el impacto generado por situaciones externas también depende de la situación misma, de quien las genera o como las genera. En ese orden de ideas y, tal como lo afirma el MEN (2010), la *sensibilidad* referenciada en esta investigación es la

competencia que se sustenta en un tipo de disposición humana evidente al afectarse y afectar a otros. Así mismo, en ella se hace presente la intencionalidad y tiene una de sus manifestaciones más acabadas en la expresión artística.

De esta manera, al afirmar el MEN (2010) que la sensibilidad es una competencia, está describiendo diferentes aspectos de la misma: primero, que todas las persona son sensibles en mayor o menor grado. Todos desde que nacen, tienen un grado de sensibilidad biológica que se despierta según las experiencias que se tenga dentro de su entorno. Segundo, si es una competencia, es una destreza que se puede fortalecer a partir de la experiencia, haciéndola susceptible a la comparación, es decir que, se puede evaluar y medir. La sensibilidad es entonces, una habilidad que se desarrolla, que se cultiva según el número de experiencias.

Ahora, si la sensibilidad se puede desarrollar, entonces es posible alterarla. De esta manera, se le da a esta competencia un grado de intencionalidad, que se resume en el propósito mismo del estímulo externo posiblemente ficticio como una manifestación artística; al respecto se infiere que, cada vez que una persona tiene relación directa con una manifestación artística, se expone a sufrir los embates liderados por el arte; con el propósito mismo de afectar la sensibilidad de su receptor. Esta afección varía según las experiencias anteriores que el receptor haya tenido frente a las manifestaciones artísticas.

Siendo así, se hace indefectible la afirmación del MEN, al expresar que la sensibilidad es una disposición humana (2010) que, se puede afectar frente a las manifestaciones del arte como el teatro, que busca afectar a su público. De acuerdo a lo anterior, se puede asegurar que la sensibilidad es una competencia necesaria dentro de la educación artística que, a través de su desarrollo viabiliza una idea de formación de público, otorgándole un carácter consiente.

Empero, para poder considerar que la sensibilidad misma aporta a la formación de público, se debe exponer las diferentes manifestaciones que la sensibilidad contiene y a las que se hace referencia. Esto permite sustentar el valor de ésta competencia dentro de la educación artística, otorgándole fuerza a la idea de formar un público desde la infancia. Para ello

enunciamos estos tres componentes fundamentales de la sensibilidad, que son: la *cenestésica*, *visual* y *auditiva* (MEN, 2010).

Formar público pasa por el cuerpo (Sensibilidad Cenestésica)

La cenestesia es la conciencia que tenemos del cuerpo y sus tensiones. En este sentido, permite integrar en nosotros un esquema del cuerpo como un todo. De este modo y por correspondencia, es posible identificar y anticipar las tensiones de otras personas (MEN, 2010).

Sobre esta manifestación de la sensibilidad se puede decir que, al hablar de la conciencia que se tiene del cuerpo se generan otras lecturas sobre la idea del cuerpo mismo: por un lado está la conciencia sobre la idea del cuerpo que cada uno es y, por otro lado, el cuerpo que son los demás⁷. Al hablar de la conciencia que se tiene del cuerpo, se identifican sus tensiones, concibiendo dos formas de leerlo: una primera lectura sería la de un cuerpo segmentado, es decir, centrando la atención en aquellas partes del cuerpo del otro donde se descubren las tensiones. Por otro lado, el cuerpo en su conjunto, generando una segunda lectura o completar la lectura anterior. Esta comunicación corporal se da en doble vía; identificando tensiones de ida y provocando cambios en el propio cuerpo, de vuelta. Este intercambio genera nuevas lecturas para ambos cuerpos. De manera mutua los cuerpos identifican sus tensiones afectando simultáneamente sus pensamientos.

La identificación de estas tensiones, ya sea de un cuerpo segmentado o de un cuerpo como un todo (MEN, 2010), proyecta la idea de un espectador activo que, a partir de la

⁷ Es Paul Valéry quien propone la idea de la clasificación del cuerpo de la siguiente manera: El primero como objeto de primera mano, el cuerpo que está allí cuando corre, el que nos sigue en cada movimiento y solo pueden percibir en la punta de sus dedos y verlo hasta donde él mismo se los permita. Como diría Henri Bergson en su libro *La Risa* –el cuerpo de cada uno es el traje de cada día– y hablamos de él como una pertenencia exterior: mi pantalón, mi computador, mi cuerpo etc. El segundo cuerpo es el que se tiene en una vitrina, el que se muestra, el que enorgullece o entristece, el que ven los demás y el que ven en el espejo todas las mañanas, al que se maquilla y al que se reviste de ropajes según cada cuerpo, el que mejora o empeora o las dos cosas y, el que envejece.

En el tercer cuerpo tenemos a todo un cuerpo que se complementa con micro-partes y que solo existe en el pensamiento de cada uno; se podría hablar de un cuerpo inteligible lleno de nervios y de líquidos que proporcionan su propia existencia y que unen el pensamiento con el movimiento.

conciencia sobre el cuerpo, identifica sus tensiones, permitiendo lecturas que significan, generando pensamientos, provocando cambios en la corporeidad de quien ve. Sobre este aspecto se puede insinuar que a partir de lo anterior se va entrelazando un camino que se proyecta hacia el público, teniendo en cuenta que en esta relación corpórea, donde se identifica y se interpreta, para entender el cuerpo del otro se está haciendo una lectura que transforma en ambas direcciones. Esta relación sensible que se da a partir de la cenestesia, es indudable que se desarrolla a partir de lo que vemos, haciendo necesario el contacto visual.

Formar público es aprender a ver (Sensibilidad Visual)

Exponer consideraciones sobre la sensibilidad visual de manera aislada sería una tarea muy difícil, puesto que su relación con la sensibilidad cenestésica emerge inmediatamente. Así que vamos a comenzar diciendo que este sentido amolda la manera que tenemos de entender y relacionarnos con el mundo. De modo que nuestros sentidos condicionan nuestra cultura, le dan forma (MEN, 2010).

Más que ofrecer una definición sobre el sentido de la vista, el MEN trae a colación la manera en que este sentido participa en la relación de una persona con su entorno. Todos los esquemas mentales que posee una persona y/o que ha ido construyendo a partir de las experiencias, inicialmente han sido aprendidos de situaciones cotidianas. El cerebro toma la información que se filtra a través de la vista y ejecuta un proceso de organización para entender el mundo. Clasifica todo lo que percibe y lo organiza con el mismo criterio que ha adquirido a través de la experiencia. Este ejercicio de organización no está lejos del ejercicio del público frente a un espectáculo teatral. En el teatro se percibe también lo que está dispuesto a la vista; se ordena y se interpreta. Las reacciones colaterales que se presentan tienen relación directa con la sensibilidad Cenestésica.

Formar público es aprender a escuchar (Sensibilidad Auditiva)

En cuanto a la sensibilidad auditiva, el MEN (2010) se remite a decir que ésta incluye también el reconocimiento del propio ritmo orgánico, de la posibilidad de escuchar, de escucharse (...).

Sobre este punto es necesario evidenciar los dos aspectos: interno y externo que sugiere el MEN al aclarar que, la sensibilidad auditiva “incluye también” el reconocimiento del propio ritmo orgánico; insinuando la existencia del otro aspecto que consiste en la recepción de estímulos audibles externos, que bien pueden alterar al que los escucha. Acudimos entonces, como lo muestra textualmente el MEN: la sensibilidad auditiva es la posibilidad de escuchar y escucharse. Al “escuchar” se habla de los estímulos externos y el impacto que ellos generan en cada persona, que varían según la experiencia frente a los estímulos. Segundo, “escucharse” hace referencia a la toma de la conciencia sobre el propio ritmo; es decir, se alude al ritmo biológico y natural de cada uno, como también a la identificación y asimilación.

Para finalizar sobre este punto de la sensibilidad, se puede afirmar dos cosas: que tanto la sensibilidad cenestésica como la visual y auditiva se relacionan, haciéndose difícil hablar de cada una por separado. También, que juntas hacen un aporte significativo para la formación de público infantil. La sensibilidad permite el aprendizaje a partir de lo sensorial, desde la inteligencia emocional, posibilitando la toma de conciencia respecto al cuerpo en el espacio. Esta toma de conciencia habla de la manera en que se deben establecer las relaciones con el otro, permitiendo un equilibrio emocional. Estas competencias se desarrollan de la mejor manera a través de la educación artística. Como lo asegura el MEN: la ampliación del espectro de la sensibilidad flexibiliza el pensamiento y, en este marco, fomenta la innovación y la creación de mundos posibles (MEN, 2010). Esta afirmación condensa la idea de este ejercicio de investigación, que consiste en brindar herramientas a los estudiantes desde la educación artística, haciendo viable la formación de público infantil con un sentido de la estética, del lenguaje, desarrollados desde su propia experiencia frente a las expresiones artísticas.

Formar público es aprender: (Apreciación Estética)

Recién se publicó la constitución del 91, la educación estética tenía un espacio muy reducido en el aula y pese a tener un espacio en el ámbito escolar, no convencía demasiado a la comunidad educativa, que entendía erradamente sus propósitos, pensando que se dedicaba únicamente a la formación de futuros actores, músicos, pintores o bailarines de profesión. Para superar esta limitada noción es indispensable definir en que consiste la apreciación estética, siendo fundamental para el desarrollo de un proceso cognitivo desde la educación artística. Al respecto se puede decir que:

La sensibilidad estética es la base de la comprensión del Arte, pero ésta no se agota en el cuerpo sino que establece distinciones, jerarquías y órdenes a partir de las impresiones sensoriales. La sensibilidad se ocupa de sentir, de afectarse, pero, ¿cómo sabe de qué manera y por qué es afectada? Esta apropiación no puede hacerla por sí misma, sino por una especie de facultad mixta que asocia las informaciones sensoriales a ideas, conceptos, reflexiones. Esta facultad sensible-racional se denomina apreciación estética, un componente de la experiencia estética que, si bien no está desprovisto de aspectos emocionales o productivos, tiene como función predominante la construcción conceptual.
(MEN, 2010)

Es imprescindible detallar sobre esta facultad de la sensibilidad recordando una vez más que el MEN ha señalado que no se refiere a la sensibilidad orgánica que cada persona posee, desprovista de formación y conciencia; a diferencia, ahora menciona que la sensibilidad estética, no solo hace su ejercicio en el cuerpo, quedando allí, también distingue, categoriza y clasifica los códigos del espectáculo creativo para su interpretación; tarea que se desarrolla según el impacto que genera la experiencia estética con el espectáculo. En ese sentido, cabe decir que este impacto, denominado por el MEN como “impresiones sensoriales”, varía según la experiencia a priori que la persona posee, otorgando un nivel de conciencia a su sensibilidad que se puede instalar como el aspecto racional de la estética, necesaria para interpretar dichas impresiones.

Entonces, la apreciación estética, consiste precisamente, parafraseando al MEN (2010, p.35), en –esa facultad sensible-racional- que interpreta los códigos de los diferentes lenguajes artísticos y conceptualiza sobre ellos a partir de la experiencia que ha adquirido al entrar en contacto con las manifestaciones artísticas. Por consiguiente, la apreciación

estética cuenta con dos maneras de acceder a estos códigos de los lenguajes artísticos, presentes en las obras: **la interpretación formal y la interpretación extra-textual** (MEN, 2010).

La interpretación formal: desde una obra de arte puede definirse como el proceso de decodificación de los elementos estéticos o unidades de sentido que componen su estructura y la identificación del papel que juegan éstos en la configuración de dicha obra como un todo (MEN, 2010).

De esa manera, la capacidad de lectura de un estudiante se puede medir en primera instancia sobre un asunto estético, sobre lo que se encuentra frente a él, representado en fragmentos palpables y evidentes de una obra de arte. Es aquí donde el estudiante interactúa con la forma de un producto artístico; desarrollando un proceso de decantación de los diferentes elementos de la obra (líneas, colores, musicalidad, asimetrías, espacio, etc...), para interpretarlos por separado. Este proceso de segmentación del producto artístico permite al mismo tiempo realizar un análisis de cada uno de los elementos de la pieza y su relación entre sí, para luego evaluar la armonía del producto artístico en su conjunto. Las herramientas con las que el estudiante puede contar para hacer este ejercicio de análisis de primer nivel en el ámbito escolar consisten en la relación espacial y geométrica de los elementos del espectáculo o representación.

La interpretación extra textual: El MEN considera que cuando un estudiante presencia un producto artístico, se plantea preguntas que se ajustan a uno de los dos tipos de interpretación: a la interpretación formal y la extra textual. Sobre la segunda estima lo siguiente: Al elaborar una interpretación extra-textual de las obras de arte, no se referirán meramente a su estudio formal, sino que, utilizando el objeto artístico como indicio arqueológico, tratan de ampliar su conocimiento sobre las sociedades que hicieron posible su elaboración (MEN, 2010).

Después de superar un primer análisis, donde se evoca la famosa frase “la belleza está en los ojos de quien la ve”, surgen otras inquietudes sobre la percepción derivadas de un segundo análisis, que en caso de resolverse desnuda el producto artístico. Se resuelven entresijos que esconde la obra de arte, como contexto social, histórico, político y; emergen

otros tipos de interpretaciones según este proceso. La interpretación extra-textual se concibe desde la idea de la hermenéutica. Este camino reposa en un nivel de análisis mucho más semiótico, acude a otras características de la obra que den respuesta a sus inquietudes. Una manera de hacerlo es a través del análisis histórico del contexto del producto artístico, del autor o de los intérpretes.

En resumen, cada vez que se piensa en la educación artística, es inevitable pensar en un primer momento que se hace referencia al entrenamiento de habilidades y destrezas del arte, como inicialmente se pensaba. Ahora, al hablar de la educación artística hay que vincular otros aspectos de ella como la apreciación estética, siendo éste un aspecto racional que admite un proceso cognitivo a partir de la experiencia estética que sucede en las impresiones sensoriales mientras haya contacto con una manifestación del arte. Este componente, perteneciente a la apreciación estética, es el factor racional que el espectador adquiere para dar un ordenamiento conceptual a un espectáculo artístico; en el cual desintegra las piezas de un todo para analizarlas por separado y comprenderlas en su conjunto.

Tal proceso de análisis que parte de lo sensorial, termina en el aspecto racional debido a la flexibilidad del pensamiento generada por la sensibilidad y experiencia estética que le genera la apreciación del arte al espectador. Y si bien esto no significa que un espectador desprevenido no pueda experimentar goce frente al hecho artístico, es claro que la sensibilidad de un observador cultivado le aventaja (MEN, 2010) Este es uno de los propósitos de la educación artística dentro del ámbito educativo: proveer de herramientas al estudiante, asignándole una responsabilidad como público, sobre la cual es el quien debe elaborar procesos mentales a partir de la sensibilidad y sus diferentes manifestaciones.

Procesos de Recepción: El estudiante como espectador:

En los procesos de recepción, si éste se da en relación con las artes escénicas, podemos identificar una interacción que se da en doble vía; por un lado tenemos la recepción de los intérpretes, actores, bailarines; ya que ellos están en constante relación con el público y su

presencia afecta su accionar. Por otro lado tenemos la recepción del público, donde se ubica al estudiante como espectador. Sobre ello el MEN precisa que:

La recepción es un proceso interactivo mediante el cual el espectador capta la información contenida en una obra artística o en cualquier expresión de la cultura. El docente debe procurar que el estudiante esté activo ante una imagen, una obra musical, una muestra escénica, cualquier manifestación cultural o incluso ante la naturaleza; toda vez que, como espectador, debe reflexionar, generar conjeturas e hipótesis, proyectar acciones y tomar decisiones (MEN, 2010).

De lo anterior podemos concluir que el proceso interactivo, que se da en doble vía, el espectador-estudiante está captando lo que percibe, esperando comprender todo, poniendo en práctica el desarrollo de su sensibilidad. Por medio de ella interpreta, dando sentido al espectáculo. Este es el proceso de un espectador activo, el estudiante debe estar atento para percibir todo lo que llegue a él, porque a partir de esta información captada debe reflexionar. Es un proceso de interpretación que confirma lo activo del estudiante como espectador. Estas habilidades desarrolladas en cuanto a la sensibilidad, la flexibilidad del pensamiento y las experiencias estéticas, son los que permiten una formación procesual de los estudiantes como público activos, otorgándoles la posibilidad de gozar plenamente de las expresiones artísticas.

Ya para finalizar con las Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media, es justo reconocer la importancia de sus aportes para la educación artística, al igual que las competencias comprendidas en ella como la sensibilidad y la apreciación estética. A partir de dichos conceptos se ha podido configurar el lugar de la misma en el ámbito escolar, esclareciendo sus propósitos, los cuales han sido mal interpretados, atribuyendo responsabilidades no propias de su enseñanza, que han logrado opacar una de sus verdaderas funciones: formar seres sensibles, frente a las expresiones artísticas y a su entorno. Seres completos, dotados de instrumentos: gusto educado y sensibilidad despierta; rasgos característicos de un público con criterio para interpretar y disfrutar del arte como de la vida misma.

¿QUÉ SE FORMA, PÚBLICOS O ESPECTADORES?

Las definiciones que se pueden encontrar sobre público son pocas, de hecho las investigaciones han ahondado con más rigor sobre el rol del espectador, dejando al público en un segundo plano. Como dice Pavis (2000) pese a que en los últimos años el interés de las investigaciones y de los estudios apunta hacia el público, es el espectador quien se lleva la mayor atención. Y es precisamente por su cercanía con el público, hasta el punto de pensar que espectador y público es “casi” lo mismo, incluso se usan como sinónimos uno del otro, y a veces se hace referencia al público mientras se describe al espectador y viceversa. Pese a su cercanía tienen sus diferencias. Es precisamente ésta la razón que hace necesario precisar en qué consiste cada concepto y definir cuál es la distancia que hay entre ellos.

Los primeros acercamientos sobre el público los hizo la psicología desde su teoría de la *Gestalt*⁸, sin embargo, tanto la antropología como la psicología ha dejado este tema en manos de la sociología, la cual se ha familiarizado con el asunto, y es precisamente porque *la aproximación psicoanalítica, aunque compleja, no logra agotar por sí sola el conocimiento del sujeto perceptor, pues no da suficiente cuenta de la inscripción de éste en el tejido social, empezando por el público en cuyo interior se encuentra* (Pavis, 2000. P. 251).

En un primer momento, Pavis considera que una mirada sociológica es la más completa para hablar del espectador, señalando que se puede hacer a nivel de público como sujeto social, precisando que el estudio del espectador que se hace desde la psicología no es suficiente, teniendo en cuenta que se aborda a nivel individual. Al mismo tiempo sugiere que el espectador es parte del público o que está en él, afirmando que el público es la masa o un grupo de personas que se deben observar como conjunto advirtiendo su

⁸ Las leyes de la percepción fueron enunciadas por los psicólogos de la Gestalt, (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka); quienes en un laboratorio de psicología experimental observaron que el cerebro humano organiza las percepciones como totalidades (Gestalt) de acuerdo con ciertas leyes a las que denominaron "leyes de la percepción". Estas leyes enuncian principios generales, presentes en cada acto perceptivo demostrando que el cerebro hace la mejor organización posible de los elementos que percibe, y asimismo, explican cómo se configura esa "mejor organización posible" que es a través de varios principios a los que llamaron Las leyes de la percepción. Tomado de <http://www.guillermoleone.com.ar/leyes.htm>

comportamiento desde un contexto sociocultural; *que el público se presenta como un solo cuerpo; se convierte en un cuerpo de pensamientos y de deseos (...)* (Pavis, 2000, p. 258).

Para Pavis, si bien, el público está integrado por espectadores, diferentes y heterogéneos, hacen un solo “cuerpo”, refiriéndose a un sujeto social, que pese a ser el mismo cuerpo está condicionado entre sí. Y es precisamente una de las razones por las cuales el autor lamenta que el acercamiento al público sea desde una sociología empírica, porque al acercarse al público como sujeto social, como colectividad o masa, olvida los aspectos estéticos, que siendo indisociables, no deberían estar aislados del público; considerando que *la sociología empírica acumula datos cuantitativos sobre el origen socio-profesional del público, pero que olvida establecer un nexo con el análisis estético del espectáculo en cuestión (...)* (Pavis, 2000. P. 258).

Por su parte Anne Ubersfeld (1997) al igual que Pavis, considera que el público es la masa, la colectividad; parafraseando a la autora, *el público es el “conjunto abierto” de los espectadores.*

Para Ubersfeld (1997) es imprescindible la presencia del público. Sin embargo, sus estudios son netamente semióticos, desde el rol del espectador como productor de sentido, quien busca dar significado a lo que ve en un espectáculo teatral, para interpretar y organizar un mensaje claro. Lo anterior se evidencia cuando la autora afirma que *en el teatro, es indispensable que el espectador encuadre, organice su percepción, recuerde; nadie facilitará su trabajo con pequeños cortes de imágenes* (Ubersfeld, 1997).

Hasta el momento las aproximaciones hacia una noción de público, como ya se dijo, apuntan en dirección al espectador. Los autores anteriormente citados, describen de manera ligera su idea de público, pero lo hacen a partir de una profunda idea de espectador. Probablemente esa falta de atención hacia el público por parte de los hacedores del arte, de los académicos e investigadores ha generado un divorcio entre el teatro y su público.

Es Jan Doat quien al hablar del público explica el motivo del divorcio entre el público y el teatro como oficio. Para el autor *el teatro abandona su papel de expresión social, se extravía en inquietudes técnicas o preocupaciones comerciales. La colectividad por su*

lado, abandona el acto dramático. Privado de ese contacto, el teatro pierde su razón de ser (Doat, 1961).

Es así como el autor manifiesta que las discusiones sobre los lenguajes estéticos del teatro, la gestión cultural, comercial y otras actividades que los artistas han asumido, desplazaron al público a un segundo plano. Aunque dichas actividades se realizan “pensando” precisamente en el público, es él el último beneficiado de todo esto; a diferencia como lo explica Doat, es la razón de la separación entre el público y el teatro, restándole el carácter social que caracteriza a las artes escénicas.

Por otro lado, los cambios acelerados de la sociedad, la llegada de la era digital y la falta de formación de público desde una temprana edad también han provocado el desplazamiento de las artes escénicas. Este público del teatro ha sido raptado por otras actividades que convocan a la muchedumbre y que invitan al divertimento.

Para Doat, el público es una multitud psicológica⁹ que va a un encuentro. Ese es el verdadero público, una muchedumbre que se pone una cita para una actividad de común interés; sin embargo este interés no obliga a la multitud a ser un grupo inteligente, crítico. Para argumentarlo, el autor precisa una diferencia entre *el público* y *los públicos*:

“El” público, en sentido general, es esta especie de multitud organizada, unida por el mismo punto de vista en lo que se refiere a la acción dramática. “Los” públicos, en sentido particular, son conformes a esta misma definición; pero la relación común entre cada espectador y la acción dramática surge de una visión más limitada en el tiempo y en el espacio, en la calidad y en la cantidad humana (Doat, 1967).

Para Doat, el público es un grupo de personas organizadas, es decir, que su interés es específico y no reposa en la casualidad. A partir de esta premisa el autor establece una

⁹ Una de las aplicaciones que ha recibido la psicología es al estudio de los comportamientos colectivos, vale decir, a los fenómenos psíquicos del grupo. Nació así la psicología social a principios de siglo y posteriormente, dentro de ella, la psicología de las multitudes. <http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=p&idind=1248&termino=>

dicotomía sobre el público de teatro, en la cual precisa que *el* público es, como ya se dijo, un grupo de personas que se reúnen alrededor de una actividad. Ahora, puntualmente sobre el público de teatro plantea que están *los* públicos, indicando que su diferencia radica en el nivel de interpretación frente a la *acción dramática*. Hasta aquí, el autor postula una diferencia dentro del mismo público, que se sustenta desde la idea de espectador, quien desde su lugar significa, organiza e interpreta según su punto de vista y experiencia parte del público de teatro. Entonces, Doat se suma a Pavis y Ubersfeld, quienes instalan la noción de público como la suma de espectadores; esta noción de público suscita la existencia de: *el* público y *los* públicos.

De acuerdo a las anteriores consideraciones, y teniendo en cuenta que el público se inscribe dentro de la multitud psicológica (Doat, 1961), es importante resaltar que el público de teatro conserva para sí algunas características que lo aleja de esta categoría. Sobre este punto Doat (1961) señala que el público de teatro goza de un *mejoramiento de la vida mental*. En ese sentido no es posible equiparar al público de teatro con el público que asiste a cualquier otro tipo de espectáculo o evento como a una misa, un partido de fútbol, un concierto musical, etc. Como dice Doat (1961) el público de teatro es, por lo menos, más apto para la vida especulativa, más sensible al razonamiento.

Sobre este aspecto *el* público y *los* públicos existen varios aportes que apuntan a la heterogeneidad del público teatral. Esta diversidad de públicos coexiste en sus diferencias, sus motivaciones, sus intereses; precisamente son ellas las que le dan esa característica de multiplicidad. Pero estas características del espectador se activan de acuerdo al tipo de espectáculo que observen. Son entonces, junto a los espectadores, las características de los espectáculos que se ofrecen los que también provocan estas diferencias de público. Un espectador puede pertenecer a un tipo de público pero esto no implica que esté allí para siempre; su lugar cambia de acuerdo a su afinamiento del gusto, de su apreciación estética o de su interés.

Antoine Cristian (2012) muestra su interés desde una perspectiva similar al citar a Jiménez Lucina y Octavio Arbeláez, quienes ofrecen en “Desarrollo de públicos, recaudación de fondos y marketing cultural” un aporte valioso:

El público es una noción que se ha usado para definir de un solo vocablo a los interlocutores, a los destinatarios o beneficiarios de una propuesta artística o de un servicio cultural. Sin embargo, detrás de ese concepto se encierran realidades heterogéneas y complejas relaciones que aún no han sido exploradas del todo en el contexto de las políticas culturales. Por ello, en primer lugar es más conveniente hablar siempre en plural, pues existen públicos diversos que comparten la experiencia artística y cultural en un lugar y contexto determinados. Jiménez y Arbeláez (Op. Cit).

Jiménez y Arbeláez consideran el vocablo “público” como uno solo. Bien podría ceñirse a una paradoja cuando en un sentido estricto dentro del campo teatral contiene aspectos que le dan cierta pluralidad y que permite establecer una relación entre la pluralidad del público de teatro y la formación de público para teatro, en la cual su diversidad consiste precisamente en la transformación del mismo público a partir de procesos de formación en los cuales se involucra la experiencia artística.

El público no nace, se hace. No todo el mundo está preparado para relacionarse con ciertos códigos y formas de percepción que les permitan disfrutar distintas manifestaciones artísticas o aceptar nuevas propuestas estéticas. Sin embargo éstos pueden aprenderse, enriquecerse y transformarse (Jiménez y Arbeláez. Op. Cit).

Tal como lo propone Lucina y Octavio, el público de teatro se forma, y no siempre está dispuesto a aceptar un espectáculo para el cual no está preparado; no por esto significa que sin una formación previa el público no tenga la capacidad de disfrutarlo, pero no es garantía. La formación de público permite sostener esa pluralidad que le da identidad a la noción de *los* públicos; sin embargo, considerando que la transformación de un público es constante, es posible generar estrategias que posibiliten la formación de público desde una temprana edad. Esta posibilidad aumenta la calidad del público, de *los* públicos y del teatro.

Teniendo en cuenta los anteriores aportes, se puede establecer varias componentes sobre la noción de público de teatro. En primer lugar, la diferencia entre espectador y público radica en su característica primaria, ya que el espectador acude al individuo y el público a la

colectividad. Público es entonces, la suma de espectadores, quienes posibilitan la pluralidad de ésta noción de acuerdo a la calidad de cada uno y de su relación con el teatro.

En segundo lugar, aunque el público de teatro, por su carácter colectivo se inscriba dentro de la multitud psicológica, no significa que se rija únicamente bajo ese orden, porque a diferencia de esa multitud, en la comunidad teatral suceden diferentes procesos de aprendizaje que permite catalogarlo como una “muchedumbre inteligente” que se transforma.

Por último, el público de teatro es susceptible a la transformación debido a estos procesos de aprendizajes a los que está expuesto cada espectador, y que se dan también desde una experiencia artística y creadora.

Aunque es la sociología la disciplina que promete una visión más amplia para el estudio del público porque vincula el carácter social que contiene esta noción, es necesario recordar lo imperativo que debe ser la unión entre los procesos cognitivos y los sensitivos, que, como dijo Pavis (2000) han sido aislados en estudios anteriores, restándole fuerza a los procesos de transformación del público.

Con el fin de unir nuevamente al teatro con su público y recuperar ese carácter social que le pertenece se hace necesario instalar un proceso de formación de público infantil para teatro, donde la apreciación estética, el desarrollo del gusto y el afinamiento de la sensibilidad puedan reclamar su lugar.

FORMACIÓN DE PÚBLICO PARA TEATRO

El siguiente punto busca introducir al lector sobre algunos conceptos expuestos por autores que han pensado al público de teatro como parte indispensable dentro de los procesos escénicos. Hay que aclarar que cada acontecimiento teatral se desarrolla completamente con la presencia del público, que es el encargado de apreciar el discurso y el lenguaje poético propuesto por los artistas. A pesar que el público es pieza indispensable del acontecimiento teatral resulta ser uno de los elementos menos investigados y de poca

relevancia. A pesar del escaso material relacionado con el objeto de estudio se encontraron algunas definiciones que dan pistas para seguir indagando en el tema de la formación de público en teatro.

En el libro *Arte y Parte* (2006) Mauricio Peña enfatiza que la formación de públicos debe estar articulada a un proyecto educativo y cultural, no basta con hacer simples actividades donde el público sea expuesto a las obras, sino que se requiere una propuesta administrativa tal como el autor lo propone:

“la formación de públicos y la creación de audiencias es un proceso que depende de una filosofía institucional que debe permear todas las funciones y dimensiones de un proyecto. Un proceso de este tipo va más allá de la simple interacción entre público y obra y en él deben intervenir todos los actores del proyecto cultural” (Peña, 2006. Pág. 155).

El autor visiona la formación de público desde todos los componentes que requiere un proyecto cultural, enmarcado desde aspectos administrativos que resulta del primer acercamiento a la audiencia antes de la obra de arte. En este aspecto la solidez administrativa permitirá clasificar al espectador según el interés y el planteamiento del producto; estas estrategias van enmarcadas a estrategias comerciales que serán útiles para la demanda teatral en relación con los consumidores culturales. Al público se le debe generar distintas motivaciones que permita socializarse e interesarse por el proyecto cultural permitiendo una categorización de espectadores interesados por la temática de la puesta en escena.

Los aspectos para formar las audiencias no son netamente artísticos, necesita un conjunto de herramientas y disciplinas que aporten sustancialmente para convencer que el teatro es una acto indispensable dentro de la cotidianidad.

En el libro *“La Formación y Gestión de Públicos Escénicos en una Sociedad Tecnológica”* de Jaume Colomer (2013), expone las distintas disciplinas que aportan al objeto de estudio

En la formación de público concurren diversas disciplinas: El marketing para identificar, captar y gestionar la demanda existente; la sociología, para comprender el consumo escénico como fenómeno social; la economía, para definir modelos de negocio que

consigan la sostenibilidad de los proyectos escénicos y la optimización de los recursos disponibles ; la pedagogía , para facilitar a los espectadores el aprendizaje de valores , gustos y conciencia crítica ; La dinamización cultural, para orientar el valor público de las artes escénicas al desarrollo comunitario y a la cohesión social (Colomer, 2013).

El autor claramente expone que la formación de público es interdisciplinar, incluso podría tener diversas miradas según el interés de la institución ejecutora. Esta investigación se basará indispensablemente en la disciplina pedagógica según la definición de Colomer, que más allá de definir el aspecto pedagógico solo sobre la conciencia crítica, el aprendizaje de valores y gustos, se puede ver esta disciplina desde todo el conjunto de herramientas que se le deben entregar a la audiencia para que se interese por las obras teatrales. En esta investigación hará énfasis en el público infantil y la experiencia del receptor con la obra de arte.

Otra definición encontrada es la de Lucina Jiménez (2000) en su libro *Teatro y Públicos*:

En México se empieza a hablar de “formación de públicos” dentro de la jerga de las instituciones encargadas dentro de la promoción y difusión cultural; sin embargo, en el mejor de los casos, se refiere más bien o casi exclusivamente a estrategias de difusión, mercadotecnia, publicidad o del denominado marketing. Estas técnicas son solo una dimensión de la construcción de los públicos, indispensables de sistematizar e incorporar a una muy necesaria y cada vez más urgente gestión profesionalizada del quehacer teatral; pero también en este terreno hay que matizar. No se trata de vender boletos solamente por vender, ni tampoco estas estrategias deben estar separadas o verse aisladas del proyecto teatral en su conjunto (Jiménez, 2000. P. 227).

Aquí la autora expone una situación en México, en la que definen la formación de público solo desde la mirada mercantilista que indudablemente es parte importante para la consolidación de audiencias y cada vez más necesaria en las industrias culturales, pero estas estrategias deben ser complementarias incluso paralelas con la obra teatral. La importancia que tiene las estrategias comerciales las debe tener la obra artística que genere al público un producto de calidad según sus expectativas e intereses, para que de esta manera el espectador se convenza que lo ofrecido es parte importante de su experiencia de vida.

En el documento *El Público en la Escena Teatral Bogotana*, (Gallardo, 2009) enfatiza en ver las necesidades del público en Bogotá e identificar sus expectativas. Para ello el grupo investigador de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, analiza los eventos más trascendentes del ámbito teatral de la ciudad con el propósito inicial de identificar la percepción del público en relación con los eventos.

Cuando tomamos la decisión de hacer mediciones, nuestro objetivo era mirar todos los eventos, procesos y actividades y conocer cuál es la percepción que tiene el público de ellos. ¿Se informa o no sobre los eventos que hacemos? ¿Les parece que estas actividades tienen pertinencia territorial? ¿Será que lo hacemos y programamos en horarios adecuados y dentro de las expectativas del público? ¿Estamos seguros de que el público sabe dónde informarse sobre teatro y sobre la programación permanente? (Gallardo, 2009. Pág. 20).

Al realizar la reflexión del impacto de la demanda teatral de la ciudad con el público capitalino se genera la ampliación de las posibilidades de las necesidades de los espectadores y mirar la eficacia de las tácticas utilizadas. Al hacer este estudio de las estrategias comerciales y artísticas se replantean y estarían en una constante transformación, permitiendo la diversidad de necesidades del público en relación con el acontecer teatral.

La formación de público debe tener el carácter motivador para todo tipo de necesidades, de esta manera se consolidan escenarios para todos los gustos, que permitan que las audiencias sean masivas; y que todos los asistentes sean partícipes activos en la construcción del arte teatral en la ciudad tal como lo expone Gallardo:

Algunos creadores tienen una mayor relación con su público porque llevan muchísimos años, décadas, trabajando, y han encontrado no solamente afinidades artísticas, sino también aproximaciones políticas, personales, intelectuales. Eso nos deja ver que es posible abrir caminos y pasar del público pasivo que asiste, que llena las salas, a un público activo que podría posibilitar otras miradas, que puede tener una postura crítica, comentarios que pueden incluso incorporarse a los procesos creativos y de montaje porque tienen unos elementos críticos, un público que se incorpora como elemento activo en una construcción de arte y ciudad (Gallardo, 2009. p. 20).

Evidentemente los autores planteados reflejan que la construcción del público es una responsabilidad colectiva y rigurosa que busca cambiar imaginarios en los consumidores culturales para que puedan ser una audiencia activa transformadora y crítica capaz de construir el arte en su territorio y sea una posibilidad de conocer el lenguaje poético.

Así que se podría definir la formación de públicos en teatro como un conjunto de herramientas interdisciplinarias que permite un impacto en los consumidores culturales, que sea generadores activos dentro de las actividades artísticas con el fin de ver el arte escénico como una necesidad de los acontecimientos cotidianos ya sea desde aspectos de divertimento, moral o crítico.

LA FORMACIÓN DE PÚBLICO INFANTIL PARA TEATRO

La población infantil es una de las poblaciones menos estudiadas en el ámbito teatral, a pesar que dramaturgos, directores, actores, críticos se interesen en el tema, los resultados vistos desde esta disciplina aún son insuficientes en relación con otros énfasis pertenecientes al teatro. En esta categoría se plantearan acercamientos a la formación de público infantil, visto que la documentación es escasa y son pocos los referentes que apuntan al objeto de estudio.

El arte teatral debe tener indiscutiblemente una comunicación permanente con el público visto desde las perspectivas del marketing y la obra artística, que pueda generar interés en las audiencias que asisten a los espectáculos teatrales, así como varios autores los definieron en la categoría anterior como “formación de público”.

Al enfatizar en el teatro infantil se identifican varias falencias, principalmente artísticas, que se relacionan directamente con los aspectos estéticos y de contenido de las obras que son ofrecidas a los niños y niñas.

Wolfgang Schneider presidente de la asociación internacional de teatro para la infancia y la juventud de Alemania expone en su libro “Teatro para los primeros años” (2009) uno de los problemas latentes cuando se refiere a un espectáculo para niños y niñas “¿Cuál es la

comunicación entre los actores, los niños y los adultos? Y nada me enoja más que ver a los actores actuar infantilizados, que se olviden de mí, acompañante de los niños, y que no aprovechen la oportunidad de utilizar la totalidad del sistema teatral.”

El autor hace una crítica principalmente a los elementos utilizados dentro de las obras de teatro para niños, que son insuficientes a las necesidades del público; ya que al referirse a un teatro infantil indudablemente están inmersos los adultos por ser los encargados de llevar a los infantes a una sala de teatro, por ende la experiencia artística debe ser satisfactoria en ambas partes.

El teatro infantil es una categoría del teatro que no se ha profundizado dentro del quehacer, las investigaciones y búsquedas aún son precarias. Los interesados en el tema y los que acuden a su práctica, mantienen los mismos elementos dramáticos y de puesta que generan una univocidad en el teatro infantil que no permite su evolución.

En el teatro infantil va inmersa la pedagogía; es decir que el teatro es un elemento de aprendizaje para el niño o niña, con el propósito que descubra el mundo a partir del juego y la imagen. El público infantil es una población no educada, y para formarla se necesita saber del tema teniendo en cuenta los contenidos que requiere cada obra según la edad. Este aspecto en su mayoría es pasado por alto y evidencia la mediocridad de las obras y la poca objetividad así como lo dice Rozz Grisby, director de educación del teatro para niños de Oklahoma:

Por alguna desafortunada razón, las cosas que son cada menos aceptable en el mundo TNJ, actuaciones infantilizadas, tramas acarameladas o absurdas y sin sentido, participaciones forzadas del público o ridículos personajes animales, siguen vigentes en el teatro para los menores de cuatro años (Grisby, 2009, 213).

Según el autor los artistas no se capacitan con los aspectos necesarios para la población infantil y acuden a herramientas inmediatistas, genéricas que no tiene mayor profundidad.

Para formar al público infantil es indispensable que los artistas que enfatizan sobre esta población realicen obras de calidad, que permita a la audiencia (niño y adulto) una

experiencia necesaria para la formación, las sensaciones, y emociones que los llevan a un camino impredecible del conocimiento.

El teatro infantil es un encuentro familiar que adulto y niño decidieron emprender con una visión del arte y del teatro radicalmente diferentes, en la cual el adulto es el encargado de decidir que el teatro es indispensable en la vida del niño y que permitirá herramientas que generen una mejor percepción con el mundo que lo rodea.

En el artículo *Una Mirada a la Dramaturgia Infantil en Colombia* de Carolina Avendaño y Andrés Angulo, Licenciados de la Universidad Pedagógica Nacional, identifican varios aspectos del estado de la dramaturgia infantil en Colombia que permitió hacer evidentes algunas falencias sobre los elementos utilizados para las obras teatrales hechas para los niños y niñas:

La falta claridad del planteamiento del conflicto, la escasa definición del carácter de los personajes(principalmente protagónicos y antagonicos)la descuidada y desacertada división dramática, la confusa utilización de las acotaciones evidencian que los autores no cuentan con conceptos claros sobre la construcción del texto teatral, vistos desde la definición de la estructura dramática, hecho aceptado y reconocido por la mayoría de ellos, según las presentaciones, introducciones y prólogos de sus libros. Este desconocimiento lleva a valerse del referente más cercano, la narrativa, acogiendo sus formas y estructuras para la escritura de las obras (Avendaño y Angulo, 2010. Pág. 7).

Los autores del artículo al identificar las falencias en la dramaturgia evidencian que el aspecto artístico en el teatro infantil no ha tenido un desarrollo y formación adecuada que permita generar nuevas herramientas a los creadores, la cual las creaciones artísticas tiene una sola direccionalidad que es predecible para el público y es una de las circunstancias que el teatro para niños y niñas no sea tan concurrido.

La organización Producciones 702, ejecutora de varios proyectos de teatro infantil en Colombia expone un artículo del documento *Arte y parte*. Varios aspectos que son

indispensables para la formación de público infantil. Por un lado están los aspectos administrativos que deben generar el orden y las coordenadas de los objetivos del proyecto artístico en relación con el impacto que se le debe generar a la audiencia para despertar el interés en el teatro:

Existen cuatro elementos para comercializar nuestro espectáculo: producto, precio, presencia y distribución. La combinación de estos factores determina en gran parte el éxito del espectáculo e incide en la imagen que el público percibe. Los factores económicos juegan un papel importante, tanto para el fortalecimiento administrativo como el artístico (Producciones 702, 2006. Pág. 124).

Según lo anterior el fortalecimiento de la imagen del producto ofrecido al público generara curiosidad y éxito en el espectáculo, teniendo en cuenta toda una planeación administrativa ejecutora de todos los aspectos de gestión. Para lograr esta estrategia se debe tener un equipo sólido capaz de generar factores estratégicos desde el producto hasta la distribución y para ello es necesario invertir en la calidad.

El segundo aspecto importante según producciones 702 es la calidad de las obras y todo lo relacionado con lo artístico:

Nuestro deseo es que los niños y niñas, al encontrar una puesta en escena, se apasionen por siempre, haciendo del teatro una herramienta para educar, sensibilizar y divertir. Lograr tocar los sentimientos de cada niño y de cada niña, convirtiéndolos en espectadores especiales de todo lo que ocurre sobre un escenario, hará que en el futuro sean espectadores divertidos, críticos y exigentes (Producciones 702, 2006. Pág. 124).

La cita hace un planteamiento que va acorde en formar nuevas generaciones de públicos, que se inicia con un trabajo riguroso y hecho con las necesidades del público expectante, la cual pueda generar herramientas para educar, sensibilizar y divertir. Al tener estas directrices claras se formaran espectadores críticos que puedan aportar de manera eficaz la cultura de la ciudad y el país.

A pesar que los documentos sobre el objeto de estudio son escasos hay unas pistas importantes que permitirán mejorar en la calidad artística y administrativa sobre la población infantil. Al ser identificadas es importante generar soluciones que permitan salirse de los parámetros establecidos que hacen que el teatro infantil se mantenga en la misma univocidad.

Uno de los aspectos que deben identificar los artistas para la creación de obras y/o espectáculos teatrales es el juego como fuente principal en el desarrollo cognitivo de niños y niñas, la cual al poner en práctica esta herramienta en ambas partes (niño-adulto) se podrá generar un riesgo en los espectáculos y se ampliara la interacción de la obra con el público. El juego tiene unas etapas que van acordes con el desarrollo del niño o niña según su edad, la cual el artista debe identificarlas y aplicarlas en la puesta en escena.

En el artículo “Un teatro diferente de 0 a 6 años” Alfredo Mantovani expone:

Cuando nos ubicamos en la etapa de la Educación infantil a partir de los dos años nos encontramos con el juego espontáneo sin finalidad aparente que se basa exclusivamente en la simbolización. Decimos que existe juego simbólico cuando los niños representan algo (un significado cualquiera, objeto, acontecimiento, esquema conceptual) por medio de un significante diferenciado y que solo sirve para esa representación: lenguaje, imagen mental, gesto simbólicos etc., (Mantovani, 2013).

El autor hace claridad sobre los aspectos del juego, entorno a la edad de 0 a 2 años que va acorde con códigos de simbolización en la que niños y niñas buscan significados a partir de la imagen, objetos, gestos. Al identificarlos se convierten en elementos indispensables y pertinentes para agregar a las puestas en escena y hacer un seguimiento sobre aspectos de la educación inicial que son acertados para el teatro infantil.

Por otro lado los niños de 3 a 5 años orientan el simbolismo conseguido en años anteriores y lo transforman a lo que se le denomina juego de roles, la cual el mismo autor lo expone de la siguiente manera:

Hasta los 4 y 5 años, los niños orientan su simbolismo lúdico hacia el llamado "juego de roles" en el que imitan lo que ven de los adultos que les rodean todo lo cual les sirve para ir conociendo la trama de las relaciones sociales. Esta gran etapa del "símbolo" es preparatoria del posterior juego dramático, un juego de reglas en el que se requiere organizarse con los otros y que a partir de los 5 años podemos definir como "Esa forma de teatro que incluye el juego espontáneo, en el que un grupo de niños coordinados por un educador, inventan e improvisan a partir de temas y personajes elegidos por ellos mismos, sin la presencia de espectadores" .En dicho momento evolutivo el sustantivo juego se ve calificado por el adjetivo dramático para diferenciarlo de otros juegos infantiles. No es cualquier juego sino aquel donde se hace "Drama", aquel en el que las ficciones se hacen realidad (Mantovani, 2013).

En la etapa de los 3 años el niño va asimilando la transformación simbólica de lo individual en relación con lo colectivo y a los 4 años aplica los juegos de roles al descubrir la relación con el entorno. La imitación es el primer acercamiento social con las personas que lo rodean la cual se empiezan a entablar diálogos y acciones. Es una etapa de preparación de juego dramático en la que niños y niñas van asumiendo roles y características encontradas en los adultos que les parecen atractivas y las van imitando.

En un espectáculo teatral se deben generar códigos de imitación, juegos que sean atractivos y acordes a la población (niño- adulto) que permita en la puesta en escena grados de placer, diversión y aprendizaje.

Al categorizar e investigar el público objetivo en cada puesta teatral se podrá visualizar aspectos de percepción de los niños asistentes, haciendo del teatro un espacio familiar para ver mundos alternativos vistos desde un teatro de calidad y con las herramientas teóricas e investigativas pertinentes en cada espectáculo para generar a un espectador crítico tal como lo expone la Autora Nora Lía Sormani en el libro "El Teatro para Niños, del Texto al Escenario" (2004) *El niño formado como espectador es un receptor ideal en el momento en el que no se somete a ningún tipo de preconcepción o prejuicio respecto de la obra que va a*

disfrutar. Bruno Bettelheim y Karen Zelan, en aprender a leer, destacan que el niño es un receptor fundamentalmente emocional y por eso creemos que se entrega de manera tan apasionada a aquello que observa.

Según la autora las obras deben generar sensaciones a partir de herramientas de la apreciación estética que no tengan preconceptos o prejuicios y que la obra pueda ser interpretada por cada niño según su interés, es de esa manera que el niño espectador será autónomo y tendrá sus propias conclusiones o percepciones según sea el caso; es decir que el teatro para los niños debe atender las necesidades sensoriales y cognitivas, que vayan acordes a las edades y que sean generadoras de caminos alternativos de reflexión, análisis y diversión que pueda ser compartida con los adultos acompañantes y que la estética y el lenguaje sea rigurosamente apto para un público familiar, donde la experiencia sea conjunta.

CAPITULO II

REFERENTE METODOLÓGICO

La metodología aplicada para este ejercicio investigativo hace parte del análisis de documentos, desde la perspectiva cualitativa, denominada análisis de contenido. Según López (2002) esta metodología es una forma particular de abordar los textos, dónde lo importante no es la forma sino las ideas expresadas, los sentidos y significados que posee el texto. Estudia el contenido comunicativo presente en el documento y las inferencias que se pueden realizar a partir de lo encontrado.

El análisis de contenido permite la abstracción de piezas claves halladas en los documentos como libros, memorias, videos, entrevistas, etc., para luego cruzarlos y analizarlos con las categorías ya existentes o identificar nuevas categorías. De esta manera se busca el sentido del documento en relación con el objeto de estudio.

Según Gómez (2000) una versión simple de análisis de contenido tiene que ver con el mensaje:

En términos generales, el análisis de contenido es un método que busca descubrir la significación de un mensaje, ya sea este un discurso, una historia de vida, un artículo de revista, un texto escolar, un decreto ministerial, etc. Más concretamente, se trata de un método que consiste en clasificar y/o codificar los diversos elementos de un mensaje en categorías con el fin de hacer aparecer de la mejor manera el sentido.

Desde las etapas técnicas del análisis de contenido, la etapa de análisis previo apunta a tres objetivos: la selección de los documentos para someter al análisis, la formulación de las hipótesis y los objetivos, y la determinación de indicadores sobre los cuales se apoyará la interpretación final (Gómez, 2000).

En el marco de los objetivos anteriores, la determinación de indicadores para este ejercicio investigativo se obtendrá a partir de una unidad de análisis de base gramatical, concretamente el análisis de frases y párrafos. Consecuentemente la unidad de análisis será el grupo de palabras. La configuración de la unidad de análisis quedaría de la siguiente manera:

Unidad de registro: Frases y/o párrafos.

Unidad de contexto: Únicamente nacional.

Unidad de enumeración: existencias o no del tema relativo a las categorías que se establecieron y/o al objeto de estudio.

INSTRUMENTOS:

Análisis de los Documentos: (Textos)

El análisis de documentos es un instrumento de medición que nos permite contener ciertos criterios para el análisis del texto, en la cual se tendrá en cuenta la cita del texto y/o del capítulo, como la unidad de registro: frases, párrafos. Se hace la lectura respectiva para su clasificación, se analiza lo que dice el texto y lo que nos dice en relación con el tema de investigación. Sobre esta parte del proceso de análisis Miguel Ángel Gómez M. señala lo siguiente:

Se trata de leer atentamente y varias veces los documentos a estudiar. Esta lectura repetida permitirá una indispensable familiarización del investigador con el contenido, con los diferentes temas posibles. Es lo que se llama generalmente la «lectura flotante», entendida esta como una actividad que consiste en familiarizarse con los documentos de análisis por las lecturas sucesivas y dejando nacer las impresiones y las orientaciones (Gómez, 2000).

En el siguiente cuadro se encuentran los textos seleccionados para su respectivo análisis. El criterio de selección de los siguientes documentos se basa en la aproximación al tema y en sus características aportantes para la formación de público infantil para teatro. En ellos se espera identificar categorías y conceptos que emerjan del análisis y que sean valiosos aportes para el objeto de estudio.

TEXTOS	AUTORES
• Revista Teatros N. 16: ¿Y el público?	Carlos Alberto Pinzón
• Recepción y Público en Las Artes Escénicas Colombianas: Público Infantil	Nohora Patricia Ariza Hernández
• Memorias: Dramaturgia para la Niñez	Iván Darío Álvarez/ Armando Carias/ René Fernández Santana
• Teatro Para La Educación Preescolar	Heladio Moreno
• Revista Teatros N. 18: Cultura en Común: Los escenarios para tejer la cultura con la gente	Revista Teatros
• Revista Teatros N. 15: Algunas consideraciones alrededor de las teorías sobre consumo cultural y su relación con la formación de públicos para el teatro	Hernando Parra
• Revista Teatros N. 4: ¿Ver o vivir el teatro?	Martha Lucía Rubiano
• Estudios de instrucción teatral: una experiencia	Achury Restrepo

artística pedagógica en municipios periféricos de Colombia	
• Revista Teatros N. 1: Señor Público y Conversación con Jorge Plata	Mónica Camacho y Jorge Plata
• Tras la escena: claves de un teatro de acción social	Teatro Esquina latina
• Teatro para los primeros años	Compilador: Wolfgang Schneider

Entrevistas:

Si bien, una de los instrumentos de recolección de la información para el análisis documental consiste, como ya se dijo, en memorias, entrevistas, textos orales o escritos. En vista de los escasos documentos escritos que existen sobre el objeto de estudio, se ha tomado la recolección de entrevistas a expertos en el tema, a través de las cuales se buscó compensar la ausencia de documentos escritos. Sobre estas entrevistas, se espera de igual manera, identificar categorías y conceptos que aporten a la investigación.

Una parte de las entrevistas se hicieron escritas y otras en audio. La transcripción hace parte de las etapas técnicas del análisis de contenido. Una vez se han seleccionado los documentos, o las entrevistas realizadas, se debe transcribir el material para que se dé una herramienta de análisis claro, completo y lo más significativo posible (Gómez, 2000)

ENTREVISTADOS	EXPERIENCIA	CAMPO
• Hernando Parra	• Director del teatro R101	Gestión Cultural e Investigación
• Carolina Vivas Ferreira	• Directora Umbral Teatro	Dramaturgia
• William Guevara	• Director de Purpura Creativo y Kiosko Teatral Bogotá	Gestión Cultural, Dramaturgia y Dirección
• César Álvarez	• Titiritero y codirector Libélula Dorada	Titiritero y Gestión Cultural

CAPITULO III

ANÁLISIS DE DOCUMENTOS

El siguiente análisis documental se desarrolló al rededor del objeto de estudio de este ejercicio investigativo, que consiste en la identificación de elementos necesarios para la formación de público infantil para teatro en Colombia, y dar respuesta a la pregunta problema que se manifestó desde un inicio: ¿Cuáles son las características que aportan los diferentes documentos para la definición de la formación de público infantil para teatro? y dar cumplimiento, a su vez, al objetivo general como a los objetivos específicos planteados. Luego de revisar los documentos seleccionados se establecieron cuatro categorías que permiten clasificar la información, con el fin de identificar, dentro de estas categorías, los elementos aportantes a la formación de público infantil para teatro:

- **La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro.**
- **El teatro como formador de público infantil.**
- **La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro: Recepción, consumo cultural y apropiación.**
- **La Familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro.**

A partir de estas cuatro categorías anteriormente nombradas, se identificarán los conceptos y elementos aportantes para la formación de público infantil para teatro

La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro:

Es indispensable recordar que éste ejercicio investigativo toma la escuela como lugar donde se puede desarrollar la formación de público por varias razones, entre ellas, porque la escuela pertenece a la segunda perspectiva identificada en relación con el objeto de estudio: la educativa. También, porque es el lugar donde los niños y niñas permanecen el mayor tiempo. De allí, que la escuela sea un espacio propicio para su formación, siendo el público infantil el objetivo de éste ejercicio investigativo. Pero sobre todo, porque desde una

perspectiva educativa, es la escuela donde se puede generar espacios de socialización sobre las diferentes manifestaciones del arte, al mismo tiempo, procesos que permitan educar el gusto, apropiación por la cultura, habilidades en la práctica artística, etc.

En ese sentido se hablará de la formación de público infantil para teatro desde un aspecto artístico y pedagógico. Siendo así, la educación artística es la que permite indagar en este proceso, ya que hoy en día esta área no apunta única y exclusivamente al desarrollo de habilidades que se manifiestan desde una práctica, también se relaciona con la capacidad de observación que tienen y que adquieren los estudiantes frente a las artes escénicas, específicamente el teatro, a través de competencias establecidas como: *la sensibilidad, apreciación estética y procesos de recepción: el estudiante como espectador* (MEN, 2010).

Carlos Alberto Pinzón, actor de teatro y gestor cultural, al referirse a la poca afluencia de público en las salas de teatro, propone en su artículo **¿Y el público?**, de la revista **Teatros N.16**, que es en la escuela el mejor lugar para desarrollarse la formación de público. *La clave parece estar en la escuela, en el aula, pero por la problemática general de la educación, no podemos permitir que este sea un tema rápidamente relegado en las prioridades de un ministerio o una Secretaría de Educación.* (Pinzón, 2011. Pág. 29.).

Aunque la afirmación no se refiere al público infantil, se infiere que es así al proponer el aula como medio formador de público: lugar donde se reúne tanto la población infantil y juvenil. Pinzón no profundiza en las implicaciones de la formación de público infantil para teatro, pero sí menciona que no se puede dejar únicamente en manos de las políticas educativas. Es así que insinúa una corresponsabilidad con otros espacios, los cuales se pueden posibilitar desde la gestión Cultural. Se evidencia entonces, las dos perspectivas propuestas inicialmente: la educativa y la administrativa, las cuales se ejecutan a partir de políticas públicas que permiten el desarrollo de proyectos dentro y fuera del aula. Aquí toma importancia la participación de la ciudadanía, específicamente de los gestores culturales. De esa manera la formación de público infantil para teatro no solo se desarrolla dentro de la escuela, si no que va de la mano con las políticas culturales que permiten el desarrollo de proyectos artísticos que involucran a la población. Es así que los niños y niñas tendrán la posibilidad de estar en contacto con el arte en cualquier momento y en cualquier lugar.

De ésta manera el autor manifiesta tres aspectos fundamentales para la formación de público infantil para teatro desde su quehacer. Por un lado señala que la formación de público consiste en la afluencia de los espectadores; pero al hacerlo desde la escuela se vincula de manera automática la educación artística, donde las competencias del MEN (2010) hacen parte de este proceso, generando no solo la formación de un público con herramientas para ir al teatro, sino que, estimula su continua presencia en las salas. Por otro lado, propone la escuela como medio formador de público y, a su vez, insinúa que este proceso también se debe desarrollar en otros escenarios; tal como lo afirma Eisner, quien propone que la enseñanza del arte no se da únicamente dentro del aula (Eisner, 1995). Esos escenarios se pueden promover con el desarrollo de políticas culturales que alimenten y que complementen este proceso¹⁰. Al parecer, no solo Eisner apunta en la misma dirección. Sobre la relación y corresponsabilidad entre las vertientes educativa y administrativa, Mauricio Peña también señala que la formación de público debe articularse dentro de un proyecto “educativo y cultural”:

La formación de públicos y la creación de audiencias es un proceso que depende de una filosofía institucional que debe permear todas las funciones y dimensiones de un proyecto. Un proceso de este tipo va más allá de la simple interacción entre público y obra y en él deben intervenir todos los actores del proyecto cultural.
(Peña, 2006. Pág. 155)

Del mismo modo, y en relación con la formación de público infantil para teatro, desde la escuela, Heladio Moreno se une citando a Herbert Read, que a su vez indica que *La educación artística debe ir hacia una educación estética que abarque todos los medios de expresión (...)* (Moreno, 2002. Pág. 18), de la misma manera que lo señala el MEN (2010)

¹⁰ En el momento en el que se escribía éste proyecto investigativo, se ejecutaban políticas culturales y educativas que respondían a las necesidades planteadas dentro de esta investigación. Las cuales se ven reflejadas en proyectos como clanes, “40X40, ahora llamado jornada única. Tomado de: <http://www.idartes.gov.co/content/klan> el 31 de enero del 2016.

al respecto de la *apreciación estética*. Es ésta educación estética uno de los compendios que eleva el nivel de calidad de un público.

En ese mismo sentido, Moreno toma la escuela como lugar para desarrollar la educación artística, facilitando a los estudiantes para una vida cultural. Heladio Moreno manifiesta en su texto **Teatro Para La Educación Preescolar**, la importancia de implementar las artes como herramientas para el desarrollo cognitivo. Al respecto señala lo siguiente: *Los sentidos desempeñan un papel esencial en nuestra vida cognitiva. Aprender a usarlos inteligentemente debería parecer un compromiso razonable en la agenda educativa, pero en la mayoría de las escuelas, a las artes (materia central para la imaginación) se les presta una atención muy marginal.* (Moreno, 2002. Pág. 15)

Es claro que el autor no relaciona los logros de la educación artística con la formación de público infantil para teatro; pero como ya se ha dicho, es un proceso implícito dentro de esta área. El autor proporciona varios elementos importantes que sobresalen en el desarrollo de la educación artística dentro de la escuela. Toma la percepción como elemento fundamental para el desarrollo cognitivo de los niños. El autor indica que:

La mayoría de las teorías educativas consideran que las cuestiones de percepción están relacionadas con la sensación no inteligente y las cuestiones de recreación con el simple uso de las manos, pero la propia percepción es un hecho cognitivo, pues la creación de imágenes en cualquier medio requiere de la invención y la imaginación. . (Moreno, 2002. Pág. 15).

Luego propone:

Para que la mente crezca necesita contenido sobre el qué reflexionar y aquí es donde se deben buscar las relaciones entre la intuición y el intelecto, entre la comprensión, la memoria, la atención, la concentración y la voluntad. Esto es educable en la escuela, pero es más fácil a través de las artes. (Moreno, 2002. Pág. 15-16).

Heladio ubica la escuela como lugar donde se puede desarrollar la educación artística y al tiempo la nombra como área fundamental; teniendo en cuenta que, si bien, los estudiantes aprenden sobre las artes, ya sea desde lo práctico o desde la observación, también sucede en ellos procesos cognitivos, mejorando su capacidad de análisis, su intelecto. Procesos que generalmente se dan en la escuela, pero la educación artística los facilita. El autor unifica el aprendizaje sensorial con el aprendizaje cognitivo, no los distancia como suele suceder en la formación de público desde una mirada sociológica, donde la idea de lo sensible se disocia de lo racional y de lo cognitivo (Pavis, 2000). A diferencia, afirma que la implementación de las artes en la escuela aleja al estudiante del aprendizaje clásico de memorización, aprehendiendo el de comprensión. Éste aporte fundamental para la investigación, se vincula a la idea de *sensibilidad estética* propuesta por el MEN (2010), la cual reflexiona sobre la relación entre la emoción y la conceptualización:

La sensibilidad estética es la base de la comprensión del Arte, pero ésta no se agota en el cuerpo sino que establece distinciones, jerarquías y órdenes a partir de las impresiones sensoriales. La sensibilidad se ocupa de sentir, de afectarse, pero, ¿cómo sabe de qué manera y por qué es afectada? Esta apropiación no puede hacerla por sí misma, sino por una especie de facultad mixta que asocia las informaciones sensoriales a ideas, conceptos, reflexiones. Esta facultad sensible-racional se denomina apreciación estética, un componente de la experiencia estética que, si bien no está desprovisto de aspectos emocionales o productivos, tiene como función predominante la construcción conceptual.
(MEN, 2010)

Mientras los estudiantes estén en clases de educación artística, aprenderán a desarrollar habilidades de todo tipo: sociales, de motricidad, de comunicación, educan su gusto; en términos generales aprenden a ver y a ser vistos.

El hecho de aprender a ver, de analizar, de diferenciar, de enfocarse en las partes y en el todo, son adiestramientos que ejercitan el intelecto, generando procesos cognitivos de aprehensión a través de la percepción. Parafraseando a Moreno, *Nuestra percepción nos permite clasificar y diferenciar, incluso entre cualidades que no podemos etiquetar.* (Moreno, 2002. Pág. 17). De esta manera, el autor relaciona el aprendizaje a partir de la percepción, con la cual el estudiante hace un ejercicio de diferenciación, que tiene su

principio entre lo general y lo particular. Este aspecto de la percepción es sumamente importante dentro de la formación de público infantil. El ejercicio de un público activo se desarrolla desde el nivel de percepción que tiene cada espectador. La percepción es lo que permite interpretar el espectáculo creativo a partir de un análisis simultáneo del todo y sus partes. Al respecto, Moreno complementa: *El intelecto es el proceso mediante el cual se identifican los componentes y se hacen inferencias. El desarrollo óptimo de la mente requiere prestar atención no solo a los procesos intelectuales sino también a los intuitivos. Se debe alentar a los niños a ver el todo y no solo las partes.* (Moreno, 2002. Pág. 16)

Mónica Camacho manifiesta en su artículo **Señor Público**, publicado por la revista **Teatros N.1.**, que para hablar del público para teatro hay que tener claro a qué tipo de público se refiere, teniendo en cuenta que el público no es "etéreo ni amorfo", y también para que tipo de teatro.(Camacho, 2005. Pág. 19, 20).

Para Camacho es claro que la formación de público no solo se debe guiar desde la perspectiva del receptor, sino también del espectáculo, que es un compromiso en doble vía, y en esa medida aporta cinco propuestas para formar público; de las cuales se ha tomado la cuarta propuesta que se cataloga en esta categoría de escuela, ya que la autora afirma en esta propuesta lo siguiente: *4) Salas de teatro y claustros educativos: colegios y universidades. Es necesario buscar que las instituciones educativas adquieran un compromiso con la sensibilización artística de las miles de personas que forman y que no tienen ninguna posibilidad de acceder a bienes culturales de manera directa* (Camacho, 2005. Pág. 19, 20)

De acuerdo a ésta propuesta Camacho deja claro que la formación de público se puede dar desde la escuela a partir de la *sensibilización artística*, que bien es una de las competencias que aporta el MEN al manifestar que la *sensibilidad* es la competencia que se sustenta en un tipo de disposición humana evidente al afectarse y afectar a otros (2010). De igual manera, señala que la formación de público se hace necesaria desde la escuela, debido a la falta de oportunidades para acceder a la oferta cultural de la ciudad, y es desde allí, desde la escuela, que los estudiantes tendrían la posibilidad de tener contacto directo con las expresiones artísticas. En ese sentido, la relación entre la *sensibilidad artística* y la experiencia artística es directamente proporcional y necesaria. Ese encuentro entre

espectáculo y público, también llamado experiencia artística, alimenta la sensibilidad artística. Es por eso que se hace necesario la creación de estrategias para llevar la oferta cultural a la escuela o llevar a los estudiantes a los centros culturales, así lo manifiesta la autora. Otra manera de formar públicos.

Ahora, la formación de público infantil para teatro requiere que la escuela posibilite espacios para la educación artística, ya que, la misma se tenía relegada a una simple práctica de alguna expresión artística mal ejecutada, y aún hay mucho por hacer.

En ésta primera categoría convergen diferentes elementos que aportan a la formación de público infantil para teatro desde distintas miradas. Por un lado, la formación de público hace referencia a la afluencia del mismo en los diferentes escenarios. Desde ese punto de vista se ubica Carlos Pinzón para indicar la importancia de las políticas culturales y educativas dentro de este éste proceso.

Heladio Moreno manifiesta que lo *cognitivo* y lo *sensorial*; son elementos indisolubles que se desarrollan a través de la percepción frente a la experiencia del acto creativo. Se aleja totalmente de cualquier pensamiento romántico y plantea la educación artística como base fundamental para la educación, nutriendo la idea de la formación de público, no solo como afluencia, también desde la percepción, para fortalecer la *educación estética* como parte de la formación del espectador, garantizando el goce pleno de un espectáculo creativo.

Mónica Camacho aporta un elemento clave: la *sensibilidad artística*. La autora considera que la formación de públicos se logra si los claustros educativos se responsabilizan de generar espacios para la *experiencia artística*. Con el encuentro entre espectador y espectáculo se fortalece, como lo mencionaba el MEN (2010), la *educación estética*.

En ese sentido, la escuela se convierte en un espacio necesario para la formación de público, idea que contiene diferentes aspectos: 1- los niños y niñas tienen mayor posibilidad de estar en contacto con el arte y la cultura; 2- en estos encuentros con el arte se fortalece la *sensibilidad artística*; 3- la percepción es un concepto clave para trabajar la *educación estética*: generar pensamiento a través de la relación entre intuición e intelecto.

El teatro como formador de público infantil:

Al identificar o definir la formación de público como un espacio interdisciplinar que propende varios contenidos o estrategias enfocadas a la población objetiva la cual son los niños y niñas, las compañías dedicadas a este enfoque deben tener un esfuerzo adicional en todas las estrategias de gestión, difusión, investigación y creación, que sean lo suficientemente sólidas para que puedan trascender dentro del teatro. Al nombrar el esfuerzo adicional, se enfatiza que el proceso de investigación de los artistas sobre la población debe ser más riguroso ya que es una de las corrientes más débiles dentro del acontecer teatral.

Uno de los aspectos que se debe tener en cuenta es identificar por medio de aspectos pedagógicos las necesidades y formas en que los niños y niñas aprenden, ya que de esta manera la educación artística es un espacio provocador que define el desarrollo de destrezas con el objetivo de ampliar de manera considerable los aspectos de la cotidianidad en relación con la experiencia. De esta manera el arte se pone en servicio del aprendizaje, la cual niños y niñas son preparados a entender la vida desde diferentes perspectivas. Teniendo en cuenta lo anterior los artistas por medio de la imagen y la poesía complementan esas necesidades y generan una alternativa de aprendizaje, reflexión y crítica. Una de las crisis del teatro para niños es la falta de conocimiento a la población por parte de los artistas, esto ha generado mediocridad en los trabajos escénicos. El teatro para niños merece ser generador de experiencias sensibles porque la sensibilidad es la manera más eficiente de trasgredir la realidad y generar nuevas realidades del público del futuro.

Por otro lado, los espacios de ejecución de las propuestas para los niños no son suficientes ni constantes dentro de las programaciones permanentes en los eventos culturales, no tienen una continuidad y son esporádicos. Por eso es indispensable aclarar que se deben destinar espacios para los niños y niñas en la que emerjan las propuestas artísticas y sea lo suficientemente llamativos y adecuados para la experiencia.

Hernando Parra expone lo siguiente para potenciar la formación de público infantil para teatro de la siguiente manera:

Hernando Parra (Entrevistado)

Yo soy un convencido de los espacios, entre más espacios hay más teatro y un mejor teatro. Soy un convencido que hay que meterle plata a la infraestructura teatral a esta ciudad y al país; en todos los sentidos no solo para la primera infancia. (Ver Anexo 1)

Según lo expuesto por Parra, los espacios son generadores de público, es decir que entre más espacios adecuados exista para el teatro se gestaran propuestas y eventos dirigidos a la primera infancia.

Existe actualmente un espacio adecuado para el teatro para niños y niñas llamado teatro al parque. En este lugar hay programación permanente los fines de semana la cual programan obras de teatro, títeres, música, danza exclusivamente para la primera y segunda infancia. Es un lugar atractivo que ha ido tomando posesión en lo relacionado con el arte para los niños y anexo a lo anterior se realizan talleres artísticos para que los niños exploren distintas formas de creación.

Este tipo de espacios amplía la percepción del mundo de los infantes, pero para que ello se logre, los artistas y pedagogos deben inducir al niño a entender códigos del lenguaje teatral. En el libro **Teatro para los Primeros Años**, Melanie Florschütz expone lo siguiente: *Reaccionan abierta y directamente a lo que experimentan. Nosotros los artistas recibimos una retroalimentación inmediata. Esto es raro en el teatro. Aquí, ver y hacer teatro son claramente formas de comunicación.* (Florschütz, 2009. Pág. 277)

Según la autora los espectáculos para niños tienen una dinámica en la relación de Actor y Público, y es que la experiencia debe estar dirigida a un público activo, que los roles entre actor y espectador se entrelacen y que el niño y el acompañante tenga la experiencia de observar pero también de crear y ser partícipes dentro de la obra de teatro. Los artistas deben estar atentos para generar lazos de comunicación que permita sumergir al niño o niña en un mundo diferente utilizando sus propias necesidades tal como se expone a continuación: *Los niños se sentían incómodos porque las luces del escenario bajaban demasiado rápido para ellos. Así que lo volvimos un juego (...)* (Florschütz, 2009. Pág. 278).

A partir de la experiencia que expone la autora, la comunicación es uno de los códigos que el niño comienza a familiarizar entorno al espacio, en la cual es conducido por los adultos (actor, familiar, profesor). Todo lo anterior está sumergido por el juego, que es el conductor del reconocimiento individual y colectivo de la primera infancia. Es decir que dentro de la experiencia teatral para niños debe ser lo suficientemente atractivo para los adultos que permita un intercambio de saberes que puedan ser socializados dentro y fuera del espectáculo.

Los artistas deben identificar las reacciones del público porque es a partir de ellas que se hace un teatro con las necesidades de los niños según su edad e interés. Por un lado es diferente tratar a los niños en su cotidianidad y otra es ver su manera de ver el mundo tal como lo expone Florschütz.

Al identificar los aspectos que emergen dentro de las reacciones del público infantil, principalmente sobre las cosas que reaccionan los niños de manera espontánea en el transcurso del espectáculo, se puede decir que al ser aplicadas con técnica y disciplina se podría construir un teatro justo y serio a los niños y niñas, con el fin que se apasionen y el teatro se convierta en una herramienta educativa para sensibilizar y divertir. Estos aspectos se consiguen con la capacitación constante de los artistas en torno a la población objetiva. En el transcurso de la experiencia con la primera infancia Producciones 702 (2006) busca crear obras con una alta calidad estética, con el propósito de generar en los niños un gusto por el arte teatral y formar el público del futuro. Esta productora quiere generar en los niños y niñas una mirada hacia lo sensible, a la creación, con criterio para la construcción de otras realidades.

El teatro debe ser un espacio de comunicación constante entre público y actor, dentro del espectáculo y fuera de él. En el caso de la Libélula Dorada que es uno de los grupos iconos del teatro infantil en Colombia, alternativo a los espectáculos realizan un foro o desmontaje de la obra teatral presentada. Este espacio es una manera de socializar con el público principalmente con los niños, que con curiosidad se acercan a los muñecos o títeres con el fin de saber cómo son manejados. El objetivo de este foro es que los niños empiecen a conocer los códigos del teatro de muñecos, convirtiéndose en un espacio de intercambio de aprendizaje y creatividad. Dentro de la dinámica anterior hay un espacio para el adulto para

que socialice sobre la obra y pueda asimilar algunas herramientas pedagógicas que puedan ser aplicadas en otros espacios que potencializan el conocimiento del niño.

En conclusión, el teatro como formador de público infantil debe identificar los intereses exactos de los niños y niñas de la actualidad, pero con la responsabilidad de actores profesionales que sepan del tema, que se capaciten en todo lo relacionado en las industrias creativas para niños y niñas y tengan el tacto desde la estética y los montajes ampliar la mirada artística a un público familiar, entre niños y adultos que por medio de la calidad, tendrán la necesidad de ver el teatro como un espacio de disfrute para ambas partes (niños y adultos) generando así un acercamiento a la apreciación estética, al divertimento, al goce y la creatividad.

La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro:

Es necesario precisar que en ésta categoría se tendrán en cuenta otros componentes, como subcategorías, con el propósito de identificar aquellos elementos aportantes a la formación de público infantil para teatro. De manera similar lo propone Peña (2006), al instalar una idea de formación de público como un proyecto educativo y cultural del cual penden muchos factores. Así mismo se toma la formación de público general como referencia para la formación de público infantil para teatro; teniendo en cuenta las diferentes aristas, catalogadas como subcategorías, emergentes después de un primer análisis:

- **La formación de público desde la recepción.**
- **La Formación de público desde el consumo cultural.**
- **La formación de público desde la apropiación.**

Ésta categoría busca cobijar estos componentes aparentemente sueltos pero que se relacionan unos con otros, con el único propósito de evidenciar aquellos elementos que ayudan a conformar una definición de formación de público infantil para teatro.

La formación de público desde la recepción:

La revista **Teatros N.1** entrevistó a Jorge Plata, conocido actor, traductor e investigador. El artículo titulado **Conversación con Jorge Plata**, inicia brindando una idea de público sobre la cual profundizan más adelante. Teatros inicia afirmando que *el público de teatro no es como los otros*, y que *la recepción es inestable* (Teatros, 2005. Pág. 22). Al mismo tiempo, el entrevistado expresa algunas consideraciones sobre la formación de público y la relación de éste con el teatro. Plata indica que el teatro necesita del público para explicar su existencia y, para explicar la del público sería necesario hacerlo, como lo dice Pavis (2000), desde una mirada sociológica (Plata, 2005. Pág. 22).

Desde un resumen histórico, Jorge Plata se acerca a los aportes de Jan Doat en relación con la distancia que tomó el público del hecho teatral. Es Doat (1961), quien afirma que los planteamientos de las cuestiones estéticas alejaron al público del teatro, perdiendo así su razón de ser. Por su lado Plata afirma que el público se extravía en esa búsqueda de comunicación con los nuevos lenguajes.

El siglo XX es el de la fragmentación; fragmentación ideológica, política, artística. Los imperios europeos entran en crisis y terminan derrumbándose. Los dirigentes y sus políticas suben y caen con rapidez sorprendente. Ya no hay grandes mitos unificadores. En el arte surgen por todos lados nuevas corrientes, se exploran otras vías distintas del realismo. El público de teatro va de un espectáculo a otro, como despistado, de una a otra propuesta escénica, buscando experimentar alguna forma de empatía; si la encuentra, pronto se le desvanece, pues las modas cambian vertiginosamente. (Plata, 2005. Pág. 23, 24).

Aunque Plata no habla precisamente de la formación de público, si explica la ausencia del mismo, refiriéndose específicamente a la recepción y afluencia del público de teatro. Para poder generar estrategias efectivas que ayuden a la formación de público es necesario saber dónde surge esa necesidad; donde quedó el público de teatro. Teniendo conocimiento de ello, será mucho más fácil entender la dinámica fluctuante del público, acomodarse a ella y proponer estrategias que generen estabilidad.

De manera inmediata surge una relación con el marketing, método que vinculado al teatro tiene como propósito la cercanía del público, la continua asistencia o fidelización del mismo. Aquí se evidencia un aspecto: la recepción, elemento que ha sido clave para la formación de público general, y que en éste contexto de fidelización hace referencia al ejercicio de acogida por parte de la sala según la asistencia de su público.

Por su lado, Patricia Ariza es una de las autoras que en su tesis **Recepción y Público en Las Artes Escénicas Colombianas** se refiere directamente al público Infantil. Ariza lo hace desde la producción teatral, haciendo un recorrido histórico sobre los grupos que han dedicado su trabajo a éste público; de los que sobresalen, su lenguaje preferido es el hoy conocido teatro de objetos: de los títeres o marionetas: *En la historia reciente del teatro colombiano, es el Teatro Cultural del Parque Nacional el lugar donde se ha desarrollado con mayor intensidad el teatro para niños y en particular los títeres.* Grupos que según la autora irán formando un público infantil que sin embargo es exiguo. La autora señala que si bien, habían obras de teatro para niños, la participación de éste público durante 1993, no sobrepasaba el 30 o 40% del total de la sala (Ariza, 1993/94. Pág. 116/118.)

Respecto al público infantil, Ariza hace un acercamiento desde dos aspectos: por un lado expresa que la formación de público infantil es directamente proporcional a la producción teatral (oferta y demanda), y que desde allí se logra formar un público. También lo hace desde la recepción, precisando la afluencia de público. Una aproximación a la formación del público infantil desde la perspectiva del consumo cultural y no desde la educación artística, como lo propone el MEN (2010). La recepción a la que se refiere la autora, tiene que ver, como ya se dijo, al recibimiento de público; alejándose del concepto de recepción que se ha manejado desde la vertiente educativa y artística, sobre la que se ha dicho que:

La recepción es un proceso interactivo mediante el cual el espectador capta la información contenida en una obra artística o en cualquier expresión de la cultura. El docente debe procurar que el estudiante esté activo ante una imagen, una obra musical, una muestra escénica, cualquier manifestación cultural o incluso ante la naturaleza; toda vez que, como espectador, debe reflexionar, generar conjeturas e hipótesis, proyectar acciones y tomar decisiones (MEN, 2010).

Como es evidente, la propuesta de recepción que postula Ariza no armoniza con los propósitos de la investigación, en la cual, la recepción tiene una gran responsabilidad en cuanto al rol de los estudiantes como espectadores. Sin embargo, es de reconocer que, en calidad de formación de público general, tanto Ariza como Jorge Plata, quienes utilizan el término de recepción que, desde hace tiempo ha contado como afluencia de público en las salas, de alguna manera hace parte de un supuesto de la formación de públicos.

La Formación de público desde el consumo cultural:

Hablar del consumo cultural no implica alejarse de los asuntos cognitivos y volver al público un mero consumidor que genere ingresos monetarios; de hecho, y sin restarle importancia, no es el principal objetivo del teatro. Así lo presenta Hernando Parra, que al hablar del público desde una perspectiva del consumo cultural lo combina con la formación del público como proceso de aprendizaje.

En la revista **Teatros N.15**, el autor expone en su artículo: Algunas consideraciones alrededor de las teorías sobre consumo cultural y su relación con la formación de públicos para el teatro:

Por lo tanto, partimos de la premisa de que debemos cautivar el público generando y/o buscando en ellos una voluntad por utilizar su tiempo libre de una manera instructiva, por fomentar el desarrollo de su conocimiento, de sus relaciones interpersonales y del sentido de pertenencia a un grupo o comunidad, por medio de la vivencia del fenómeno teatral como una opción de entretenimiento inteligente (Parra, 2010/2011. Pág. 49).

Es entonces el teatro, como lo propone Parra, una opción de entretenimiento, sin que esto implique divertimento gratuito, es decir; sin ningún tipo de ganancia productora de conocimiento. Es precisamente aquí donde radica la esencia de cautivar, generando cierto interés en el público para que se vincule con sentido de pertenencia a una comunidad que apuesta por alternativas de entretenimiento inteligente. Donde se facilitan las relaciones

interpersonales y se fomenta la construcción de conocimiento. Considerando ésta idea, el consumo cultural se hace mucho más abierto y sin ceñirse únicamente a un servicio lucrativo de oferta y demanda.

Para hacer esto posible, existe un público ideal que no se logra con la sola asistencia a un espectáculo creativo. *Es claro que estamos hablando de un ciudadano con un nivel de percepción y de interpretación de la realidad que no se logra espontáneamente, sino que es producto de un aprendizaje cotidiano de reflexión, de búsqueda, de apertura intelectual y lúdica.* (Parra, 2010/2011. Pág. 49)

Sobre éste nivel de percepción es válido reconocer que no se adquiere sin la búsqueda de placer en las expresiones artísticas. Un espectador ávido de teatro hace parte de un público que continuamente asiste y aprende, afina su gusto, mejora su apreciación estética. Aunque hay otros caminos que se combinan con este de la experiencia artística, que reposa en el papel creador, en el rol de expositor como lo propone el MEN (2010) para la formación del estudiante en educación artística.

Del mismo modo, Parra plantea unas reglas de juego que se deben asumir en el momento de hablar de la formación de público para teatro. El autor lo manifiesta de la siguiente manera:

Podemos entonces decir que, en teoría, en la medida en que conozcamos los públicos y sus prácticas de consumo cultural, lograremos trazar las estrategias adecuadas para crear nuestros propios públicos y lograr que estos compren nuestros servicios. Pero debemos pensar, además, en que la construcción de públicos también implica poner en práctica una serie de iniciativas de sensibilización artística que les permita a los públicos aprender a apreciar críticamente los oficios relacionados con las artes escénicas. (Parra, 2010/2011. Pág. 49)

Para el autor, es indispensable conocer el público que asiste a su sala, con el fin de saber que bienes culturales ofrecer, también para saber cuál es la calidad del público que asiste y a partir de este estudio generar estrategias para formar su *sensibilización artística*, comprendiendo esta idea como el conjunto de prácticas que conllevan al desarrollo del

gusto. Asimismo, ofrecer herramientas para que estos públicos tengan un criterio propio sobre la oferta cultural. Esta dinámica los invita a pertenecer a un colectivo, a un gremio, a un movimiento que se entretiene a partir de la producción de conocimiento. Estas estrategias comparten ideas que se vienen desarrollando en el ámbito educativo, donde la sensibilización artística se entiende como la formación del público general o infantil, a partir de competencias como la *sensibilidad y apreciación estética* MEN (2010).

Sobre estas estrategias, Parra como entrevistado, aporta algunas ideas, las cuales se combinan indiscutiblemente con la formación de públicos.

Hernando Parra (Entrevistado)

Nosotros hemos hecho tres experiencias con escuelas de formación de públicos. 1. Que es la escuela itinerante de formación de público, Donde nosotros vamos donde la gente que le interesa el teatro o quizá la gente que lo desconoce. Ésta escuela itinerante se ha hecho en la zona rural de chapinero, ONG, e identidades culturales. 2. Ésta es la escuela de espectadores, donde se parte de un conversatorio, charla o taller, sobre los contenidos de una obra que estamos mostrando y a partir de allí se genera toda una experiencia. 3 La formación desde el hecho teatral, Que el público asista ya es una escuela, lo que pasa es que se debe tener claro sobre los contenidos dramaturgicos y estéticos capaces de abordar en un lenguaje apto para el público al cual va dirigido (VER ANEXO 1)

Para la formación de público Parra propone estrategias que apuntan a la sensibilización artística, ya sea con foros después del espectáculo, con una buena puesta en escena, o también posibilitando el acceso a la cultura para las personas menos favorecidas. También resalta la importancia de la estética de la obra. Que cumpla con ciertas características técnicas que la haga digerible, teniendo en cuenta el público al que va dirigido, como el público infantil.

Sobre este punto es necesario resaltar que, al decir público infantil, se ha subestimado la población, la cual ha sufrido los embates de la mediocridad de algunas obras de teatro que dan por hecho que el teatro dirigido a un público infantil es “fácil”. Así mismo lo referencia el presidente de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud de

Alemania, Wolfgang Schneider en su libro “Teatro para los primeros años” (2009) al referirse sobre un espectáculo para niños y niñas *¿Cuál es la comunicación entre los actores, los niños y los adultos? Y nada me enoja más que ver a los actores actuar infantilizados, que se olviden de mí, acompañante de los niños, y que no aprovechen la oportunidad de utilizar la totalidad del sistema teatral.*”

De igual manera Martha Lucía Rubiano hace una propuesta que se integra a las ideas de Parra. A partir del artículo *¿Ver o vivir el teatro? ¿Quién es el espectador?* publicado en la revista **Teatros N.4**, la autora expresa lo siguiente: *La formación de público dependerá de la oferta de las salas, de la calidad y responsabilidad de los grupos teatrales con su propuesta estética y no con su lucro personal; de la intervención de la escuela; de las políticas de la administración; y de los esfuerzos personales de grupos teatrales (...)* (Rubiano, 2006. Pág. 59).

En ese sentido la autora hace una compilación de elementos aportantes a la hora de formar público infantil; lo propone como un ejercicio transversal, involucrando diferentes aspectos aportados por otros documentos y autores aquí citados. Para Martha, éste ejercicio con el público se logra integrando diferentes aspectos: en primer lugar, considera que la oferta cultural debe ser generosa con el público infantil, tal como lo propone Eisner (1995) desde la participación de otros espacios fuera del aula. Al igual, señala como relevante la responsabilidad de los grupos teatrales sobre el asunto estético de las obras dirigidas para un público infantil y sobre su participación en las políticas culturales.

La formación de público desde la apropiación:

Sobre la apropiación se puede decir que esta idea reposa en el grado de participación activa del público frente a la oferta cultural que hay tanto en la ciudad como en las salas. En este sentido la Revista **Teatros N.18** hace una reflexión sobre **Cultura en Común: Los escenarios para tejer la cultura con la gente**, una de las estrategias implementadas por el Distrito para acercar la ciudadanía al teatro. Es así que:

Se propone una visión amplia e integral, busca cambiar la perspectiva, el punto de partida y los resultados, ampliando las posibilidades de disfrute, deleite, placer para la gente con una programación de artes escénicas y obras que puedan surgir del seno de la propia comunidad (...), con el objeto de transformar al espectador en protagonista de la acción dramática (Teatros N. 18, 2012. Pág. 73).

Se puede identificar en este proyecto los componentes que propone el distrito, al pensarse la población no solo como receptores, también como creadores de sus propias representaciones teatrales. Esta dinámica de formación de público guarda ciertas características propuestas por el MEN (2010) al ubicar al estudiante en los *procesos de recepción: el estudiante como espectador* y *procesos de creación: el estudiante como creador*. Cuando la población asume este rol de creador, de la cual surgen ideas que nacen de su cotidianidad para luego ser teatralizadas, se está generando un proceso de apropiación, ya que el público es parte fundamental de la acción dramática como creadores y protagonistas de este proceso. El desarrollo de esta estrategia vincula otros componentes que tienen que ver con la técnica, implementando *un sistema de ejercicios físicos, de experiencias estéticas, de técnicas de imagen y de improvisación, donde se construyan diálogos artísticos y recursos del teatro en favor de las personas más vulnerables*. (Teatros N. 18, 2012. Pág. 74) De esa manera se asume que:

El término "formación de públicos", no solo implica familiarizar al público con el lenguaje de una práctica artística específica, sino que "los espectadores expresen sus experiencias de participación en el hecho artístico" ya que se trata de "fortalecer la apropiación a través de elementos para la codificación/decodificación, interpretación de contenidos, generación de posiciones críticas y uso de los lenguajes, que promuevan en los habitantes de la ciudad sentido de pertenencia con las artes"¹¹ (Teatros N. 18, 2012. Pág. 74).

¹¹ Convocatoria cultura en común. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte e Instituto Distrital de las Artes

Es así, que este proyecto de apropiación asumido por el distrito, se entiende como parte fundamental para la formación de público infantil para teatro; puesto que desde esta perspectiva la formación de público en general, suscita una vida cultural activa en la ciudadanía, fomentando la necesidad del arte desde la comunidad. Este proyecto se complementa con el ejercicio de la educación artística en la escuela, que si bien, deberían pensarse como uno solo, ya es un paso que tanto el estudiante como su comunidad tengan contacto directo con el arte, generándoles experiencias artísticas que los preparen para una vida cultural, fortaleciendo tanto la formación de público general para teatro como la formación de público infantil; siendo los niños y las niñas un público para el presente y para el futuro.

De esta manera se hace evidente la aplicación de políticas culturales que buscan acercar al público a una oferta cultural, donde los protagonistas también son público, generando un sentido de apropiación, no solo a la vida cultural ofrecida, si no a su realidad, a su contexto. De esta manera lo explica Eisner (1995), al indicar que la obra de arte no solo debe responder como un producto artístico, también se debe leer desde su contexto.

Es importante la relación entre receptores y creadores que establece el distrito en éste proyecto, sobre el cual la apropiación no solo hace referencia a ser testigos, también es una invitación a ser protagonistas, ejercicio que permite a su vez, fortalecer ciertos conocimientos sobre la estética y el afinamiento del gusto.

Ahora, el Ministerio de Cultura de Colombia realiza un proyecto llamado “Formación de públicos”, enmarcado dentro de la beca de circulación: Itinerancias Artísticas por Colombia. Ésta beca consiste en visitar municipios que por su condición periférica no reciben ninguna oferta cultural, artística o pedagógica, ni cuentan con escenarios apropiados para la representación teatral (Restrepo, 2010. Pág. 8).

El documento **Estudios de Instrucción Teatral: Una Experiencia Artística Pedagógica en Municipios Periféricos de Colombia**, es una propuesta que nace de la beca del Ministerio de Cultura de “Itinerancias artísticas por Colombia”. La agrupación Dulce compañía realiza los encuentros con la población Bahía Málaga del valle del Cauca y Condoto del Choco. A partir de una puesta en escena llamada Leidy Málaga, los artistas y

pedagogos integrantes del colectivo realizan unas estrategias artísticas y pedagógicas dirigidas principalmente a niños y jóvenes.

La estrategia práctica se desarrolla a partir de elementos teatrales basados sobre el autor José Cañas Torregrosa, que permite en los participantes potenciar la actividad creadora a partir de los acontecimientos de violencia.

Teniendo en cuenta la definición de Colomer respecto a la formación de público para teatro, se referencia en este caso el aspecto pedagógico como premisa fundamental, ya que Colomer (2013) afirma que el teatro como estrategia educativa busca facilitar a los espectadores el aprendizaje de valores, gustos y conciencia crítica.

Dulce compañía parte desde la práctica, ejecutando los objetivos que van enmarcados hacia la formación de públicos. Dentro de esta práctica se aplican ejercicios como *el carácter mimético, la utilización de diálogos o replicas, el movimiento, la gestualidad y la condensación de la vida representada en las coordenadas espacio temporales* (Restrepo, 2010. Pág. 9).

Los elementos que aportan a la población son prácticos y teóricos, los cuales permiten desarrollar la *sensibilidad*, la creación y espontaneidad; tal como lo expresa el MEN, que afirma que la apreciación estética hace que el individuo tenga una experiencia sensorial y pueda afectarse y asociarlo con las ideas, conceptos y reflexiones. La experiencia generada por el colectivo Dulce compañía, se integra a las propuestas por el MEN, donde se establecen proceso de creación y de recepción; es decir que este aspecto pedagógico forma creadores y observadores.

Ahora, en el documento **Tras la Escena: Claves de un Teatro de Acción Social**, coordinado por el Teatro Esquina Latina (TEL) se pueden identificar otros aportes a nivel pedagógico. Inicialmente se puede decir que se relaciona con la creación de espectáculos a partir de los diálogos e intercambios con el público *para reflexionar el tema del contexto regional visto a través de los públicos es preciso abordar la relación que existe entre texto y contexto (...)* (TEL, 2006. Pág. 73)

Las estrategias utilizadas por el grupo Teatro esquina latina sobre la formación de público, va direccionada a ejecutar proyectos comunitarios que permita de manera activa involucrar a la comunidad. El primer aspecto es construir las puestas en escena acorde con las

necesidades de la comunidad en relación con su territorio y necesidades socioculturales. El segundo aspecto es a partir de la obra estrenada realizar un foro y encuestas que evidencie la experiencia del público entorno a la obra con el fin que puede ser retroalimentada, esto se desarrolla *mediante un foro o conversatorio abierto, recibimos las primeras impresiones, comentarios preguntas al grupo en relación a la puesta en escena* (TEL, 2006. Pág. 78)

Sobre ésta categoría se hace evidente una transversalidad de los elementos para hablar de la formación de público infantil. En ambas experiencias, pese al concepto pedagógico que lo sustenta, se presentan otros aspectos de la formación de público que tienen que ver con las categorías anteriores. Si bien, uno de los propósitos es sensibilizar a la comunidad a partir de su contexto, de sus experiencias, etc., en ese proceso de sensibilización se aplica implícitamente la categoría de apropiación, y elementos claves como el rol de creador y espectador (MEN, 2010). Ésta relación entre las diferentes categorías y elementos, ayudan a fortalecer la noción sobre la formación de público infantil para teatro.

La familia como epicentro para la formación de público infantil para teatro:

El teatro infantil es un espacio que se ha ido gestando como alternativa educativa y formativa para niños y niñas. En Colombia se han hecho esfuerzos para fortalecer los espacios artísticos para la primera y segunda infancia. Para ello hay varios autores, directores y actores interesados en el tema que han ido identificando un aspecto indispensable en el teatro infantil y es la relación de niño y adulto.

El teatro tiene unas etapas importantes para llegar al espectáculo, una de ellas es la dramaturgia, que es principalmente la historia que va ser contada: la fábula. En este aspecto los escritores de teatro infantil en su mayoría siguen utilizando estructuras clásicas basadas en ideas que se direccionan a la moral a los valores enmarcados en la cultura. La dramaturgia se vuelve unívoca sin mayor trascendencia en la innovación y si esto ocurre en los niños respecto a los contenidos, el adulto por efecto no le interesara el teatro, porque ninguna de las partes se va a divertir y tener una experiencia que trascienda.

En el documento **Memorias: Dramaturgia para la Niñez**, el dramaturgo de teatro para muñecos **Iván Álvarez** expone lo siguiente: *Los niños están atentos a los conceptos solo si*

en cierto sentido los pueden visualizar o sentir cercanos a su experiencia. Es preciso entonces que las ideas se vuelvan transparentes en las acciones y las imágenes para que él las capte con sus sentimientos (Álvarez, 1998. Pág. 20, 21).

Según lo anterior, los dramaturgos deben visualizar los contenidos según las etapas de crecimiento del niño. Para ello debe haber una investigación previa que evite subestimar al público infantil y tratarlos como incapaces de sumergirse en contenidos mucho más complejos (Schneider, 2009).

Para que lo anterior se pueda ejecutar, lo indispensable es poder generar espacios de investigación y formación para los artistas en relación con el trabajo para niños y el público familiar, la cual se amplió la percepción del espectáculo y las directrices adecuadas para el público objetivo. Estos espacios formativos deben estar inmersos dentro de la educación formal, que tenga los aspectos básicos sobre pedagogía, dramaturgia, y puesta en escena del público familiar, para que lo que se plasma en la historia logre generar por medio de los personajes y lo narrado un divertimento en el adulto y el niño.

Cesar Álvarez Co-fundador de la libélula Dorada, es uno de los expertos entrevistados para ésta investigación, afirma: para que haya una formación de público infantil para teatro se debe formar primero al adulto.

Cesar Álvarez (Entrevistado):

Primero hay que formar al adulto, al maestro y al pedagogo y a la familia al teatro de títeres y mostrarle su importancia para que el niño pueda acceder al teatro. Cuando no hay tradición muy grande, cuando el adulto no ha tenido esa experiencia de niño de asistir al teatro pues no tiene la oportunidad de valorarlo.
(VER ANEXO 4)

Según lo expuesto, los artistas que se enfocan en el teatro para niños deben crear las historias partiendo de una idea de público diverso y de todas las edades, logrando a través de la dramaturgia, que cada uno de los asistentes tenga una experiencia a partir de sus criterios de vida. A pesar de estar todos reunidos en la misma sala de teatro, cada uno tendrá un viaje particular e individual, que se compartirá al final del espectáculo y se

relacionará con la creación, la percepción o el análisis; tal como lo sugiere **Rene Fernández Santana** en el documento **Memorias: Dramaturgia para la Niñez** : *La dramaturgia para niños debe contribuir a desarrollar un pensamiento lógico en las primeras edades, debe fomentar la creatividad, la fantasía, la comprensión de la vida* (Fernández, 1998. Pág. 39).

La dramaturga **Carolina Vivas Ferreira** directora de Umbral teatro, tiene en su repertorio una obra que cataloga como familiar, porque es una historia adaptada del cuento -La Reina Calva- de la autora española Mery Compañá. Vivas afirma que el proceso de escritura de ésta obra iba sin concesiones, es decir, que cualquier persona puede entender la historia, ya que tiene un lenguaje sencillo y sin complejidades.

Vivas complementa que el valor pedagógico está en la manera de contar la historia, que permita en los padres y en los niños generar una experiencia a partir de un trabajo de calidad que comprometa de manera activa al espectador con la obra. Lo interesante en este espectáculo es que mantienen desde la imagen aspectos muy atractivos tanto para el niño como el adulto, dentro de ellos está la música en vivo, los colores primarios en los vestuarios, una profunda y sutil historia con un lenguaje sencillo y con la interacción permanente de los actores con el público. En los términos anteriores la formación de público con los niños y adultos es alimentar en familia el gusto por un espacio alternativo que permita a través de un juego de emociones generar aspecto crítico y ampliar los conocimientos desde un encuentro colectivo.

En el documento **Memorias: Dramaturgia para la Niñez**, Armando Carias argumenta este punto citando a Román Mayu de España, quien afirma lo siguiente: *No solo la fantasía puede ser la base de un teatro infantil, la poesía y el sueño son fundamentales, pero también temas e ideas que nacen de la vida cotidiana, la relación social y familiar, las tradiciones populares o los problemas universales son válidos siempre que eviten lo discursivo y artificioso* (Carias, 1998. Pág. 31)

Según lo anterior, el teatro para la familia no está obligado a contar historias de fantasía sino que se puede complejizar con narraciones que puedan tener un contenido crítico-social

la cual le permite al público asociar la realidad con la poesía, la cual genera pensamientos críticos y curiosidades entorno a la cotidianidad.

Lo anterior apunta a un teatro que pueda ser construido desde la imagen, la poesía, y elementos que se relacionen con la vida de los niños y los adultos, para que en el trascurso de la obra puedan asociar y generar sus propias realidades. Al niño no se le puede subestimar con los contenidos y mucho menos crear personajes infantilizados sin ninguna profundidad.

Hernando Parra (Entrevistado)

No se trata simplemente que el espectador observe, no se trata que el espectador observe juicioso, se trata que se debe diseñar y construir experiencias extra cotidianas que ponga al niño o a la niña en un juego dramático. Ahora, ¿Qué se entiende como juego dramático en primera infancia? Esto debe ser un juego netamente sensorial, yo creo que una de las primeras experiencias en ordenes son los sentidos, para que el niño sea participe de las diferentes situaciones de manera activa. La idea no se trata que el niño vea, sino que el niño vivencie una experiencia (VER ANEXO 1).

Lo expuesto por Parra alude que en una experiencia sensorial el niño será conducido por el adulto, la cual ambas partes serán activas en el espectáculo y cada uno generara una experiencia y un aprendizaje.

Los artistas que se enfocan al teatro para niños, deben investigar la población a la cual es dirigido el espectáculo, manteniendo la idea de los procesos cognitivos de los niños y niñas, que se transforman a medida que van creciendo, la cual se deben identificar códigos o referentes que puedan generar una experiencia trascendente, tanto en el niño como en el acompañante, en este caso el adulto.

Al tener claro los aspectos necesarios que van inmersos en una obra de teatro familiar, se ofrecerá al público espectáculos de calidad que consolide unos espectadores fieles y constantes y que permita un acercamiento considerable a la formación de público infantil

para teatro, o como lo exponen los entrevistados Carolina Vivas, William Guevara y Cesar Álvarez, una formación de público familiar para teatro.

Aportes para una definición de la formación de público infantil para teatro:

Después del anterior análisis se puede afirmar que son diferentes los elementos que aportan a la construcción y definición de la formación de público infantil para teatro. Teniendo en cuenta las diferentes categorías, los aportes son significativos y se relacionan entre sí, estableciendo una idea de formación de público infantil para teatro como un proceso transversal, donde los elementos aportantes difícilmente podrían ser aislados unos de otros.

La escuela como espacio para la formación de público infantil para teatro:

Dentro de ésta categoría se puede hablar de dos procesos que se desarrollan de manera simultánea: procesos de creación y procesos de observación; es decir que, no solo son del desarrollo de habilidades para la práctica artística sino para la contemplación del arte. Para ello se deben generar estrategias y espacios para que los niños y niñas se vinculen con el teatro: es indispensable que el teatro vaya a la escuela y la escuela al teatro. Cuando el niño tiene acceso a una experiencia artística, afina el gusto, la creatividad y una manera diferente de ver el mundo. Estas competencias se pueden desarrollar a través de la educación artística como área fundamental en los PEI; pero no se debe abandonar únicamente en las políticas educativas. Estos proyectos deben ir acompañados de políticas culturales que fortalezcan procesos continuos interrumpidos.

Si se logra congeniar los proyectos educativos con los culturales se puede lograr formar el público infantil para teatro, potenciando seres sensibles que sean capaces de asociar el arte con sus realidades.

El teatro como formador de público infantil:

En relación con los niños y niñas se deben tener en cuenta varios aspectos que permiten consolidar el público infantil para teatro. El primero tiene que ver con el marketing, generador de estrategias que ayuden a exponer que el teatro es parte de un reconocimiento individual y colectivo del niño o niña en relación con su entorno, para que los adultos

tomen conciencia de la importancia de su participación. El segundo aspecto consiste en que los artistas que se dedican a realizar obras de teatro para la primera y segunda infancia, deben profundizar en todo lo que compete a la investigación de la población y a los lenguajes estéticos. Este género ha mantenido en su mayoría las mismas estructuras dramáticas que no han permitido innovar en los espectáculos.

Se ha dicho que los espectáculos para niños deben estar más cercanos a la comunicación y a la interacción, pasando de un espectador pasivo a uno activo; identificando las reacciones de los niños y niñas y conduciéndolo a una experiencia sensible, en la que el infante sea libre de asociar el espectáculo según su experiencia. En este punto, los grupos de teatro deben capacitarse y hacer seguimiento sobre el público objetivo, utilizar estrategias de impacto que permitan a los consumidores culturales un interés sobre los espectáculos propuestos. Como lo expone Jaume Colomer, la formación de público para teatro tiene un carácter interdisciplinar, que permite desde otras disciplinas evidenciar un producto y su importancia en la cultura.

La formación de público general como referente para la formación de público infantil para teatro:

Desde la formación de público general se identificaron algunos aspectos que se pueden aplicar para la población infantil. Estos aspectos se pueden clasificar de la siguiente manera: Recepción - Consumo Cultural – Apropiación.

En cuanto a la recepción, se puede decir que es Jorge Plata quien aborda el tema de manera propositiva. Plata va más allá de la simple idea de la afluencia del público. Para él, la consolidación de espectadores a partir de una estrategia que bien puede venir del marketing, fortalece la recepción, previamente habiendo estudiado el público. Es claro que éste termino de recepción no coincide con el propuesto por el MEN, que hace referencia al impacto generado sobre el público por un espectáculo teatral. Pese a ello, la ambivalencia de este concepto se hace necesaria para la formación de un público infantil para teatro; rescatando la importancia de su doble significado como aporte fundamental para el objeto de estudio.

Por su parte, Parra amplía la idea de consumo cultural; proponiéndolo desde dos perspectivas: diversión y recepción. Para Parra, el consumo cultural se relaciona con la idea

un público activo, que aplica todos sus saberes sobre el teatro para garantizarse un goce pleno frente a un espectáculo teatral. Es importante recordar que para lograr este proceso de formación de público a partir de la recepción, se debe pensar en la responsabilidad de garantizar un lenguaje adecuado al público presente.

Para compilar los aportes de la formación de público general, se puede tomar a Martha Lucía. La autora establece algunas categorías para hablar sobre la formación de público infantil. Señala que para lograr este proceso formativo debe coexistir una propuesta estética, un espacio como la escuela, donde no solo se responsabilice las normas educativas, también las políticas administrativas (culturales), y por último, la ardua tarea de factura de los grupo teatrales, que deben guiarse por estas categorías, sin pensar en un lucro personal.

La apropiación se ubica desde la corriente administrativa, sin embargo, en ella encontramos el componente pedagógico. En este aparte se involucra el rol propuesto por el MEN: rol de actor y espectador. La apropiación consiste en tomar libremente la oferta cultural como algo propio, pero no solo como un producto artístico realizado por profesionales. La población reclama su lugar siendo protagonista de su propia historia a través del arte. La comunidad es público, a su vez, creadores de su propia realidad.

La familia como epicentro para la formación de público infantil:

Respecto al teatro infantil, se ha insistido que se trata de un encuentro familiar; donde el niño y el adulto tienen una experiencia de apreciación estética y buscan asociar mundos posibles a partir del arte. Para ello es indispensable que los creadores de obras para niños y niñas, plasmen los contenidos pensando en la dramaturgia y la puesta en escena; con el propósito de generar en ambas partes (niño y adulto) diversión y reflexión. Es importante establecer categorías sobre las edades de los niños. De esa manera poder identificar necesidades pedagógicas según la edad, para generar nuevas propuestas estéticas de alta calidad, que satisfaga al público familiar y pueda generar un impacto que dé pie a una generación de ciudadanos consumidores del arte escénico. Es el público los que deben ser generadores de ideas para los artistas. Debe haber un intercambio, ojalá a través de juegos sensoriales para que la experiencia del niño y del adulto se una experiencia conjunta.

Según los elementos anteriormente expuestos, se puede generar un mejor impacto en la población infantil en relación con el teatro. Aquí se evidencian estrategias que pueden encaminar a una mejor calidad a la demanda cultural de los niños y niñas.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

A guisa de conclusiones, se puede afirmar que para una definición de la formación de públicos infantiles para teatro, se identificaron aportes muy valiosos que se deben tener en cuenta y que son necesarios como puntos de encuentro entre el teatro y el público infantil. De acuerdo a la identificación de estos elementos se pudo resolver la pregunta problema: ¿Cuáles son las características que aportan los diferentes documentos, para la definición de la formación de público infantil para teatro? Dando cumplimiento al objetivo general: Caracterizar los conceptos de los diferentes documentos, que aportan a la definición de la formación de público infantil para teatro; describiendo los elementos que se vinculan en este proceso, alcanzando los objetivos específicos.

Son dos vertientes sobre las cuales se puede desarrollar la formación de público infantil para teatro: educativa y administrativa.

Desde lo educativo se pudo comprobar el punto de encuentro que tuvieron los diferentes documentos analizados. Se afirma que la escuela es el lugar más propicio para la formación de público infantil para teatro. Así que se estableció como la primera categoría. Alrededor de ella orbitan otros conceptos que se vinculan desde la educación artística; agrupando diferentes competencias que permiten ofrecer herramientas a los niños y niñas para que, dentro de un proceso de creación y de observación, ellos desarrollen la capacidad de ser un espectador crítico frente al teatro, haciendo parte de un público activo.

Dentro de estas competencias está la *educación estética*, que consiste precisamente en la afinación del gusto. Cada uno de los estudiantes tiene un gusto en particular que ha ido construyendo o afinando a partir del contacto con el hecho teatral. Es decir, educar el gusto

del público infantil es directamente proporcional a su *experiencia artística*, otro elemento que aportan los documentos, los cuales confirman que la experiencia artística es fundamental en el desarrollo de la mente de los niños, ya que en el contacto constante de los niños con el arte se generan procesos cognitivos según su *percepción*. Es así que se hace importante no disociar lo intuitivo y el intelecto. La percepción también tiene su componente racional en el ejercicio de interpretación, sobre el cual el estudiante, al ser testigo del hecho teatral, busca producir sentido, organizar, inferir; y todo esto se hace a partir de los estímulos que ha recibido a través de los sentidos: su percepción. La imagen se vuelve pensamiento.

Entonces, los niños y niñas adquieren *sensibilidad artística*, la habilidad para observar, para ver un espectáculo teatral y disfrutarlo plenamente con el respaldo de un criterio con conocimientos en asuntos estéticos y otros aspectos que, generalmente conciernen a un espectador ávido de teatro.

Estos aspectos ayudan a definir la formación de público infantil para teatro, suceden dentro de la escuela. Empero, es indispensable mencionar que otro de los aportes, señala que estos deseosos procesos no se pueden confiar únicamente a las políticas educativas. Es necesario contar con otros espacios, para que los niños y niñas amplíen su experiencia artística.

En ese sentido, la escuela es un lugar propicio para la formación de público infantil para teatro; no solo porque posibilita procesos de observación, también procesos de creación. Sin embargo, se hace indispensable otros espacios fuera de la escuela que respalde estos procesos.

Es el teatro mismo otra fuente de aportes para la formación de público infantil y su relación con la familia es estrecha, ya que la formación de público infantil para teatro se considera, desde esta perspectiva, un proceso que va en doble vía; es decir que la responsabilidad es tanto de los artistas como de la familia.

Sobre los artistas, es importante que investiguen a fondo sobre la población a la que va dirigido su trabajo. Tanto en la dramaturgia como en la estética de la puesta en escena; con el propósito de innovar en las propuestas teatrales, y que ellas sean acorde a la edad de la población infantil a la que se dirigen. Las obras de teatro para niños generalmente cuentan una historia con una estructura básica de la fábula, una dramaturgia unívoca. Hay que abandonar esta idea del teatro simple para los niños y plantear nuevas estructuras.

Propuestas que no sean exclusivas de niños y niñas, por el contrario, deben ser abiertas para que los padres de familia también puedan disfrutar, ya que son ellos los que llevan los niños al teatro. Así, cuando un niño presencie una obra de teatro acompañado de su padre, se puedan generar espacios de comodidad, de dialogo entre el niño y el adulto, para generar un acercamiento a la apreciación estética y al divertimento tanto para el niño como para el adulto. Como un espacio que se puede compartir en familia. Entonces, la responsabilidad de brindar una ventana más amplia de posibilidades, para un público mucho más complejo, recae también sobre los hacedores de teatro.

Ahora, si los hacedores incluyen dentro de sus propuestas a los adultos, ampliando la perspectiva de la dramaturgia para un divertimento inteligente, para que sean los padres quienes vean la importancia del teatro para sus niños, se estaría pasando la antorcha a la familia. Para eso, es necesario hacer ajustes tanto el texto (o el contenido) como en la imagen. De esa manera, el teatro familiar vendría a remplazar la idea de teatro infantil; otra característica resultante del análisis para formar público infantil para teatro.

Por otro lado, se tomaron elementos de la formación de público general. Esta categoría permitió identificar aspectos que constituyen la formación de público y que bien pueden ser aplicadas para la población infantil: *recepción, consumo cultural y apropiación*.

Sobre la *recepción* se comprobó que su significado va más allá del número de personas que asisten a la sala. La *recepción* se relaciona con el esfuerzo de recuperar el público que se ha extraviado en las diferentes propuestas artísticas. Apunta a la identificación del público con la obra de teatro y como la percibe a partir de su experiencia sensible.

El *consumo cultural* es propuesto como un divertimento inteligente para un público activo; pero se hace necesario un elemento fundamental: la responsabilidad por parte de los grupos teatrales respecto a la estética.

En cuanto a la *apropiación*, su relación con el público es más completa. Aquí el público es creador. La población se convierte en actores a través de herramientas pedagógicas que son utilizadas para contar su propia historia. Un ejercicio más que valido para formar público. En ese sentido, la experiencia artística no solo está en el encuentro con el espectáculo, también como expositores de su contexto. Para ello se debe contar con políticas

administrativas que, unidas a las educativas, amplían y fortalecen los diferentes espacios: una corresponsabilidad para la formación de público infantil; no solo desde la escuela, también desde la comunidad.

Como se puede ver, para establecer o definir una idea de formación de público infantil para teatro, se debe sistematizar diferentes aspectos y posar sobre el ejercicio una mirada holística. Sería muy difícil, casi imposible, hablar de la formación de público infantil para teatro tomando los diferentes aportes por separado. Todos y cada uno de ellos se cruzan y se relacionan entre sí. De hecho, la relación entre ellos son los que permiten, ahora, poder confirmar una idea de la formación de público infantil para teatro y las implicaciones que esto conlleva.

Para finalizar, es necesario resaltar que la formación de público infantil para teatro se hace necesaria, sobre todo en épocas de post-conflicto, donde la participación de la ciudadanía, con su capacidad de perdonar, de tolerar, de ser incluyentes, de ser mejores personas (fortalezas que el arte facilita), son necesarias para lograr un mundo mejor. Por eso, la responsabilidad de pensar seriamente sobre la formación de público infantil para teatro es una tarea de todos.

RELACIÓN DE FUENTES

- Antoine, Cristian. (2012). *Modelos Teóricos para el desarrollo de audiencias*. Universidad Santiago de Chile.
- Ariza, Nohora Patricia. (1993/94). *Recepción y Público en Las Artes Escénicas Colombianas*. Bogotá. Colcultura.
- Colomer, Jaume. (2013). *La Formación y Gestión de Públicos Escénicos en una Sociedad Tecnológica*. Madrid. Fundación Autor.
- Doat, Jan. (1961). *Teatro y Público*. Francia. Compañía General Fabril Editora.
- Eisner, W. Elliot. (1995). *Educar La Visión Artística*. Barcelona. Paidós Educador.
- Esquina Latina. (2006). *Tras la escena claves de un teatro de acción social*. Bogotá. Esquina Latina.
- Gallardo, Margarita Rosa, (2009). *El Público en la Escena Teatral Bogotana*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas.
- Gómez (2002). *Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo Definición, clasificación y metodología*. Revista Ciencias Humanas No 20. Universidad Tecnológica de Pereira. Recuperado el 10/11/2015, de:
<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev20/gomez.htm>
- LÓPEZ (2002). *El análisis de contenido como método de investigación*. Revista de Educación, 4: 167-179. España. Universidad de Huelva.

- Magisterio (1998). *Memorias. Dramaturgias para la niñez*. Colombia. Cooperativa editorial magisterio.
- Mantovani, Alfredo. (2013). *Un teatro diferente de 0 a 6 años*. España. Documento de trabajo.
- Mariño, Enrique P. / Peña, Miguel A. / Pardo, Jorge M. (2007). *Estado del Arte del Área de Arte Dramático en Bogotá*. Bogotá. D'Vinni S.A.
- Ministerio de Cultura / Ministerio de Educación Nacional. (2007). *Plan Nacional de Educación Artística*. Bogotá.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Construcción de una política pública para la educación artística en Colombia Balance 2002-2010*. Colombia. Recuperado el 23 / 10 / 2015.
<http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/fp103ruizromero.pdf>
- Ministerio de Educación Nacional. (2010). *Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Bogotá. República de Colombia.
- Ministerio de Educación Nacional. (2003). *Serie Lineamientos Curriculares: Educación Artística*. Bogotá.
- Ministerio de Educación Nacional. (2014). *El Arte en la Educación Inicial*. Bogotá. Rey Naranja Editores.
- Pavis, Patrice. (2000). *El Análisis de los Espectáculos*. Barcelona. Ediciones Paidós.

- Peña, Mauricio. (2006). *Arte y Parte: Manual para el emprendimiento en artes e industrias creativas*. Bogotá. Panamericana Formas e Impresos S. A.
- Revista teatros No 1 (2005). Mónica Camacho / Jorge Plata. *Señor público y conversación con Jorge plata*. Bogotá. Panamericana Formas e Impresos S. A.
- Revista Teatros N. 4. (2006). Martha Lucía Rubiano. *¿Ver o vivir el teatro? / ¿Quién es el espectador? Las posibles respuestas se desarrollan en el campo de lo especulativo. Van desde la motivación hasta la identidad de ese difícil sujeto*. Bogotá. Panamericana Formas e Impresos S. A.
- Revista Teatros N. 15. (2010/2011). Hernando Parra. *Algunas consideraciones alrededor de las teorías sobre consumo cultural y su relación con la formación de públicos para el teatro*. Bogotá. Panamericana Formas e Impresos S. A.
- Revista Teatros N. 16. (2011) *¿Y el público?* Carlos Alberto Pinzón. Actor de teatro y Gestor Cultural. Bogotá. Impresol Ediciones.
- Revista Teatros N. 18. (2012) *Cultura en Común: Los escenarios para tejer la cultura con la gente*. Bogotá. Impresol Ediciones.
- Rey, Germán, (2010). *Los Sentidos Despiertos*. Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Sormani, Nora Lía. (2004). *El Teatro Para Niños: Del Texto al Escenario*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones.

- Ubersfeld, Anne. (1997) *La Escuela del Espectador*. Madrid. Asociación de Directores de España.
- Umaña, Enrique Mejía. (2008/2009) *Los Títeres en Colombia*. Revista Teatros, 11: 46. SCR.D.
- Wolfgang Schneider (2011) *Teatro para los primeros años*. Alemania. Ediciones el Milagro.

GLOSARIO

DRAMATURGIA: Tradicionalmente la palabra dramaturgia designa el trabajo del autor de las obras teatrales.

ESPECTÁCULO: Designa en la manifestación teatral todo lo que hace del teatro una manifestación visual: Decorado, vestuario, iluminación, gestualidad y palabra de los actores, música y danza.

ESPECTADOR: Es el otro representante vivo de la acción teatral. Es el otro del actor, su interlocutor perplejo, el destinatario de su práctica.

PUESTA EN ESCENA: Es la concretización de un texto previo por una razón fundamental, que es la presencia del texto dialogado en la representación, en su forma fónica.

RECEPCION: La recepción es un acto complejo que se realiza sobre dos ejes: a) el eje diacrónico, a través del cual el espectador sigue la acción y experimenta las reacciones afectivas y la situación psicológica de expectativa propia del suspenso dramático; b) el eje de las combinaciones por el cual recibe toda una serie de mensajes simultáneos (verbales, gestuales, musicales, visuales), y los recompone momento a momento.

DOCUMENTOS ANEXOS

ANEXO 1:

ENTREVISTA A HERNANDO PARRA:

Yo soy miembro fundador del teatro r101, soy actualmente el director general del teatro. Soy profesor hace un par de años de teoría teatral y gestión cultural. Llevamos con el grupo 15 obras a nivel profesional tanto de repertorio clásico como contemporáneo así como autores extranjeros como autores nacionales. Realmente busco ante todo textos, textos interesantes, textos sólidos, textos que todavía planteen retos para el actor en el ejercicio de su interpretación, buscando ante todo veracidad, a lo que se dice y se representa y para que tenga un puente de comunicación directa con el público donde pueda identificarse y conmovirse con lo que ve, indudablemente debe vivir un carrusel de emociones que a mí me interesan en el trabajo, que el público en un teatro de texto viva emociones y que pase de la alegría a la tristeza, sienta rabia pero a la vez admiración eso es a lo que a mí me interesa. En el teatro más allá de intervenir de una u otra manera el espacio. Me interesa ante todo interpretaciones sólidas y que obviamente todos los elementos de la puesta en escena contribuyan a esa interpretación del actor. Lo indispensable del teatro es el actor, y así lo hacemos ver en nuestro trabajo. Por otra parte he hecho un par de investigaciones específicamente sobre las dramaturgias del conflicto, soy el coordinador de la revista teatros y escrito en un par de revistas algunas concepciones de lo que pienso del teatro. Estudie literatura con opción en humanidades clásicas y medievales en la universidad de los Andes y soy magister en teatro interdisciplinar y artes vivas de la universidad nacional.

¿Qué concepto tiene sobre la formación de público en teatro?

Yo creo que hablar de una definición abarcar y totalizadora, no se puede, la formación de públicos depende específicamente al público que va dirigido el espectáculo, es decir uno no puede hablar en general de un concepto ahora si partamos de la idea formar público es educar individuos para que analicen vean teatro. Yo soy de los que propone que cada definición depende de cada época de la vida cronológica. Por ejemplo hay una definición de formar público en primera infancia y otra segunda infancia, otra para la tercera edad, otra para público en general. Obvio ante todo todos buscan entregar herramientas para que el espectador pueda analizar de manera más calificada el arte teatral y lo pueda entender no solo en lo que se dice sino en lo que ve a nivel de imagen, es formar individuos y cualificarlos para que puedan familiarizarse con diferentes dramaturgias.

¿Qué elementos ha identificado para formar público para teatro?

Nosotros desde que comenzamos, la preocupación para formar público ha sido transversal. La idea de hacer teatro ha ido de la mano por preguntarnos sobre el público y como fidelizar públicos para el lenguaje estético del teatro R101. Nunca está concebido, nunca. Cada vez que pensamos y concebimos un espectáculo pensamos en nuestro público. Pensamos en que le va a pasar. Por eso cada vez que hacemos una obra hemos denominado nuestro lenguaje estético, entretenimiento inteligente, o la famosa galleta envenenada. Todo el mundo habla de la galleta envenenada, ¿bueno en qué consiste? Que son espectáculos que tiene tres niveles de lectura: 1. Buscar que el público se entretenga, que la gente se encuentre atrapada de lo que está viendo y escuchando. 2. Ya cuando el público este atrapado, logremos entregarles unos contenidos más profundos a lo que se entiende como el famoso mensaje de la obra gracias a que lo estamos entreteniendo. 3. Este nivel es lo que sucede después de observada la obra lo que buscamos es el espectador cambien un poquito su manera de pensar y ver el mundo es decir de alguna manera buscamos un cambio actitudinal que la persona vea, tal vez es creer en esa vieja idea que el teatro transforma, pues si, tal vez seguimos

creyendo en esa utopía, ahora que transforme sus ideales políticos ni me va ni me viene, lo que me interesa es su manera como percibe el mundo. Eso me parece más político, en el nuevo sentido político. Después de todo lo que he dicho nuestro quehacer esta siempre con la pregunta del público y como formarlo. Nosotros hemos hecho tres experiencias con escuelas de formación de públicos.

1. Que es la escuela itinerante de formación de público, Donde nosotros vamos donde la gente que le interesa el teatro o quizá la gente que lo desconoce. Esta escuela itinerante se ha hecho en la zona rural de chapinero, ONG, e identidades culturales.
2. Esta es la escuela de espectadores, donde se parte de un conversatorio, charla o taller, sobre los contenidos de una obra que estamos mostrando y a partir de allí se genera toda una experiencia.
- 3 La formación desde el hecho teatral, Que el público asista ya es una escuela, lo que pasa es que se debe tener claro sobre los contenidos dramáticos y estéticos capaces de abordar en un lenguaje apto para el público al cual va dirigido.

¿Qué elementos son indispensables para formar el público infantil para teatro?

Debemos basarnos sobre varias premisas

1. No se trata simplemente que el espectador observe, no se trata que el espectador observe juicioso, se trata que se debe diseñar y construir experiencias extra cotidianas que ponga al niño o a la niña en un juego dramático. Ahora, ¿Qué se entiende como juego dramático en primera infancia? Esto debe ser un juego netamente sensorial, yo creo que una de las primeras experiencias en ordenes se los sentidos para que el niño sea participe de las diferentes situaciones de manera activa. La idea no se trata que el niño vea, sino que le niño vivencia una experiencia. Por otro lado el espacio, es uno de los motores que permite formar público de manera eficaz, no podemos pretender formar público de niños y niñas con un espacio sin condiciones para los niños en la que le permita sumergirse dentro de la propuesta estética igual que los adultos. Lo importante es que las ambas partes (Niño- adulto) puedan vivir y sorprenderse a partir de los sentidos y que puedan ser actores y espectadores a la vez. Aquí no es relevante la historia en este caso no nos interesa del todo y en esto me remito a todo el tema del lenguaje pos dramático de toda la crisis de la representación. La historia a los niños se las puede contar en otras áreas. Aquí la idea es que el teatro pueda invitar al niño a un juego de asociación libre, donde el niño pueda de manera autónoma unificar una idea con otra, y que el mismo pueda construir una historia desde su hacer o que llegue a conclusiones o experiencias eso va según el caso. Por ultimo no hay que pretender que en una solo experiencia se forma al público se debe partir que esto se logra con múltiples experiencias; aquí se trata que el niño abra su capacidad perceptiva a otras cosas, y que permita que le niño se eduque en percibir, a otras cosas que sea nuevas en su cotidianidad. Si al niño lo educan todo el tiempo para ver televisión también debo educar al niño a otros lenguajes sensibles como las texturas, a los sonidos, a los olores a partir de eso debemos educarlos. Ya cuando es adolescente y tiene algún tipo de experiencia con estas sensaciones lo que va hacer es asociar con las experiencias que tuvo en la primera infancia. La única manera de conseguirlo es someterlo a experiencias sensibles, porque estoy plenamente seguro que si esto se hace le quedara la sensibilidad aguda para toda la vida; porque el teatro inicialmente educa sensibilidades, no educa racionalmente. Cuando ya se consiga la sensibilidad se puede abarcar la dramaturgia para narrarle historias y que el mismo niño u adolescente pueda asociar la sensibilidad con el raciocinio.

¿Qué le hace falta al país para potenciar la formación del público infantil?

Faltan programas permanentes de formación de públicos para primera infancia financiados por el estado así como el programa que tiene montado Idartes con el distrito de ser feliz creciendo feliz que es de educación artística que garanticen que el niño viva esa experiencias con múltiples espacios, traer maestros que estén educados para eso, y que no sean actores varados que van a jugar con los niños de 3 años, es generar todo un programa de tener pedagogos e investigadores que estudien el fenómeno.

¿Cómo ve la calidad del teatro infantil?

El problema es que al niño se le subestima voy a dar un ejemplo; yo todavía sigue entregando historias con moraleja tipo Blanca nieves hecho en los matinales cuando los niños en la televisión ve las historias más asombrosas hechos con la mejor tecnología y que ya de moraleja no tienen nada cuando uno ve muñequitos japoneses uno ve unas cosas de un nivel asombroso, pero desde el teatro aún se sigue viendo la idea de subestimarlos contándoles historias con moraleja ese es el problema que tenemos. A nivel de elaboración de historias y recursos técnicos de concepción del espectáculo no damos la talla no quiero decir que todos queramos ser como el circo del sol. Estoy diciendo que nuestros espectáculos no tiene un nivel de profundidad que puedan atrapar al niño. Entonces el niño huye. No todos. El mejor ejemplo de un teatro actual, político arriesgado, es la LIBELULA DORADA. Es el mejor teatro infantil incluso los adultos que aun creemos que somos niños, donde al niño no se le subestima pero también se le respeta.

¿Ustedes conoce estrategias de formación de público infantil para teatro?

Se conoce la más clásica que es después de cada espectáculo hacen un conversatorio con los espectadores catalogado con el “ Foro” pero un grupo como tal sistemático y que tenga un trabajo de formación de público el único que referencio es el TEATRO COMUNIDAD el de esmeralda quintana que tiene un trabajo serio alrededor de la primera infancia para concebir y formar este tipo de público este grupo es que a mi consideración esta adelante en este tema, y por otro lado la LIBELULA DORADA a lo que refiere a la calidad de los espectáculos para toda las edades y aún están vigentes, unos viejos canosos que van a abrazar a Iván y a Cesar, la cual ya van 3 o 4 generaciones de espectadores que han formado sin olvidar los aportes de Ciro Gómez con Hilos Mágicos que son invaluable.

¿Qué estrategia abordaría o propondría para potenciar la formación de público infantil para teatro?

Espacios, adecuados para hacer ese tipo de experiencias que hay muy pocas; Ya el IDARTES ha empezado a implementar algunas pero es que esos espacios valen mucha plata porque no es un espacio de un escenario y una butaca al frente, no, son espacio con otras características. Yo soy un convencido de los espacios, entre más espacios hay más teatro y un mejor teatro. Soy un convencido que hay que meterle plata a la infraestructura teatral a esta ciudad y al país; en todos los sentidos no solo para la primera infancia. Sin espacio estamos muertos. LO que hace el espacio es ser un provocador de la creación y la investigación.

ANEXO 2:

ENTREVISTA A CAROLINA VIVAS

Umbral teatro es un grupo de 25 años de existencia, fundamentalmente somos un grupo de investigación, somos un combo de gente, 22 personas que nos unen las obras que tenemos juntos. Tenemos la idea intermedia de lo que era el grupo antes, donde sus integrantes se quedaban para toda la vida entre eso un combo se une voluntariamente. Entonces somos equipo en la medida que cada integrantes son participantes de varios montajes, pero también se tiene la libertad que cada uno exponga y decida si puede estar en el nuevo montaje. Eso nos ha permitido sobrevivir los 25 años en una producción permanente. Entonces umbral teatro es un combo de actores, músicos, bailarines, que tienen en común un capital enorme que es el proyecto de grupo y 12 obras de repertorio, 17 obras estrenadas una sala de teatro y un trabajo con la comunidad.

¿Qué concepto tiene sobre formación de público?

Formar público supone tres elementos fundamentales: es proponer unos lugares de miradas donde las obras tocan, que les permita acceder a una mirada contragemonica principalmente eso proponerles puntos de vista sobre nuestro presente, sobre nuestro país, sobre los aspectos que nos afectan y por último la formación de público supone una alta calidad estética porque solo con una alta calidad es posible proponer nuevos lugares de mirada y así es posible tener ese público

¿Qué Sabe usted de la formación de público en nuestro país?

La formación de público tiene un enemigo enorme y creo que olvide un cuarto aspecto de la pregunta anterior y es que la gente debe entender que precisamente que así como está asistiendo a obras de alta calidad estética, obras que les permiten tener lugares de mirada sobre lo que nos pasa, eso vale, nuestro trabajo vale. Flaco Favor nos hace el estado cuando se dedica a financiar eventos a cambio que la gente entre gratis, yo creo que la gratuidad del teatro es completamente nociva y va en contravía de la formación de público, no creo que ese sea el camino diciéndole al espectador que nuestro trabajo no vale. Por ejemplo eventos tan importantes como el festival iberoamericano de teatro de Bogotá, cuyo valor es innegable y cabe la pregunta ¿qué pasa con el de formación de público después del iberoamericano? Porque después de este evento la gente no quiere volver, sino que espera dos años para volver a ver supuestamente el buen teatro y el teatro del mundo. Creo que sería interesante ver que el público que asiste masivamente al festival quede interesada permanentemente para asistir a la sala de teatro. Y creo que se están construyendo imaginarios en el público desde la gratuidad y desde las altas tarifas del iberoamericano y es que la gente crea que porque las obras de teatro colombiano son más económicas quiere decir que ese teatro es malo y no tiene ningún valor. Antecedentes de formar publico creo que el Teatro Jorge alicer Gaitán creo durante un buen tiempo una escuela de espectadores donde todas las obras que se presentaban allá, invitaban a los directores y al equipo, a compartir con el público sobre procesos de creación, generando retroalimentación en ambas partes.

¿Usted cree que se forma público o espectador?

El espectador es un espectador y cada espectador tiene un nombre propio, genéricamente hablamos de público, pero el público no una generalidad porque allí están inmersos espectadores con nombre propio.

¿Qué diferencia hay entre público infantil o público general para teatro?

Es lo mismo, si hago un teatro infantil lleno de concesiones partiendo de que los niños son idiotas o hago un teatro para público general suponiendo que el público es idiota pues la embarro. Por supuesto que el lenguaje del teatro infantil es un lenguaje distinto, pero sí creo firmemente apropiado con nuestra obra LA SOBERANA CALVA DIRIGIDA por Ignacio Rodríguez, a la cual yo le hago la dramaturgia es la diputación de un cuento de una española que se llama Mery Compañía me intereso mucho el cuento que se llama la Reina calva porque como literatura que gano el premio de literatura infantil en 1984 en España, es un cuento precisos pero lo que me intereso es que no hace ninguna concesión, es un cuento que cualquiera puede disfrutar porque tiene un manejo desde el lenguaje y la palabra sin complejidades. Con esa obra partimos de la idea que es claro un divertimento del público que la obra cuenta una historia, pero es una obra que se a propuesta y más en el público infantil en la que ara mi es importante no solo contar una historia sino que los niños después de ver esa obra tengan completa claridad como es el funcionamiento de la ficción y en particular de la narrativa, que existe un narrador, que existen unos personajes, entonces existe una ganancia adicional. Creo que el valor pedagógico más allá que les quede cuestionamientos de la historia sino el cómo está contada. En esos aspectos creo que hay un

formación de público en los niños y los adultos es alimentar en familia el aspecto crítico y ampliar los conocimientos.

¿Qué elementos son indispensables para formar el público infantil? Indiscutible es la calidad nuestros niños merecen obras con un alto contenido estético y de contenido. Eso no es discutible, ahora calidad en qué términos bien hecha es todos los sentidos tanto dramático, pedagógico, y estético que este dirigido no solo a los niños sino a toda la familia. Obviamente formar público también debe tener una preparación previa de difusión y considero que el buen teatro infantil debe generar goce tanto niño como adulto. Considero que se debe quitar esa categoría de lo infantil y postular un teatro para toda la familia.

¿El teatro infantil o público infantil?

No solo para potenciar el teatro infantil sino al teatro en general, es un país que le hacen falta recursos, a este país no solo le falta un diseño de una política pública acorde al desarrollo del sector sino fundamentalmente una ejecución de la política pública, porque te soy sincera el papel aguanta todo, pero si tu miras el plan nacional de teatro, el plan decenal de cultura todo es una maravilla igual que la constitución. El problema que tenemos es la ejecución que desafortunadamente están en manos de funcionario o mediocres o perversos entonces creo lo que falta en este país son recursos que respondan a los sectores porque hay talento, público, hay directores, lo que falta es ejecución y democracia.

ANEXO 3:

ENTREVISTA A WILLIAM GUEVARA:

¿Cuál es su trayectoria con el teatro y a que grupo pertenece?

Mi nombre es William Guevara Quiroz, soy egresado de la Academia Charlot y desde 1999 lidero una agrupación teatral llamada Púrpura Creativo, para la cual actúo, escribo y dirijo.

¿Qué concepto tiene sobre la formación de público en teatro?

La formación de público es el camino de fortalecimiento de un sistema en el cual se trabaje en dirección de que una de las partes primordiales del hecho teatral, el espectador, se sienta seducido, interesado y apropiado del movimiento teatral de su lugar, para que corresponda de manera periódica a su llamado.

¿Qué sabe sobre la formación de público para teatro?

No sé nada, solo intuyo. Intuyo que existen caminos para acercarnos a nuestros espectadores y permitirles se enamoren de nuestros proyectos artísticos.

¿Usted cree que hay alguna diferencia entre la formación de público general y la formación de público infantil para teatro?

Si, si la hay, por el simple hecho de a quién va dirigido. Básicamente porque la formación de público para el teatro infantil, va dirigido en primera instancia a los padres de los pequeños espectadores –pues es quienes finalmente deciden si llevan o no a sus hijos al teatro- y es abonar en los adultos sobre el hecho de que el teatro es una herramienta para ampliar la imaginación de los niños, es un vehículo para hablar de valores y es una importante alternativa de entretenimiento, todo esto, muchas veces pasando por alto el mismo gusto o interés de los padres en el teatro. Mientras que la formación de público para otros géneros tiene otras directrices e intereses.

¿Qué aportes ha hecho para la formación de público en teatro?

A nadie le interesan cosas de las cuales desconoce su existencia. Así que desde hace tres años me ocupo de la tarea de presentar al público, por medio de una página web, un espacio para que descubra una amplia parte del movimiento teatral de nuestra ciudad. www.kioskoteatral.com es un espacio virtual que pretende ofrecer constantemente opciones para que de una u otra manera el teatro se instale en el diario vivir de los espectadores, exponiendo la gran variedad de oportunidades artísticas, geográficas y económicas que el teatro puede entregar a un bogotano.

¿Qué elementos son indispensables para formar público infantil para teatro?

Antes de formar a un público, hay que consolidar y tomar muy en serio la tarea de hacer teatro infantil, para que de esta manera podamos llegar a nuestros públicos con un buen trabajo, que al espectador interese y enriquezca. Muchas veces las primeras experiencias son las que forman el destino de una relación y en este caso si los niños o los padres se encontraron con una obra que lastimó su gusto, su interés, su comodidad, posiblemente perderemos a esos espectadores para siempre. Por ello, ante todo hay que tener una obra que desde todas sus dimensiones esté lista para ser compartida con el público y este es el primer grano de arena en la construcción de este encuentro, se ha dejado la semilla.

¿Qué le hace falta a nuestro país para potenciar el público infantil para teatro?

Yo creo que un trabajo más dirigido hacia los padres, porque de una u otra manera en el colegio los niños asisten a experiencias teatrales, mínimo dos veces al año, mientras que sus padres una vez cada dos años, entonces hay que crear canales de comunicación entre los tres interesados, niños, padres y agrupaciones.

¿Qué es para usted formar público para teatro?

Una tarea generacional en donde brindemos dinámicas para que nuestras sociedades entiendan el teatro como un reflejo de nuestro universo y que vale la pena verse en él.

¿Qué estrategias utiliza o ha visto que utilizan para formar público para teatro?

La primera es la realización de sólidos y atractivos espectáculos, y luego una comunicación constante con el público, charlas de intercambio sobre la importancia y la creación de los hechos teatrales (no, los foros después de las obras son aburridorísimos) y dinámicas continuas para no perder al espectador que ya aceptó nuestras convenciones.

¿De las estrategias que utilizan, cuál considera que es la más efectiva?

Le apuesto a obras de teatro de buena factura con un lenguaje amplio y atractivo y a una comunicación en redes sociales de forma constante.

¿Cuál cree que es la falencia en Colombia que no permite tener una mejor formación del público para teatro?

Yo creo que no hay cosas que lo impidan, solo que más bien no se han creado los suficientes caminos.

¿Constantemente ve obras de teatro infantil?

No como quisiera, pero estoy al tanto de la movida actual del teatro infantil en la ciudad.

¿Cómo le parecen las propuestas del teatro infantil?

Han mejorado mucho. Creo que las nuevas generaciones están interesadas en construir una dramaturgia elaborada, están trabajando en la pertinencia del uso de herramientas teatrales desde lo conceptual hasta lo técnico y valoran el lenguaje estético, todo esto tras la apropiada frase de cajón “a los niños no hay que hablarles como si fueran tontos”.

¿Qué estrategias de formación de públicos infantil para teatro conoce?

Aparte de regalarles colombinas a la salida de la obra, está el tener un repertorio amplio y atractivo ya sea de la sala o de la agrupación y mantener una comunicación constante con el espectador. La tecnología en este momento es un gran aliado. Páginas en Facebook con contenidos amables y relacionados con el teatro, páginas web con fotos y juegos teatrales que interesen a los niños y que estén comprometidas con la asistencia a las salas.

¿Usted cree importante formar público infantil para teatro?

Es un gran nicho, pues si al público infantil le gusta ir a teatro estamos formando al público que en su juventud y adultez nos seguirá acompañando en las salas de teatro.

¿Qué estrategias aportaría para formar público infantil para teatro?

Ofrecer lo mejor de nuestro arte con el mayor grado de profesionalismo, entrega y cariño.

ANEXO 4:

ENTREVISTA A CÉSAR ÁLVAREZ:

La Fundación de Títeres y Teatro La Libélula Dorada nace en 1976. Fue fundada por mí, que soy el director general y por mi hermano, Iván Darío Álvarez (dramaturgo y codirector artístico). El horizonte utópico siempre ha sido imaginar un teatro de muñecos con identidad para fecundar, desde el ejemplo estético, una cultura del títere en nuestro país. El nombre viene de las libélulas que nacen en el agua, símbolo de la vida, y emergen aladas hacia el aire, símbolo de la libertad. Es así como; profesionales de la ilusión, la vida y la libertad; son hijas inseparables de la imaginación.

¿Qué concepto tiene de formar público?

Hay un trabajo muy importante que se debe hacer para el trabajo para los niños, el niño no va por voluntad propia a teatro, siempre necesita del padre, la madre o el maestro. Primero hay que formar al adulto, al maestro, al pedagogo y a la familia al teatro de títeres y mostrarle su importancia para que el niño pueda acceder al teatro. Cuando no hay tradición muy grande cuando el adulto no ha tenido esa experiencia de niño de asistir al teatro, pues no tiene la oportunidad de valorarlo, ese es un bache cultural. A diferencia del movimiento que sucede en Europa y Argentina que es muy interesante que desde pre- escolar tiene acceso a teatro de títeres, o grupos. Incluso los pedagogos son capacitados para hacer teatro de títeres con los niños que sirva para su formación. Entonces eso es un vacío muy grande que indudablemente se ha ido avanzando con el tiempo, aunque todavía falta que en los mismos currículos de los colegios y del ministerio de educación esté vinculada la enseñanza en teatro así como la formación de espectadores. Nuestro trabajo se enfoca a la familia con esa intención de articular que dentro de una fábula muy sencilla dirigida al niño está dentro de un contexto dirigido al adulto, ya sea con algunas palabras, frases o humor. Lo anterior va con la intención de envolver al adulto que haga parte de esa historia. Ocurre que cuando el adulto decide llevar al niño a teatro tiene en su imaginario que se va aburrir y esto es de una u otra manera una forma despreciativa del niño, considerándolo incapaz. La idea de nuestro trabajo es quitar esos diminutivos buscando desde la dramaturgia hablarle al niño de una manera más directa. A partir de

esto logramos obras que involucraban a los niños y adultos, incluso a veces se divertía más el adulto que el niño. Eso empezó a generar que el adulto valorara el trabajo y trajeran los niños al teatro, eso con el transcurso de los años empezó a formar generación que los niños que traían ya cuando eran adultos traían sus hijos. Una de esas obras que mantuvieron una tradición es “los espíritus lúdicos” que este año (2015) cumple 30 años.

¿Qué cree que se forma público o espectador?

Yo vería más interesante le termino espectador como una persona que va formar. Espectador es estar expectante, tener un punto de reflexión con el espectáculo entonces yo veo ser espectador un grado más cualificado, de alguien que busca algo en el teatro de títeres. Entonces lo que yo creo es que se debe formar eso el espectador. SE debe formar en una capacidad de análisis, de conocer más sobre las obras, sobre los contextos, para que tenga una mayor comprensión y valoración. El público se vuelve más genérico y amorfo, aunque se hable mucho que va más acorde a la gestión cultural para tener mayor conocimiento a la población sobre espacios culturales y expresiones artísticas.

¿Qué sabe sobre la formación de público en teatro?

Se vuelve muy eterio y es algo que se viene insistiendo por las agrupaciones, por la baja asistencia de espectadores. Por ejemplo el Festival iberoamericano de teatro tuvo en un tiempo mucha gente mucha masa, tal vez por el impacto de comunicación, la innovación, y porque la gente siet curiosidad de ver cosas de otras partes del mundo y sus nuevas tendencias. Se esperaba que esa fuera la oportunidad que la gente viniera más a teatro, pero no es así. La gente se olvida del teatro y espera el otro iberoamericano para asistir. Y esto ocurre porque las mismas instituciones culturales nos exigen para formar el público. Lo que estamos haciendo nosotros para formar el público es tener espectáculos de calidad, eso hace que el público se sienta complacido y vuelva. No hay nada peor que una experiencia con obras de mala calidad porque ahí el público no vuelve. Además hablando sobre la formación de público no hay un concepto definido se hablan de muchas cosas que aportan a que el público vaya a la sala de teatro. Yo pienso que nada de eso es definitivo, lo único que debe mantenerse es la calidad de la obra que le aporte, emocionalmente, intelectualmente, mientras tenga eso es lo más importante. Por ejemplo uno de los complementos es hacer algo que hacen en argentina y es una escuela de espectadores donde especializan a los asistentes con el teatro a partir de análisis.

¿Hay Diferencia formar público en general y el público infantil?

Si hay diferencia pero no se debe excluir, lo que se busca es involucrar la familia y generarles una experiencia. Nosotros en todos nuestro espectáculos dejamos entrar bebes para que empiezan a reconocer el espacio. Entonces el espectáculo debe identificar esos códigos por ejemplo cuando traemos jardines infantiles a muchos niños les da susto que apaguemos la luz y empiezan a llorar, o ver que un muñeco se mueve. Lo importante es adaptarlos y familiarizarlos no solo al niño sino a toda la familia. Así que nosotros hacemos es un Teatro Familiar.

¿Qué elementos indispensables son importantes para formar el público infantil?

Yo digo:

1. Respeto totalmente al niño porque a veces el adulto o el actor cree que hacer teatro para niños es fácil y lo puede engañar de manera muy sencilla.
2. Falta conocer con más profundidad al niño sus diferentes etapas de desarrollo para poderle aportar cosas que le lleguen más específicamente a su edad y desarrollo intelectual y requieren cosas específicas.

3. La calidad en los espectáculos debe ser indispensable.
4. Formar al adulto. Porque el niño no va a teatro solo.
5. El foro es un espacio de socializar el arte teatral. Nosotros cuando vienen colegios hacemos el foro con el propósito que los niños y profesores puedan saber cómo hacemos la obra, y ellos se puedan llevar idea y apreciaciones.

¿Qué le falta nuestro país para potenciar la formación de público infantil?

Mas políticas de estado, el año pasado estuvimos en u congreso de la O.E.I relacionado con el público infantil se llegó a la conclusión, y es algo que se está pidiendo es que le teatro debe estar inmerso en la escuela; y que los pedagogos estén capacitados para dar el teatro para los niños y niñas.