

# ASPECTOS EDUCATIVOS DEL TEATRO INFANTIL

Por ÁNGEL LÁZARO MARTÍNEZ

## I. *Acción educativa de la catarsis dramática*

1.1. *Participación del espectador en la acción teatral.* — De la misma manera que el educador solicita la actividad de sus educandos con el ánimo de perfeccionar la labor educativa, los aspectos estéticos del teatro han variado su criterio de realización exigiendo del espectador que abandone su concepto tradicional de "spectator", para que participe en la representación con el fin de lograr una formación más directa en el público. Sin embargo, desde la creación del teatro como género representable, el espectador (que sólo es tal espectador porque es el que espera a que comience la representación) es un elemento activo en la realización del espectáculo, elemento necesario que asiste con características educables y en donde se centra los contenidos que posee la obra teatral.

El contenido ha de ser el factor fundamental que permite al espectador participar activamente, ya que en la medida que un contenido es aprehendido por el individuo, éste es capaz de vivenciarlo y hacerlo causa de sí durante el tiempo que dure la obra. Como dice Lukács<sup>1</sup> sólo haciendo doméstico, personal, un contenido, se puede lograr que el espectador deje de ser inactivo. Ortega, exageradamente, afirma que "los espectadores ven y los actores se hacen ver; éstos son hiperactivos y aquéllos hiperpasivos"<sup>2</sup>; pero esto sólo es posible cuando no existe un medio de comunicación que sea inteligible en el triángulo autor-actor-espectador. De hecho, este último, como elemento al que está dirigida la acción, toma el papel de receptor, contemplando, en tensión, lo que se le ofrece. Ante las nuevas posibilidades que le muestra la apariencia teatral de la realidad es como

---

<sup>1</sup> GEORG LUKÁCS: *Estética*. Vol. II. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1966, página 492.

<sup>2</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Idea del Teatro*. Ed. de la "Rev. de Occidente". Madrid, 1966, pág. 54.

puede suspender su existencia, inquietado por el desarrollo de los hechos. El espectador "es un receptor estético que, suspendido todo otro esfuerzo concreto, se entrega totalmente al efecto de la obra"<sup>3</sup>.

Todo camino para lograr una participación del espectador consiste en ahondar estéticamente en la realidad, ofreciendo al público las posibilidades nuevas que esa realidad no le había sugerido hasta ahora. Y, para ello, el autor cuenta ya con una primera colaboración por parte del espectador, el cual espera, contempla. De la perfección estética de la acción dramática depende el que el espectador vea "la creación del espectáculo y obtenga la impresión de originalidad en cada momento"<sup>4</sup>. Todo esto crea una serie de conflictos en la persona, puesto que le supone un enfrentamiento axiológico de lo que es como individuo frente a lo que puede ser. De ahí la necesidad de la acción catártica del teatro.

1.2. *La catarsis*. — Desde un punto de vista clásico la catarsis produce una especie de espanto en el espectador al observar en la escena el absoluto y el infinito de un destino, espanto que purifica las pasiones y los deseos. Pero esta opinión aristotélica, verdadera en toda tragedia, no es total, porque toda obra dramática coloca al espectador en suspensión de ánimo, predisponiéndole para realizar una liberación de su ser por unos momentos, entrando en el juego de la irrealidad que supondría el "descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingrátido, invulnerable, irresponsable, inexistente"<sup>5</sup>.

Toda obra es la manifestación de una acción que plantea los enfrentamientos de las individualidades caracteriales de los personajes. Ante la acción que se desarrolla el espectador intenta mantenerse neutral juzgando objetivamente los hechos pero, finalmente, no tiene más remedio que tomar partido, liberándose de la tensión emocional en la que estaba sumido, con lo cual "el fin último no es el infortunio y el sufrimiento, sino la satisfacción del espíritu"<sup>6</sup>. Desde un punto de vista psicológico, la catarsis supone una terapia singular que permite que el espectador, al tener que defender una serie de opiniones frente

---

<sup>3</sup> LUKÁCS, G.: *Opus cit.*, pág. 497.

<sup>4</sup> MUÑOZ ALONSO, A.: *Sobre la cultura de la imagen*, en "Educadores". Madrid, n.º 52, III-IV de 1969, pág. 208.

<sup>5</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Opus cit.*, pág. 60.

<sup>6</sup> HEGEL, G. W. F.: *Poética*. Ed. Espasa-Calpe. Colec. "Austral", n.º 773. Buenos Aires, 1948, pág. 196.

a la motivación de la acción dramática, asuma una posturación, purificando, como sostenía Aristóteles, su personalidad, que sale más enriquecida del espectáculo.

Pero no es un total espanto lo que produce hoy la acción catártica del teatro. El autor, siguiendo unos criterios estéticos, logra aparentar una realidad que ofrece exponiendo unos fenómenos que, si, como decíamos antes, pueden mantener la suspensión del espectador, es porque a éste le produce el efecto de originalidad. Y es precisamente en ese ámbito donde se produce la primera manifestación catártica, pues existe un cierto rubor, una vergüenza íntima de asombro al reconocer que anteriormente a la representación el espectador no había ahondado en los matices particulares que le está exponiendo el autor con la acción teatral. El hombre se juzga, se reconoce vulgar y comienza a interesarse por aspectos más amplios y generales que su propio mundo subjetivo<sup>7</sup>. Así comienza la catarsis, con una provocación a la individualidad de cada uno para que se enfrente consigo mismo, obligándole a juzgar su ideal y su forma de vida.

Psicológicamente el hecho catártico ha presionado sobre el espectador para que éste ponga en marcha unos mecanismos de defensa de su personalidad que le obligan a aliviarse de las responsabilidades y justificaciones de su forma de vida. Pero la catarsis implica algo más, puesto que en toda obra existe un criterio de perfección que pretende proyectarse en las vidas personales de los espectadores. Es aquí en donde adquiere la catarsis un aspecto educativo ya que, la posturación ante un hecho le exige al hombre el disponerse a variar su existencia, a desterrar al hombre vulgar que mantiene como parásito en su vida y recomenzar asumiendo los nuevos valores que ahora aprecia. En este punto, se produce una sensación de enajenamiento al comprobar la diferencia entre lo que se es y lo que se puede ser, que es el motor catártico que impulsa a realizar una nueva posturación existencial al exigir que la actividad del espectador tome, como afirma Lukács, "una nueva dirección y, así, purificada, se convierta en el basamento anímico de disposiciones virtuosas"<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> "...en lo inmediato la catarsis estética produce ante todo una elevación del hombre respecto a su propia cotidianidad", GEORG LUKÁCS: *Opus cit.*, pág. 512.

<sup>8</sup> LUKÁCS, G.: *Opus cit.*, pág. 508.

Analizando el hecho, desde un ámbito educativo, la acción catártica se extiende hacia un futuro, por lo que no se puede soslayar el problema de una catarsis negativa, si es que la acción dramática ha sido reveladora de una serie de antivalores que pudieran cristalizar en la personalidad del espectador. Surge, pues, la necesidad de apreciar lo estético en su proyección ética.

1.3. *Proyección ética de la catarsis.* — Ya manifestaba Hegel que la disparidad de caracteres en los espectadores obligaba al autor a exponer el mal para que todos tuvieran complacencia<sup>9</sup>, pero, naturalmente, no es éste el fin más correcto de las potencias estéticas de una obra en su proyección educativa, porque no es el goce lo que busca el planteamiento de una catarsis, sino un afinamiento ético de la actividad humana. Aristóteles distinguía entre el efecto que produce el contemplar una obra de arte y los efectos estéticos que dicha obra emana que son los que influyen en el alma con un matiz ético al perfeccionarla y liberarla de pasiones. Este aspecto es el que produce la catarsis, que no es más que la implicación de unos valores estéticos con las características personales, dando como resultado una proyección ética en el individuo el cual se replantea su ideal.

En disparidad con el concepto clásico de la catarsis, el que hoy se concibe es más resolutivo y con una preocupación más educativa. Por eso está alejado de aspectos divinos y busca, lo que llama Lukács, "la omnilateralidad del ser humano en su plenitud"<sup>10</sup>.

1.4. *Aspecto educativo de la catarsis teatral.* — Por medio de la labor catártica de la obra, el espectador se enriquece al descubrir una nueva relación entre lo otro y él. Este descubrimiento le sitúa en una posición de enajenamiento de sí mismo, al superar la realidad cotidiana de su existencia por las nuevas posibilidades que ha localizado en la representación<sup>11</sup>. De aquí se extrae la enorme importancia de la labor educativa de los valores estéticos del teatro, que solos serán tales cuando sean capaces de formular una catarsis que motive un replanteamiento ético del individuo. La entrega a la acción es el motivo principal para que se consiga el conflicto axiológico en el espectador,

<sup>9</sup> HEGEL, G. W. F.: *Opus cit.*, pág. 158.

<sup>10</sup> LUKÁCS, G.: *Opus cit.*, pág. 504.

<sup>11</sup> NÉDONCELLE, MAURICE, en *Introducción a la Estética* nos habla de este descubrimiento íntimo del espectador, ya que la obra teatral "se desliza entre nosotros, su existencia es post-escatológica y nos pone en un estado segundo", pág. 115. Ed. Troquel. Buenos Aires, 1966.

logrando con ello una perfección personal, pero hemos de tener en cuenta que esa vivencia ética que queda permanente, se produce con posterioridad a una vivencia estética pasajera producida por la realización teatral. Por eso es tan importante el seleccionar los elementos educativos ya que, si la obra posee elementos estéticos adecuados para producir la suspensión catártica, es posible que sean asumidos y vivenciados con una proyección de futuro por cada espectador.

## II. Teatro educativo

2.1. *La comunicación teatral.* — Hoy día la técnica dramática ha evolucionado de tal forma que las continuas aportaciones de los autores han llegado a predominar sobre el placer contemplativo del espectáculo, exigiendo, en muchas ocasiones, un intenso ejercicio intelectual. Respecto a esto dice Abirached que hoy el espectador quiere un teatro “que le haga cobrar conciencia de que pertenece a una comunidad, que le haga reflexionar sobre los problemas de la época y del hombre contemporáneo”<sup>12</sup>. Siempre el autor teatral ha creado un mundo coherente que ha intentado transmitir a los demás adaptándose a las peculiaridades del hombre de su tiempo; cuando los caracteres humanos tomados en común se hacían más generales, la obra era más universal. Sin embargo, según las tendencias del teatro más vanguardista, el público ha de acoplarse al modo de expresión del autor; cada representación es un ejercicio intelectual que el espectador realiza para alcanzar el contenido de la acción.

Este procedimiento no es válido con un público infantil, ya que sus características personales están en formación y no pueden realizar un esfuerzo de enajenación, puesto que no le es factible esos amoldamientos a la expresión del autor para captar su mensaje. Si se les intentara transmitir unos valores, habrá que hacerlo utilizando su propio lenguaje, a través de observar y experimentar las reacciones positivas frente a distintas situaciones teatrales.

2.2. *Teatro para niños.* — Aparte de los intentos de imponer una nomenclatura (de niños, infantil, juvenil, etc.), creemos que el problema es susceptible de una clara esquematización, ya que “el teatro

<sup>12</sup> ABIRACHED, R.: en *Etudes*, octubre 1965, págs. 383-387, tomado de MICÓ BUCHÓN, *El teatro, educador de hombres*, en “Educadores”, n.º 38. Madrid. V-VI de 1966, pág. 538.

infantil es una cosa y el teatro escolar, con el cual puede confundirsele, otra. El primero es espectáculo puramente artístico, aunque no le dañe una bien dosificada intención didáctica; el segundo es esencialmente aleccionador, si bien, por cierto, no le estorba, antes al contrario, lo vivifica, un soplo de arte puro”<sup>13</sup>. Por tanto, se debe de diferenciar bien todos los conceptos de un teatro juvenil de un teatro infantil, ofreciendo este último las modalidades de escolar, guiñol y espectáculo.

Es en el teatro infantil-espectáculo donde se pueden lograr, no obstante de pensarse lo contrario desde un punto de vista didáctico, los mejores objetivos de perfeccionamiento individual, aunque esto no supone que la participación del chico quede reducida a ser espectador de las actividades que se practiquen en el escenario. Sin embargo, el fin principal, tanto en un teatro de títeres, escolar o infantil-espectáculo, es su utilización como elemento educador.

2.3. *Caracteres del teatro formativo.* — Se pueden señalar los siguientes:

2.3.1. *Educación estética:* En el punto cuarto de las conclusiones del Congreso sobre Teatro Infantil celebrado en Mallorca se dice: “hay que pensar en los peligros de un teatro deformativo que en lugar de educar estéticamente al niño pueda llegar incluso a inhabilitarle como futuro espectador”<sup>14</sup>, llamada de atención para que se cultiven los valores estéticos de los chicos, ya que ellos serán los futuros asistentes a las salas teatrales. En este sentido, el teatro infantil no es más que una propedéutica para la educación estética.

2.3.2. *Sentido axiológico:* Lo de más importancia educativa en las características teatrales son los condicionantes vivenciales que un sujeto va a adquirir de una cultura, sintiéndose copartícipe de unos sentimientos y acciones que unos personajes están manifestando en el escenario. Durante la representación, la bambalina y los trucos desaparecen como tales para el espectador debido al empuje de la trama que arrebatara catárticamente y que nos arrastra a unas concepciones culturales de las que se participa. Muñoz Alonso afirma que “en el teatro, por las características que presenta, se realiza la síntesis

<sup>13</sup> BERDIALES, G.: *Joyas del teatro infantil*, tomado de A. MEDINA: *La dramatización en la escuela*, “Vida Escolar”. Madrid, n.ºs 15-16, I-II de 1960, pág. 28.

<sup>14</sup> *Conclusiones del Congreso sobre Teatro Infantil y Juvenil de Palma de Mallorca.* “Yorick”. Barcelona, n.º 23, III-1967, pág. 6.

cultural más perfecta que cabe"<sup>15</sup>, opinión tal vez exagerada, pero que expresa los motivos que permiten aglutinar en el teatro las características ambientales de la cultura.

A través de la concepción teatral, el chico, precisamente por su participación activa en la representación, adquiere la obligación de responsabilizarse ante la situación que se le ha expuesto y ha de tomar postura ante ella juzgando los acontecimientos y personajes. Esto no le será difícil, ya que el teatro infantil-espectáculo posee una serie de ventajas que el teatro escolar o el de guñol carecen. Por esto, el teatro infantil ha de ofrecer al niño una escala de valores, intentando que sea el mismo chico el que la asuma y la utilice ante las situaciones concretas que le plantea la vida.

2.3.3. Educación del sentimiento: La vivencia de una situación que se recrea en la acción dramática salpica con tal intensidad a los espectadores, que los motivos planteados contribuyen a la formación espiritual de los chicos, refuerzan su sensibilidad que llega a ser, en opinión de Bonilla y San Martín, el "principio y fundamento de toda la estética del Teatro Infantil"<sup>16</sup>. No obstante, no se han de estereotipar los personajes y las acciones en exceso, porque se corre el riesgo de educar moralmente deformando el mundo que rodea al niño.

2.3.4. Presencia de la realidad: La realidad ha de estar entramada con la moral, lo estético y lo axiológico, pues con ello se consigue un teatro para niños que mantiene un equilibrio entre lo maravilloso y lo real. Esto es difícil de lograr, pues la mayor parte de las obras suelen caer, según se inclinen hacia uno u otro extremo, en lo irreal o en lo ingenuo, ya que la imaginación hay que utilizarla con medida<sup>17</sup>. El sentimiento de lo real nos lo mantiene la atención que dirigimos hacia un objeto concreto, atención que puede ser impulsada de "motu proprio" porque algo nos ha sorprendido, o porque nos la reclama el exterior a través de una motivación que nos

---

<sup>15</sup> MUÑOZ ALONSO, A.: *Opus cit.*, pág. 208.

<sup>16</sup> BONILLA Y SAN MARTÍN: *El teatro escolar en el Renacimiento español*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo III, págs. 143-155.

<sup>17</sup> Fábregas, en un interesante artículo, declara lo mismo: "la intervención de agentes maravillosos es impropio en las obras de teatro dirigidas a los niños y ofrece tanto o más peligro que en las obras dirigidas a los adultos" (FÁBREGAS, X.: *El niño ante la realidad*. "Yorick". Barcelona, n.º 23, III-1967, pág. 11.

obliga a enfrentarnos con él. Y en la representación, el autor continuamente está reclamando la presencia afectiva del espectador para lograr su atención y entablar diálogo mostrándole la realidad.

### III. *Estudio experimental sobre teatro infantil*

Movidos por la preocupación de encontrar las características del teatro infantil hemos realizado un estudio experimental, cuya descripción es la siguiente:

3.1. *Objetivos.* — Según nuestro modo de ver, el problema fundamental consiste en la falta de coordinación de tres elementos como son el autor, el espectador y los valores a transmitir. La cuestión básica es la comunicación entre dos generaciones. Utilizando el lenguaje que el espectador maneje podrá éste recibir todos los mensajes que le envíe el autor. Creemos, pues, que éste es el cometido más importante de la orientación que se ha de dar al teatro como elemento educativo; concretando, los objetivos propuestos eran:

- 1) Localización de los factores positivos y negativos que constituyen el teatro infantil.
- 2) Análisis de la comprensión de las situaciones teatrales (personajes, escenas, vocabulario...).
- 3) Influencia que en la vida del sujeto supone la asistencia a una representación.
- 4) Posibilidades de transmisión de factores morales e instructivos.

3.2. *Muestra utilizada.* — Ofrecía las siguientes características:

3.2.1. *E d a d:* Oscilaba entre los seis y los catorce años. Para la elaboración de nuestro trabajo hemos agrupado a los chicos en dos categorías según la edad:

<i>Edades</i>	<i>N</i>	<i>%</i>
6-10	703	45 %
11-14	859	55 %

3.2.2. *S e x o:* La distribución era la siguiente:

<i>Sexo</i>	<i>N</i>	<i>%</i>
Masculino . . . .	554	35,4 %
Femenino . . . .	1.008	65,6 %

3.2.3. *Características sociales:* Son asistentes a centros de enseñanza cuya particularidad estriba en acoger a un alumnado de aspecto social homogéneo (clase social popular, mismo nivel económico, semejantes características culturales en el hogar). Todos realizan estudios de primaria exclusivamente.

3.2.4. *Número:* Queda reflejado en el cuadro:

<i>Edad</i>	<i>Sexo</i>		<i>Total</i>
	<i>Varón</i>	<i>Hembra</i>	
15	1	2	3
14	16	44	60
13	97	118	215
12	126	148	274
11	92	150	242
10	95	166	261
9	53	149	202
8	41	108	149
7	20	63	83
6	1	7	8
<hr/>			
Total . . .	535	957	1.502
<hr/>			
Sin control de edad .	19	51	70
<hr/>			
TOTAL . .	554	1.008	1.572

3.2.5. *Centros:* Los centros que nos prestaron su colaboración fueron 20 Colegios Nacionales de Madrid.

3.3. *Método de trabajo.* — Fases. 1.º) Las obras que se tomaron como base para la investigación fueron las programadas por el Teatro Municipal Infantil de Madrid que, generalmente, representaba todas las tardes de los jueves en el Teatro Español de la capital durante la temporada 1968-1969. Son las siguientes:

- “Pluft, el fantasma”, de la brasileña María Clara Machado.
- “David Copperfield”, basada en la novela del mismo título de Carlos Dickens, adaptación llevada a cabo por Marcel Dubois.
- “El Infante Arnaldos”, del español Juan Antonio Castro.

2.º) Una vez asistida a la representación se aplicaba a los chicos, pasados diez días como mínimo para evitar localizaciones obsesivas, unas encuestas sobre la obra, que, dejando al margen los aspectos específicos que pueden ofrecer por su diferente concepción y trama, tenían las características generales siguientes:

— En una primera parte, común a todas ellas, se analizaban:

- a) La influencia que una teatralización puede tener en los chicos y sus derivaciones posteriores en sueños, pensamientos, etc.
- b) También fue motivo de estudio la comprensión de:
  - De la técnica de la secularización teatral (comprensión de diálogos, escenas, etc.).
  - Características de los personajes.
  - De actividades mímicas o pantomímicas.

— En una segunda parte de las encuestas, variable según las características de las obras representadas, se abordan varios aspectos teatrales para localizar aquellos de mayor comprensión o efecto en los alumnos, a fin de intentar señalar caminos en una literatura infantil, tales como peso de la dualidad fantasía-realidad, comprensión del vocabulario utilizado, valor de las composiciones poéticas.

3.4. *Resultados.* — Existe una gran cantidad de individuos encuestados que prefieren el teatro (80 %), siendo los chicos, principalmente, la minoría que demuestra su preferencia por el cine (22 %). Ahondando en los motivos de estas preferencias analizamos las contestaciones en una doble perspectiva:

a) Valores positivos que tiene el teatro, estudiando las respuestas de los que eligieron éste.

b) Valores negativos del teatro, controlando los por qué de los que eligieron el cine.

#### 3.4.1. *Aspectos positivos del teatro:*

1) Elementos subjetivos (mejor comprensión debido a la exposición teatral de temas próximos al sujeto: risa, novedad, aprender...). Respuestas dadas: "está hecho a mi edad" (11.H). "Era divertido y se podía jugar haciéndolo con las amigas" (14.H).

El porcentaje más alto lo han reflejado las chicas (23 %).

2) Contacto con los personajes (charlar con ellos, actuar entre todos, verlos...). Ha centrado el 14 % de las respuestas. Respuesta típica: "lo hizo él en persona" (13.H).

3) Realidad (se ve más claro la realidad de las cosas). El 12 % de los sujetos se ha inclinado por esta ventaja, más elevado en chicos entre 11 y 14 años (8,5 %). Respuesta típica: Hace más bonito verlo natural (12.V).

4) Con la expresión "lo bonito" se ha querido agrupar todas aquellas respuestas que suponen la alegría del teatro (bambalinas, luces, decorados, actores...). Los pequeños son más susceptibles a este tipo de apreciaciones (9 %). Ejemplo de respuesta: es más bonito verlo todo en el teatro (9.H).

5) Menos tensión. Los chicos son lo que más detectan esta ventaja (8 %). Ejemplo "en la película es de salvajes y algunas veces muy feas" (13.V).

6) Comprensión de las expresiones. Apenas es percibido, aunque se obtuvieron algunas respuestas muy significativas ("está muy bien redactada", 13.H). En alumnos mayores es más elevado (1,5 %).

#### 3.4.2. Aspectos negativos del teatro:

1) Falta en el teatro de un vehículo de evasión (amor, peleas, tiros...). El porcentaje es más alto entre los mayores (11 a 14 años) tanto en chicos (20 %) como en las chicas (15 %). Respuesta típica: "no era de mucho terror" (12.V).

2) Lo teatral considerado como algo propio de pequeños llega a acusarse en las chicas entre 11 y 14 años (35 %), porcentaje muy significativo si lo comparamos con los chicos de la misma edad (8 %). Respuesta típica: "el teatro fue un poco infantil para nuestra edad" (11.H).

3) Otro factor negativo lo constituyen las expresiones de "teatro-rollo", como aglutinante de factores de aburrimiento y pesadez. Así lo confiesan el 6 % de los sujetos (más acusado en los mayores y, entre éstos, más elevado en las chicas).

4) El teatro posee peores condiciones de realización (8 % de las respuestas). Contestación típica: "el teatro tiene menos posibilidades que el cine para la representación de una obra" (12.V).

5) Teatro con peores condiciones materiales (3,5 %). Respuesta típica: "En la obra si se hace un ruido no se oye" (9.V).

3.4.3. *Motivos de preferencia.* — Existen muchas variaciones según la edad, pero podemos afirmar que los chicos cuya edad oscila entre los 6 y 10 años prefieren una determinada obra por su emoción y comicidad, mientras que los que superan esa edad manifiestan su

gusto por el teatro según sus cualidades de realismo e incitación a la aventura.

Porcentajes de los motivos que determinan la preferencia por una obra.

	6-10	11-14 años
Mejor realización . . . . .	—	3,4
Mejor interpretación . . . . .	—	8,5
Más real . . . . .	3,6	35,7
Más emocionante . . . . .	21,6	6,8
Más aventuras . . . . .	5,4	13,6
Comicidad . . . . .	18	8,5
Instructiva . . . . .	1,8	3,4
Otros . . . . .	48,6	17

3.4.4. *Influencia posterior.* — También nos ha interesado controlar los efectos ulteriores que la acción dramática impulsa en los jóvenes espectadores y con cuánta intensidad. Sin detallar todos los matices (véase gráficos adjuntos), en líneas generales no se observa una absorción de la personalidad tan grande como las producidas por los filmes.

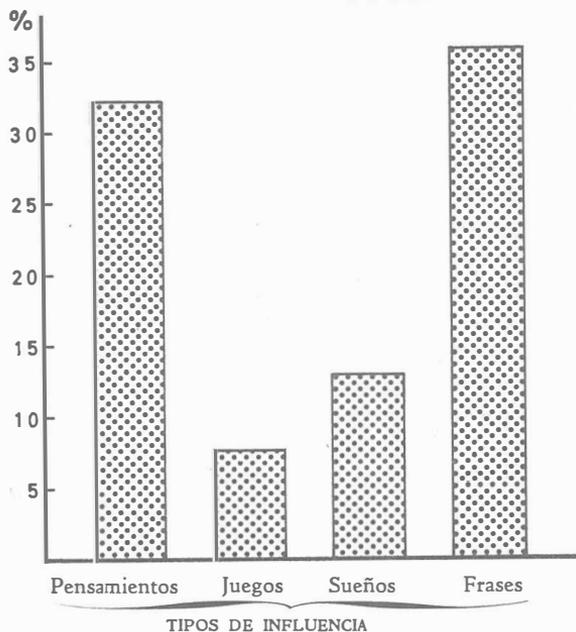
### 3.5. Conclusiones:

1) Existen diferencias claras en las preferencias teatrales de los chicos que obligan a categorizar los gustos según el sexo y la edad por lo que sería conveniente que existiese un control orientador sobre la catalogación de las obras en aras de una mejor comunicación y penetración en los chicos.

2) Existen una serie de factores que el niño aprecia como positivos o negativos en el teatro y que, salvo las dificultades técnicas de realización, pueden limarse o perfeccionarse —según sean virtudes o defectos— logrando una mayor amenidad durante la representación que crearía un hábito de complacencia al asistir a las representaciones.

3) Según los datos apreciados, las influencias emocionales no poseen tanto impacto como en el cine, ni son tan obsesivas, lo que no hace concluir que el teatro proporciona menos desequilibrio emotivo, que es un magnífico medio educativo del sentimiento.

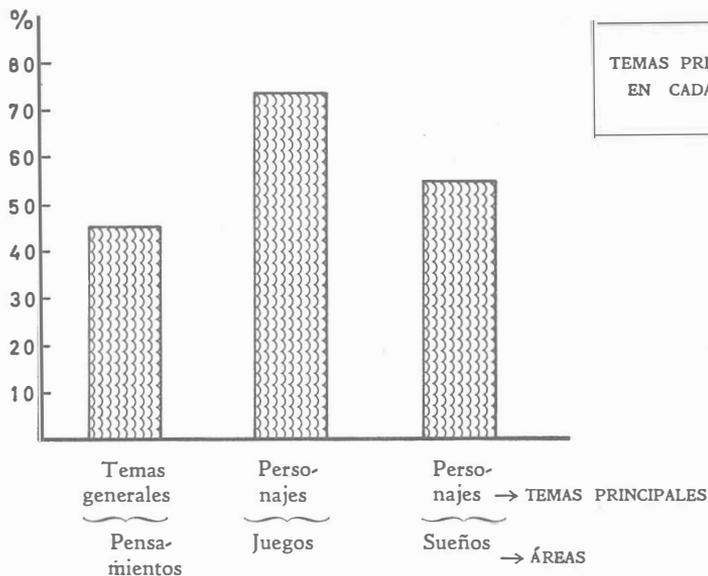
CUADRO 1



INFLUENCIA  
DEL TEATRO

N = 1.572  
Edad: 6-14 años  
(Ambos sexos)

CUADRO 2



TEMAS PRINCIPALES  
EN CADA ÁREA