



Oficina
Internacional
del Trabajo



TALLER DE TEATRO EN ONG RAICES

UNA EXPERIENCIA DE PEDAGOGÍA TEATRAL CON
NIÑOS, NIÑAS Y ADOLESCENTES VÍCTIMAS DE
EXPLOTACION SEXUAL COMERCIAL.



Oficina
Internacional
del Trabajo



TALLER DE TEATRO EN ONG RAICES

UNA EXPERIENCIA DE PEDAGOGÍA TEATRAL CON
NIÑOS, NIÑAS Y ADOLESCENTES VÍCTIMAS DE
EXPLOTACION SEXUAL COMERCIAL.

AUTORES: VIVIANA AVILÉS
IRIA RETUERTO

AGRADECIMIENTOS.

Durante estos tres años hemos encontrado personas maravillosas que nos han apoyado en el trabajo de pedagogía teatral realizado.

Agradecemos, con todo el corazón:

A Natalie, valiente y querida pionera en esta aventura, a Paulina, paciente y sabia, por todo lo que nos entregó.

Al personal de ONG Raíces: Alejo (nuestro Alejo), Anita, Ingrid V., Ingrid A., Marisol, Loreto, Víctor, Caroline, Marcos, sra. Inés, Rosmary F., Rosmary R., Cecilia y Denisse por su apoyo incondicional y su confianza en la experiencia.

A Oscar por estar siempre ahí y querer seguir estando, a Antofa por su registro permanente y su compromiso, a Alejandro por ponerle cara a nuestra tortuga, a Alejandra, por su apoyo permanente en la gráfica, a la familia Avilés Gálvez a David por su comprensión y cariño por nuestro trabajo, a Nerea y Julia por ser nuestras fans número uno, a Orlando por valorar lo que esto significa, a nuestras queridas “pedagogas” Malú, Lucía y Pamela porque gran parte de esto se les debe a ellas, a amigas y amigos que nos apoyaron en determinadas instancias como Jessica, Andrés, Heidrum, Daniel, a los amigos de la Compañía Chilean Business por mostrarnos un teatro creativo e ingenioso, a la Corporación de Pedagogos Teatrales por su permanente asesoría y a la cooperación y apoyo de “Café del Teatro” y al teatro a “La Casa”.

A las chicas y chicos que han pasado, estado o permanecido en el taller, y que nos han llenado el alma.



Primera Parte: INTRODUCCIÓN.....

- 1.1. EI JUEGO DEL *COMO SÍ*
- 1.2. RELATO DE UNA EXPERIENCIA TEATRAL EN ONG RAÍCES

Segunda Parte: PILARES.....

2.1. LA EMPATÍA

- 2.1.1. Los sujetos
- 2.1.2. *"Hagamos una obra, tía"*
- 2.1.3. La Fotonovela
- 2.1.4. El video
- 2.1.5. Palpar el momento

2.2. LA INCONDICIONALIDAD

- 2.2.1. Incondicionalidad con los sujetos
- 2.2.2. Incondicionalidad con el espacio vital del taller

2.3. EL JUEGO

- 2.3.1. Reivindicación de la vivencia del juego
- 2.3.2. La problemática ausente
- 2.3.3. El *"sin querer queriendo"* del juego de la representación

2.4. EL ANÁLISIS PERMANENTE

- 2.4.1. El registro
- 2.4.2. El análisis

2.5. HACER TEATRO "EN SERIO"

- 2.5.1. La creación de belleza
- 2.5.2. La obra de teatro
- 2.5.3. De la parafernalia a la sobriedad

Tercera Parte: OBJETIVOS.....

3.1. LA GENERACIÓN DE UN VÍNCULO

3.2. LA APERTURA DE LA CREATIVIDAD

- 3.2.1. La creación del relato
- 3.2.2. La creación de los objetos
- 3.2.3. La relación con otros

3.3. EL APRENDIZAJE DEL RIGOR

3.4. EL DESARROLLO INDIVIDUAL

- 3.4.1. Corporalidad
- 3.4.2. Expresividad
- 3.4.3. Creatividad
- 3.4.4. Rigor
- 3.4.5. Vínculo

Cuarta Parte: RESULTADOS.....

3.1. LA GENERACIÓN DE UN VÍNCULO

3.2. LA APERTURA DE LA CREATIVIDAD

3.3. EL APRENDIZAJE DEL RIGOR

3.4. EL DESARROLLO INDIVIDUAL

Quinta Parte: CONCLUSIONES.....

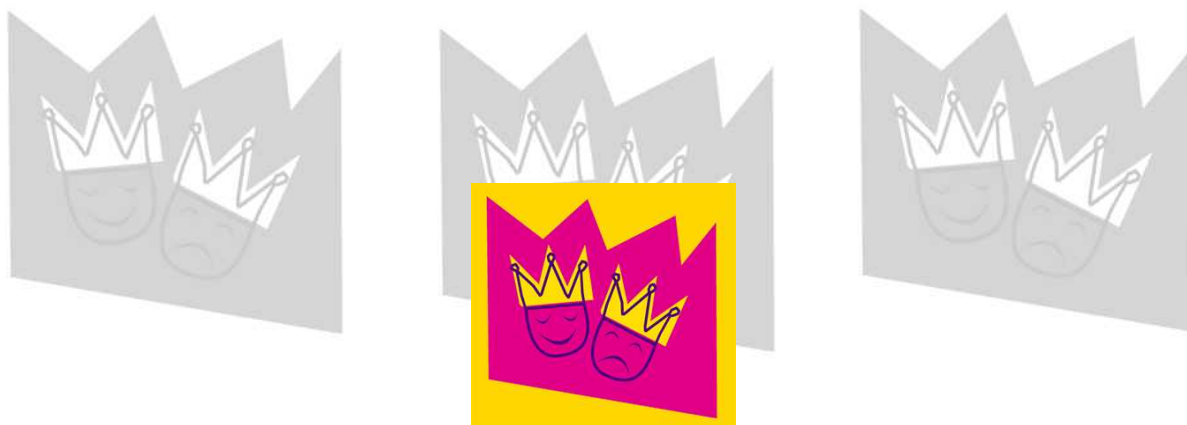
Sexta Parte: BIBLIOGRAFÍA.....

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. EL JUEGO DEL COMO SÍ.

En el año 2004 se dio inicio en ONG Raíces a un taller de teatro para los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial¹. Sin saber exactamente qué se podía esperar de un trabajo en esta área, pero conscientes de que se quería generar un espacio de juegos, creación y belleza que contrastara con las experiencias traumáticas y dañinas vividas por los adolescentes víctimas de esta vulneración, se inició un camino de búsqueda, aprendizajes, sorpresas, estudio y cierta dosis de magia. Desde entonces han transcurrido tres años de trabajo, y hemos podido observar con mayor conciencia, el efecto de la pedagogía teatral como una herramienta terapéutica y formativa dentro del proceso de reparación de daño de adolescentes vulnerados. Vivenciando la experiencia, reflexionando y analizando su desarrollo, se nos ha hecho evidente que el teatro genera una serie de dinámicas enriquecedoras de los procesos formativos y terapéuticos. La energía del juego teatral, el compromiso grupal que requiere para llevarse a cabo, la libertad que inspira la creación, el rigor en los ensayos, la empatía con el otro que exigen las improvisaciones, la concentración de la interpretación, la precisión corporal y proyección vocal que se requiere, la adrenalina que se despliega en escena... todos estos elementos resultan de gran valor en el desarrollo de conductas que permiten superar situaciones traumáticas y vivencias dolorosas.



¹ La Explotación Sexual Comercial de Niños, Niñas y Adolescentes se define como **“aquella actividad en que un adulto utiliza a una persona menor de 18 años con propósitos sexuales a cambio de dinero o de algunos “favores” como amparo o protección”** (Ministerio de Justicia, Instituto Interamericano del Niño y otros (2000) Marco para la acción contra la explotación sexual comercial de niñas, niños y adolescentes. Santiago).

INTRODUCCIÓN

1.

INTRODUCCIÓN.



El poder terapéutico del arte no siempre es valorado en toda su dimensión, ni explorado en su profundidad. A menudo es visto solamente como un adorno a otros acercamientos que abordan las problemáticas sociales o psicológicas de manera más directa. La experiencia del taller de teatro en ONG Raíces nos lleva a pensar que el aporte de las artes escénicas –y de seguro también otras artes- a los procesos terapéuticos y formativos tiene su propio espacio de desarrollo, ofreciendo aproximaciones y explorando lugares que a veces, por recónditos e inespecíficos, escapan a preguntas y reflexiones.

En relación con lo anterior, el antropólogo Joseph Campbell (2000) tiene algunas consideraciones que pueden resultar de interés. En sus estudios sobre historia de las religiones, relaciona la experiencia mística con lo que él llama “el ojo del artista”. La cercanía entre ambos fenómenos –el religioso y el artístico- recae, según el autor, en el juego de “**como si**”. Cuando una persona, desde un sentir religioso, vivencia a otra con una máscara, realizando un rito, o cuando se postra ante una figura que, ya sea de madera, metal, greda o tela, representa a una deidad o ser mítico, experimenta en carne propia y con absoluta sensación de realidad, una relación con ese objeto o esa persona que está encarnando a otro. Sin embargo, sabe que esa máscara o esa figura no son realmente el ser sobrenatural que le produce esa experiencia devota. Es capaz, entonces, de vivenciar y sentir los efectos físicos y psicológicos de algo que no es más que un juego del actuar, que es vivir como si fuera lo que realmente no es. El arte se sostiene también sobre esta capacidad de simbolización. La melodía, el paisaje del cuadro, emocionan y evocan al espectador una relación que se vivencia de una manera tan real que no importa si el objeto de esa emoción está o no realmente ahí. Sin embargo, al mismo tiempo, y sin que interfiera en absoluto en lo primero, el espectador emocionado sabe que lo que tiene delante es un cuadro, no un paisaje.



INTRODUCCIÓN

1.

INTRODUCCIÓN.



Entre todas las artes, las artes de la representación se fundan específicamente sobre el efecto del “**como si**”. Como espectador, pero fundamentalmente como actor, se ejercita al máximo la capacidad simbólica de vivenciar realidad en lo que no la tiene. Situarse de lleno en esta experiencia, vivenciar el juego con todos los sentidos, relacionarse por un momento con determinados temas y sensaciones desde el “**como si**”, nos saca del plano de la racionalidad y permite a nuestra mente, cuerpo y sentidos transitar por caminos distintos, menos estructurados y por tanto, con capacidad para sorprendernos.

Después de tres años de realización del taller de teatro en ONG Raíces, hemos llegado a la conclusión de que es necesario considerar la importancia de los efectos del “**como si**” en el desarrollo de las personas. Por otra parte, y desde otro plano más estructurado y racional, el elemento integral (cuerpo, voz, sentimientos, mente), el elemento grupal y la disciplina requerida nos instan a utilizar el teatro como una herramienta concreta que nos permite desarrollar habilidades cognitivas, sociales e individuales fundamentales en el proceso de reparación de niños, niñas y adolescentes con graves historias de vulneración.

El presente escrito pretende dar cuenta de esta experiencia, resaltando precisamente los elementos sobre los que consideramos radica el potencial reparador de la pedagogía teatral. Se trata de una reflexión en torno a cuáles han sido los pilares metodológicos sobre los que se ha sostenido el trabajo de estos tres años. Sin embargo, partimos de un supuesto que es necesario enunciar en este momento. Ninguna metodología de trabajo en este ámbito puede separarse de una experiencia concreta. En este sentido, pensamos que se debe compartir la reflexión sobre experiencias de trabajo terapéutico y formativo desde la pedagogía teatral, pero que ninguna metodología puede aplicarse a diferentes realidades sin una reflexión y ajustes previos. Las personas con quienes se trabaja son sujetos con capacidad de accionar y de determinar con dicho accionar el resultado y el proceso de cualquier intervención. Por ello, estas consideraciones no deben ser entendidas más que como ideas que sugieren una mirada determinada a esta temática, y no como un recetario de instrucciones a seguir rigurosamente para la elaboración de un taller de teatro.

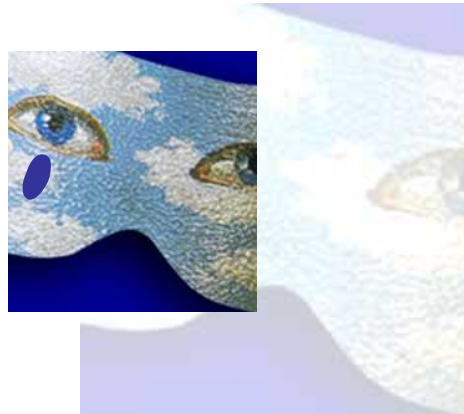
INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN.



Si bien se entregan algunas ideas concretas de pasos a seguir en determinadas circunstancias, o se esbozan ejercicios teatrales que han entregado un resultado especialmente interesante, no debe tomarse este escrito como un manual de trabajo en teatro reparatorio, pues no pretende serlo. Existen múltiples compilaciones muy útiles para buscar ejercicios a implementar en un taller de teatro². De ellas hemos extraído gran parte de las actividades y ejercicios con que hemos trabajado y a las que en algún momento nos referimos.

El objetivo de realizar una sistematización de este tipo es compartir una experiencia enriquecedora para todos y todas las que la hemos vivido y, con ello, reivindicar el aporte del teatro en el proceso de reparación del daño de niños, niñas y adolescentes vulnerados. Consideramos que se trata de una herramienta que debiera ser asumida seriamente por las instancias planificadoras y financieras de estos proyectos. Sabemos que existen otras experiencias exitosas en este ámbito³, fundadas sobre sus propios principios metodológicos. Esta publicación pretende también incentivar la narración y análisis de esas otras y diversas vivencias.



² Algunos autores que ofrecen compilaciones de ejercicios teatrales aplicables a un taller de teatro como el que aquí se describe son: García-Huidobro, Verónica (2004) *Pedagogía teatral, metodología activa en el aula*. Ediciones Universidad Católica de Chile; Johnstone, Keith (2003) *Impro. Improvisación y el teatro*. Editorial Cuatro Vientos; Verónica Macedo (2004) *Soñamos con el teatro. Recursos creativos para trabajar con niños y adolescentes*, Argentina, Colección Didáctica e.d.b. Alfredo Mantovano (2003) *Juegos de expresión dramática*. Edit. Ñaque; Jorge Díaz y Carlos Genovese (1994) *Manual de teatro escolar*. Santiago, Editorial Salesiana. La CORPET (Corporación de Pedagogos Teatrales) es también una instancia que ha recopilado y difundido a través de diversos talleres, ejercicios para distintos públicos y objetivos. Para contactar a la CORPET: pedagogosteatrales@gmail.com

³ Sin nombrar ningún proyecto en particular, por no dejar a otros afuera por desconocimiento, cabe destacar en Chile una trayectoria importante en el trabajo con personas privadas de libertad, el teatro con personas con discapacidad, o experiencias de trabajo en circo con jóvenes en situación de vulneración de derechos.

INTRODUCCIÓN



1. INTRODUCCIÓN.

1.2. RELATO DE UNA EXPERIENCIA TEATRAL EN ONG RAÍCES.

El desarrollo de la experiencia teatral en ONG Raíces, tuvo características muy diferentes en cada uno de los tres años en que hasta ahora se ha implementado (2004, 2005, 2006). Existe plena conciencia de que ha sido un proceso de aprendizaje, en que los errores y los aciertos han ido conformando una línea de trabajo específica.

El primer año fue de ajuste. El transcurrir de las sesiones del taller estaba lleno de contratiempos: el grupo era variable, la asistencia también, la constancia y concentración en la sesiones básicamente débil, el respeto por los otros y el entusiasmo con el juego teatral, intermitente. Las monitoras⁴ tenían convencimiento de la importancia del taller, sin embargo, no había un trazado certero de objetivos y forma de lograrlos.

Todo era nuevo. Por otra parte, el equipo profesional del Centro de Acogida colaboraba y apoyaba el taller, pero aún no habían dimensionado la forma en que esta herramienta se incorporaba al modelo de intervención integral seguido en tal espacio.

En definitiva, alrededor del taller de teatro se organizaban tres grupos de sujetos, con imágenes aún distintas y no totalmente integradas de lo que debiera ser dicho espacio: los alumnos, las monitoras, el equipo de Raíces. Sin embargo, era el principio, y resultó ser fundacional, pues solo a partir de una observación, análisis y crítica rigurosa se pudo dilucidar cuales eran los pilares esenciales del trabajo que se estaba y se quería seguir realizando.

Los errores y aciertos de esta etapa fueron receptivamente acogidos por los tres grupos mencionados, y tras la representación teatral del primer año, se generó un primer ajuste que permitió que el año dos (2005), los adolescentes participantes en el taller, las monitoras y el equipo profesional de Raíces actuaran en sólida coordinación. Se puso en práctica, así, en este segundo año, una metodología de trabajo que permitió una planificación y un seguimiento detallado del proceso de los participantes y del grupo.

⁴ Hablamos indistintamente de monitoras y pedagogas teatrales para referirnos a las personas que llevaron a cabo el taller durante estos tres años. El primer año estuvo a cargo de Natalie Medina (actriz) e Iria Retuerto (Antropóloga), el segundo año de Viviana Avilés, Paulina Valenzuela (actrices ambas) e Iria Retuerto, el tercer año fue realizado por Viviana Avilés e Iria Retuerto. El trabajo en dupla (o en trio), considerando la mirada y la experiencia que entrega, por un lado, la profesión de actriz, y por otro, la de antropóloga ha demostrado ser muy enriquecedor.

1. INTRODUCCIÓN.

Tras la experiencia del 2005, en que las distintas partes involucradas trabajaron coordinadamente, se decidió, el tercer año, dar el paso a la conformación de una compañía de teatro aficionado. Esto consolidaba un proceso de compromiso con el espacio por parte de los asistentes al taller, y generaba, para el equipo de Raíces y las monitoras, el desafío de asumir el desarrollo y avance de una compañía que debía independizarse del teatro de reparación poco a poco para acercarse al producto teatral por sí mismo.

Pese a que cada año tuvo características específicas, hay una serie de elementos que hoy podemos considerar le entregan unidad y coherencia al proceso que se ha llevado a cabo. Del análisis de estos tres años, surgen una serie de **fundamentos** y **premisas** que consideramos esenciales en el trabajo teatral con niños, niñas y adolescentes con historias de vulneración. Por otra parte, la experiencia nos permite proponer una mirada hacia los **objetivos específicos** que consideramos centrales en un taller de este tipo y en un contexto como éste o similar. Finalmente, compartiremos los **resultados** esenciales observados, a la luz de los cuales se construye, a su vez, la reflexión que en este documento pretendemos elaborar.

Hay un elemento en esta experiencia de pedagogía teatral, que es absolutamente medular y determina la planificación completa del taller de teatro: los destinatarios. El taller es PARA y CON ellos, siendo fundamental tomarle el peso a ambas aseveraciones. Aunque pueda parecer una redundancia, es esencial recordar constantemente que el centro y el objetivo del taller de teatro son los niños, niñas y adolescentes que en él participan, no el teatro, ni el taller. Por tanto, la lógica de la planificación y dirección del taller no debe estar centrada en que aprendan técnicas teatrales y se elabore un producto teatral con determinadas características, sino en cómo utilizar los espacios mentales y sensoriales que entrega la experiencia teatral al desarrollo de niños, niñas y adolescentes que han sufrido un brutal abandono por parte del círculo que naturalmente debiera protegerlos (familia, comunidad), que han establecido vínculos basado en formas dañinas de entender el cariño y la protección, que han introducido el elemento del intercambio fuertemente en sus relaciones sociales, que viven en permanente enfrentamiento con su entorno, que están fuera del sistema escolar y de otras instituciones sociales básicas (escuela, familia, iglesia, etc...), que han experimentado y experimentan a diario la estigmatización y desvaloración por parte del medio (Araya, Almendras y otros, 2006; 50-68). Esto no significa que el “producto teatral”, o que la calidad de los aprendizajes en relación al desarrollo actoral y creativo al interior del taller deban ser subestimados. Todo lo contrario, son centrales en la ejecución de la experiencia, pero no por el bien del producto teatral en sí mismo, sino por el significado que tiene un resultado de calidad en el proceso reparatorio de sus miembros y creadores.

Es por ello que a la hora de hablar de los fundamentos, los pilares, el piso básico sobre el cual se sostiene una experiencia teatral como la que aquí compartimos, no haremos referencias teóricas a conceptos del arte o del teatro, sino a elementos que constituyen una determinada mirada a la relación entre los sujetos y propuestas pedagógicas en pos de su desarrollo. Son cinco los pilares que sostienen nuestra perspectiva: la empatía, la incondicionalidad, el juego, el análisis permanente, el hacer teatro “en serio”.



2. PILARES.



2.1. LA EMPATÍA.

2.1.1. Los sujetos.

La experiencia de pedagogía teatral en ONG Raíces parte de una concepción de los niños, niñas y adolescentes con quienes trabaja que, si bien los considera víctimas de una injusta y dramática situación de violencia y vulneración, destaca su capacidad de accionar, de superar situaciones, y de incidir en la generación de espacios sanos y formativos (Araya, Almendras y otros, 2006; 10). Si bien, en el trabajo con víctimas de explotación sexual comercial, ONG Raíces siempre ha insistido en que al niño, niña o adolescente no se le puede adjudicar responsabilidad en su vivencia de explotación, esto no le inhabilita para ser agente activo en su propio proceso reparatorio. Así, la metodología de intervención elaborada desde ONG Raíces fundamenta su trabajo en la confianza de que en los niños, niñas y adolescentes existe el potencial y las capacidades de construir una vida enriquecedora y amorosa, desde la propia conciencia y superación de su daño⁵.

Por tanto, la calidad de víctimas de vulneraciones específicas, no anula la capacidad de ser sujetos, de decidir, de optar, de construir. Desde distintos ámbitos encontramos literatura académica acerca de cómo los sujetos dominados y vulnerados por personas determinadas o por un grupo social específico, generan también formas de resistencia y son capaces de incidir en el curso de los acontecimientos, aunque sea desde una posición aparentemente pasiva⁶.

⁵ Desde el año 2001, en que fue Proyecto Piloto del Sename en reparación de daño sufrido por víctimas de explotación y comercio sexual infantil, ONG Raíces ha venido elaborando una metodología de intervención que destaca y trabaja sobre las potencialidades latentes en el sujeto y su propia capacidad de tomar las riendas de su vida de manera consciente y respondiendo a su voluntad real.

⁶ Como trasfondo de una determinada mirada hacia la capacidad de los sujetos de tomar las riendas de su propio destino, en condiciones de opresión y vulneración, se destacan aportes de la pedagogía del oprimido (Freire) o de la psicología gestáltica y sistémica (Barudy, Rogers). Sin embargo, puede resultar interesante indagar en otras disciplinas que, desde problemáticas distintas, abordan y defienden esta perspectiva. Dos investigaciones que para nosotros han tenido especial interés son: los estudios del antropólogo James Scott sobre formas cotidianas de resistencia (Scott, James (1990) *Domination and the Arts of Resistance: The Hidden Transcript of Subordinate Groups*) o el trabajo de los sociólogos Francois Dubet y Danilo Martuccelli acerca de cómo el accionar de los sujetos determina una experiencia escolar diferente a la que la "oficialidad" pretende generar (Dubet, Francois y Danilo Martuccelli (1997) *En la escuela: Sociología de la experiencia escolar*. Buenos Aires. Losada).

PILARES

2. PILARES.

Desde esta perspectiva, se vuelve fundamental destacar y enraizar como un pilar en el trabajo teatral con niños, niñas y adolescentes vulnerados, la capacidad de percibir y asumir, en la metodología de trabajo, las necesidades, inquietudes, dudas y decepciones del otro⁷. Esta parece una afirmación evidente, base de cualquier trabajo que se realice desde la perspectiva de derechos. El elemento específico que aquí nos interesa resaltar es la importancia de que el pedagogo o la pedagoga teatral generen empatía específicamente con respecto a la relación de los sujetos participantes con taller y la experiencia teatral misma. Ninguna teoría o metodología de formación teatral es eficaz, si no se toma permanentemente el pulso a cómo los miembros del grupo están percibiendo, asimilando y sintiendo esto de “hacer teatro”.

2.1.2. “Hagamos una obra, tía”.

Durante el primer año de taller encontramos con un primer obstáculo cuyas consecuencias no habíamos dimensionado: los participantes del taller apenas habían vivenciado espectáculos teatrales. La cultura teatral con la que cuentan proviene más bien de referentes televisivos, humoristas o algunos espectáculos callejeros, pero había poca experiencia en presenciar un montaje teatral con todo lo que significa este rito (ir a un teatro, vivir el recogimiento del lugar, los aplausos etc...).

Así pues, nos dimos cuenta de que al participar en el taller de teatro, los adolescentes de ONG Raíces, se enfrentan directamente con un fenómeno frente al cual poseen pocas referencias. Este no es un dato menor.

⁷ Un autor sumamente interesante para reflexionar sobre cómo el adulto ignora la perspectiva del niño en su accionar habitual, es Francesco Tonucci, pedagogo italiano, quien, además de trabajar en el último tiempo el concepto de una ciudad acorde a las necesidades de los niños y niñas, ha realizado por años unas caricaturas que son más elocuentes al respecto que cualquier tratado en la materia (Tonucci, Francesco (1981) *Con ojos de niño*. Editorial Losada.)

Más allá de la entretención inmediata que puedan producir los ejercicios teatrales y de dinámica grupal generados al interior del taller, detrás de dicha dinámica siempre se encuentra, de manera más o menos cercana, más o menos explícita, la idea de la representación teatral. Aunque un taller pueda no tener el objetivo de presentar un producto teatral al finalizar el periodo de ejercicio, existe la conciencia de que se está preparando a los participantes para que, en algún momento, puedan enfrentar el escenario.

Si esta experiencia teatral no se ha vivenciado anteriormente, ni siquiera como espectador, es difícil generar una dinámica de acción al interior del taller, pues se está remando sin ver la otra orilla.

Sin esta conciencia, muchos de los ejercicios de actuación carecen de sentido, la rigurosidad del training resulta tediosa y los ensayos y repeticiones absurdas y aburridas.

Por otra parte, las vivencias teatrales con que cuentan los adolescentes miembros del taller, están centradas básicamente en la televisión y en determinados programas que a veces no son del gusto del pedagogo teatral ni corresponden a la visión liberadora y emancipadora del espectáculo que los adultos acompañantes del proceso puedan tener. Sin embargo, consideramos que es central no perder el nexo con los sujetos en este aspecto. Si bien el gusto artístico es algo que se educa, es fundamental respetar también la legitimidad de ciertas preferencias, pues si no se hace, el sujeto fácilmente se siente despreciado y se desvincula.

Es por ello que para nosotros resultó fundamental tener conciencia de la escasa experiencia teatral de los participantes del taller y de las particularidades de la misma. A pocos meses de haber iniciado la taller, el primer año, nos dimos cuenta de que los ejercicios teatrales se agotaban, pues los participantes empezaban a necesitar una meta teatral concreta - “*queremos hacer una obra, tía*”- Pero al mismo tiempo, la dinámica que se generaba en las clases de teatro y los requerimientos que supone preparar una obra, nos parecían, en ese momento, incompatibles. La forma de resolverlo se generó precisamente del detenerse a “tomarle el pulso” a las necesidades de los sujetos: y se detectó la importancia de generar una experiencia teatral inmediata para que los participantes del taller empezaran a dimensionar el camino hacia donde nos dirigíamos. Siguiendo esta lógica se trabajó con la técnica de la fotonovela.

2. PILARES.

2.1.3. La Fotonovela.

Se crea la historia en conjunto; se perfilan y encarnan los personajes, atendiendo básicamente a su caracterización física; se definen las escenas; se sacan las fotos, se revelan/imprimen; se pegan en un cuaderno especial; se añaden los diálogos y otros textos; se diseña.

Este ejercicio tiene varias cualidades y ventajas en relación al elemento que antes destacábamos: la escasa/nula experiencia teatral de los participantes.

- ✚ Ofrece un resultado teatral, inmediato, tangible, que se puede mostrar a público;
- ✚ Se muestra a público sin mayor compromiso de la persona que lo ejecutó. No es presentación “en directo” por tanto, disminuye la vergüenza, el miedo al ridículo y al fracaso que siempre acompaña la experiencia teatral en el escenario;
- ✚ Es un ejercicio limitado en el tiempo y con una estructura fácil y muy tangible, que además se desarrolla sobre el juego, el disfrazarse, la entretención;
- ✚ Apela a un lenguaje reconocible, de telenovela, de drama romántico, que tiene cercanía con los productos “teatrales” consumidos por los participantes del taller, a través fundamentalmente de la televisión;
- ✚ El actor y el creador tiene plena potestad sobre el producto, con la capacidad de elegir personajes, poses, fotos, diálogo.



2. PILARES

2.1.4. El video.

La experiencia de la fotonovela significó un avance considerable. El efecto deseado, de lograr cierta conciencia acerca de lo que es realizar un producto teatral y presentarlo a público fue logrado y permitió dar un paso más: el video.

Se genera una historia en conjunto, se crean los personajes, se determinan las escenas, se ensayan antes de filmarlas, se filman, se editan, considerando efectos, música etc...se muestran.

La realización de una historia en formato visual presenta cualidades similares a la fotonovela, sin embargo, implica nuevos elementos que permiten acercarse aun más a la experiencia teatral.

- ✚ Implica una historia más compleja, con la creación y desarrollo de diálogos;
- ✚ Implica cierta profundidad en la creación de personajes;
- ✚ Implica una cierta sutileza en la gestualidad y movimientos que contrasta con el tono exagerado de la fotonovela;
- ✚ Implica cierto ensayo;
- ✚ Al mostrarse editado, con efectos y música, permite a los participantes sorprenderse con el producto realizado.

2.1.5. Palpar el momento.

La empatía a la que nos referíamos en el epígrafe de este capítulo tiene relación, precisamente, con el palpar el desarrollo de la relación del sujeto participante del taller de teatro con la vivencia teatral. Este nexo entre participante y experiencia teatral debe establecerse necesariamente, y ser considerado seriamente, pues de él depende el éxito del taller. Pese a su sentido reparatorio, recordemos que se trata de un taller de teatro, y los que en él participan deben tener interés por vivenciar alguno de los aspectos de las artes escénicas.

El apresurarse en el avance, el determinar metas para las cuales los participantes no están preparados, o que se alejan de sus gustos, intereses y lenguaje, puede llevar al desinterés de los sujetos y, por tanto, al fracaso de la experiencia.

PILARES

2. PILARES.

2.2. LA INCONDIONALIDAD.

2.2.1. Incondicionalidad con los sujetos.

Los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial han vivido constantemente la desvinculación afectiva por parte de los adultos. El abandono de la familia, la temprana parentalización, la experiencia callejera e institucionalización de la mayoría de ellos, les ha llevado por un recorrido de relaciones en las cuales los adultos no son un sostén de protección incondicional (Araya, Almendras y otros, 2006; 64-68). La incondicionalidad es, por tanto, una vivencia que han experimentado solo en ocasiones contadas, básicamente relacionadas con su proceso de reparación. Por otra parte, es frecuente encontrar en los niños, niñas y adolescentes que asisten al Centro de Acogida conductas fantasiosas, a través de las cuales fácilmente se entusiasman con determinadas relaciones, esperando una dedicación que en la mayoría de los casos no se cumple y añadiendo mayor frustración a sus vivencias (Araya, Almendras y otros, 2006; 51-56).

Estas características son comunes en muchos niños, niñas y adolescentes que sufren distintos tipos de vulneraciones. Frente a ellas, los proyectos de restitución de derechos, se basan, evidentemente, en una actitud de incondicionalidad sin la cual no podría desarrollarse la tarea reparadora. Sin embargo, es frecuente encontrar que, en el contexto de los talleres, que suele concebirse dentro del ámbito de la recreación, a menudo no se le toma el peso específico a lo imprescindible que es trabajar desde la mencionada incondicionalidad.

Por otra parte, determinadas actitudes de los niños, niñas y adolescente que han sufrido permanente rechazo, abandono y desamor, y que han crecido en ambientes callejeros y/o delictuales, invitan a reproducir la experiencia del abandono. El hurto, la agresión, el látigo de la indiferencia, son conductas frecuentes en los niños, niñas que han sufrido experiencias traumáticas. Una persona que se dedica directamente al acompañamiento e intervención cuenta con que va a tener que lidiar directamente con dichos elementos, y considerando esto se ha formado. Sin embargo, el pedagogo teatral se ha preparado básicamente para transmitir la herramienta teatral con distintos fines, por lo que a menudo pueden verse superados y frustrados por las actitudes antes descritas. Frente a ello, la conciencia permanente acerca de las pautas de conducta que naturalmente presentan las personas que han sufrido vivencias dolorosas, es esencial para que el pedagogo o pedagoga puedan mantener una actitud de incondicionalidad con respecto al sentido, los objetivos, las actividades y los vínculos que se generan en el taller.



2.2.2. Incondicionalidad con el espacio vital del taller.

Más allá de la importancia de que los niños, niñas y adolescentes participantes del taller sepan que hay un compromiso ineludible y absoluto por parte de los pedagogos/as hacia ellos como sujetos, es fundamental que sientan también dicho compromiso incondicional de los monitores /as hacia el taller.

No hay duda de que vivimos en un mundo que prioriza el ejercicio de la racionalidad frente a otras capacidades humanas. El teatro en contextos no profesionales (colegios, lugares de trabajo...) siempre parece estar a merced de las otras obligaciones. En época de exámenes en los colegios o universidades, el taller de teatro se desarticula.

Si queremos entregarle al taller de teatro la importancia que consideramos tiene, como una parte sustancial del proceso de reparación, debemos generar en los sujetos participantes la sensación de que se trata de algo imprescindible, tal como lo es la cita con su tutor/tutora, la visita al consultorio, la citación al tribunal o la asistencia a la escuela.

Por otra parte, y como veremos más adelante, el desarrollo de un compromiso hacia el grupo y hacia el producto teatral por parte de los participantes del taller, es uno de los objetivos fundamentales de nuestra metodología, por lo que es esencial que las personas a cargo del mismo demuestren dicho compromiso de manera absolutamente consecuente.

En síntesis, es importante dejar muy en claro que el taller de teatro, concebido de la manera en que se propone en esta sistematización, no es prescindible, y eso tiene que ser asumido por todos y todas los involucrados en el proceso.

2. PILARES.

2.3. EL JUEGO.

2.3.1. Reivindicación de la vivencia del juego.

Los destinatarios de la experiencia teatral en ONG Raíces tienen en común una vivencia dramática: la explotación sexual comercial. Sea ésta ocasional, constante, frecuente, sea contra dinero, especies, protección, no agresión, favores; sea ejercida en grupos de pares, individualmente, con proxeneta o en locales de prostitución adulta; cualquiera sea la forma de cómo ésta haya sido vivida, de lo que no cabe duda es que es una experiencia altamente traumatizante, dolorosa y dañina. (Araya y Latorre, 1997; Araya, Almendras y otros, 2006, Fundación Esperanza, 2005)

El proceso de reparación se desarrolla, en ONG Raíces, mediante una metodología integrada que contempla distintos pasos. Uno de los primeros es precisamente que el sujeto reconozca y debe haber vivido la explotación sexual comercial. Así pues, el reconocimiento de la experiencia, así como la toma de conciencia de la calidad de víctima y no de responsable de la situación vivida, son esenciales para comenzar un camino de restitución de derechos (Araya, Almendras y otros, 2006; 26-34).

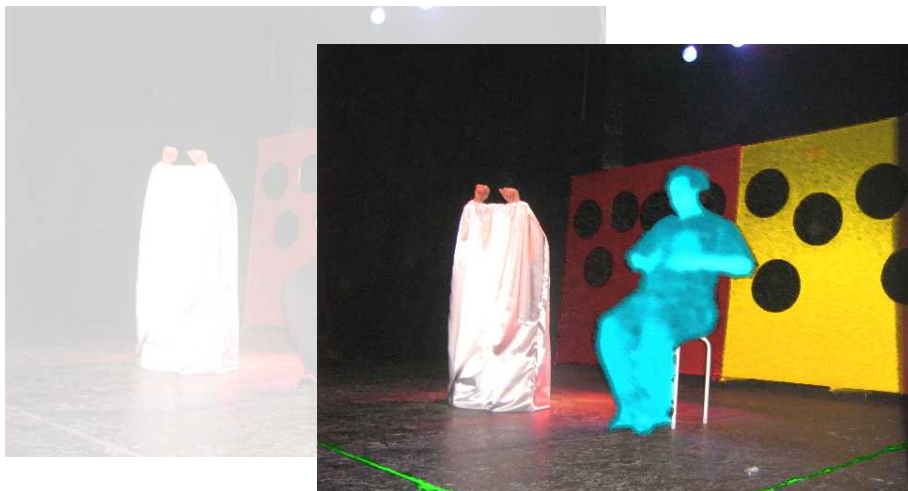
Sin embargo, para este ejercicio específico existe un lugar y un tiempo precisos. Se trata básicamente de un proceso que se vive en la relación y el fortalecimiento del vínculo con el tutor, en un espacio individual y privado de absoluta contención⁸. Esto no implica necesariamente que dicho momento de reconocimiento no se pueda dar en otros espacios, en grupos de pares por ejemplo. Pero es fundamental tener claridad acerca de la especificidad que implica cada uno de los espacios generados.

⁸ En el Centro de Acogida, cada uno de los trabajadores (psicólogo, trabajador social o educador) sume un rol de tutoría con un número determinado de niños, niñas o adolescentes.

El taller de teatro es, para nosotros, un espacio pedagógico y sanador en el cual el proceso de reparación se vive desde el juego, y no desde el enfrentamiento directo con la temática de la explotación sexual comercial. La posibilidad de usar técnicas como el psicodrama para abordar problemáticas vividas directamente por los participantes fue evaluada y ha sido reevaluada en diversas ocasiones, para llegar a la conclusión de que sería redundar en un tipo de intervención que se realiza en otros espacios más idóneos. Por otra parte, precisamente gran parte de la capacidad reparadora del taller radica en que el teatro gatilla procesos grupales, inconscientes y energéticos específicos y propios de la creación y el juego.

2.3.2. La problemática ausente.

Aunque pueda parecer extraño, en estos tres años de trabajo en el taller de teatro, no se ha abordado nunca directamente la problemática de la explotación sexual comercial. Tampoco se censura ni se descarta la posibilidad de que surja. Temáticas anexas y circundantes aparecen a menudo: las drogas, el embarazo adolescente, el abandono familiar, la delincuencia, la discriminación. Sin embargo, la situación misma de explotación no ha sido hasta el momento planteada directamente por parte de los niños, niñas y adolescentes asistentes al taller. Solamente en una ocasión, en estos tres años, se ha dado un acercamiento más directo a la temática. A fines del año 2006, una de las adolescentes del taller escribió un monólogo en que narraba una experiencia de violación real, contada con realismo y fidelidad a los hechos. En el taller se le entregó un espacio de contención inmediato y, sobre todo, se enfrentó la situación con el equipo profesional del Centro de Acogida, fundamentalmente con su tutora.



PILARES

2. PILARES.

Es de gran importancia tener una coordinación permanente entre el equipo a cargo del taller de teatro y los tutores de cada uno de los participantes. Para ello se cuenta, desde el primer año, con la participación de un miembro del equipo permanente del Centro de Acogida en el desarrollo del taller. Esto es de gran importancia, no solo para enfrentar momentos en que el niño, niña o adolescente aborde temáticas dolorosas de sus propias vivencias, sino porque es muy frecuente que, a través del juego, en tono humorístico y caracterizando a otros, surjan claves fundamentales para usar en el espacio de conversación y de contención que ofrece el vínculo individual y privado con el tutor o tutora.

2.3.3. El “sin querer queriendo” del juego de la representación.

Lo último que apuntábamos es, precisamente, uno de los aspectos más interesantes del juego teatral, del juego de la representación. A través de la dramatización de una problemática cercana o directamente vivenciada por el sujeto, se logra un distanciamiento que resulta sanador. Esto se da en un contexto espontáneo, en que la temática surge sola, sin forzarla.

En el taller de teatro hemos experimentados ejercicios que consideramos altamente sanadores. Por ejemplo, la caracterización, como personaje, que una adolescente hizo de su abuela abandonadora y maltratadora, convirtiéndola en un personaje teatral, caracterizando su forma de moverse y de hablar, fue un ejercicio que a ella le hizo avanzar notablemente en su propio proceso. La creación de un monólogo en que un feto habla de sus sensaciones e impresiones dentro del útero, le permite a una adolescente miembro del taller, denunciar vehementemente el abandono del padre y a su vez vivenciar, a un nivel de ensoñación, la experiencia de una madre protectora y amorosa.

En el taller de teatro de ONG Raíces se trabaja con el potencial reparador del juego de la representación. Jugar a que uno es otra cosa, o construir lo que uno es como si no lo fuera realmente, como si fuera teatro, permite salirse de uno mismo y entrar a uno mismo por una puerta distinta. Este juego del “como si”, este ejercicio simbólico con la propia vida, esta forma lúdica de mirarse a sí mismo no es ni frívola ni superficial, sino que pone en funcionamiento procesos internos que permiten avanzar en el conocerse, asumirse y aceptarse. El juego nos hace transitar el camino del “*sin querer queriendo*”, tan necesario como el camino del enfrentamiento directo y abierto, y tan complementario a este último.

2.4. EL ANÁLISIS PERMANENTE.

2.4.1. El registro.

El proceso que se lleva a cabo en el taller de teatro, teniendo en cuenta los elementos mencionados, se torna complejo y cargado de información. El registro permanente de lo que allí sucede es, por tanto, fundamental para que pueda ser utilizado como herramienta pedagógica en procesos de reparación de daño.

Para ello, desde el primer año se han evaluado pautas de registro, en consonancia con las utilizadas en el Centro de Acogida, que pretenden dar cuenta del trabajo grupal y el desarrollo de cada individuo en relación al taller.

Este es un principio fundamental para el intercambio de información que se debe dar con el tutor/a del niño/a. Sin embargo, también sucede que al transferir a papel las observaciones de lo ocurrido en una actividad determinada, se agudiza la capacidad de observación y se gatilla un proceso de reflexión que es fundamental para ejercitar la empatía, la incondicionalidad y potenciar el uso del teatro como herramienta terapéutica y formativa.



2.4.2. El análisis.

El análisis de lo sucedido en el taller de teatro, a partir fundamentalmente de la elaboración de las pautas de registro, se ha constituido como un principio necesario y fundamental sobre el cual se basa todo el quehacer del pedagogo/a a cargo.

De un ejercicio constante de análisis a partir de la práctica se nutren todos los procesos del taller:

- ✚ Una metodología flexible en permanente ajuste a las necesidades y señales de los sujetos;
- ✚ La elección de ejercicios que contribuyan a los procesos teatrales y a los procesos de reparación de los asistentes al taller;
- ✚ La intervención específica con cada uno de los individuos participantes;
- ✚ Las estrategias “de emergencia” para resolver situaciones que dificultan o redireccionan la dinámica del taller.

Observar, registrar, analizar, reflexionar y sistematizar son acciones que el pedagogo teatral que trabaje en el sentido del desarrollo personal y la reparación del daño, debe tener siempre presentes y deben constituir parte de los pilares que implica la realización de un trabajo serio. Si queremos que el taller de teatro u otros talleres artísticos sean considerados como herramientas importantes en los procesos de restitución de derechos, debemos entregarles consistencia teórica, además de dinamizar las prácticas. Lo uno es complemento imprescindible de lo otro.

2. PILARES.

2.5. HACER TEATRO “EN SERIO”.

2.5.1. La creación de belleza.

La precariedad del ambiente que les rodea, la falta de una preocupación hacia ellos desde su entorno adulto, la falta de pertenencia a instituciones sociales, la lejanía respecto a manifestaciones artísticas variadas, hace que la experiencia estética de los adolescentes que vienen de vivencias de vulneraciones extremas, sea pobre. Esto no implica, en lo más mínimo, que su sentido estético esté limitado o sea inexistente. Hay en ellos, como en cualquier adolescente, un cuidado extremo por su propia estética, signo identitario fundamental, así como por marcar el entorno con un sello propio de cuidado y belleza, sea cual sea el canon.

La belleza es un término de por sí amplio, variado y altamente discutible. Sin embargo, tal como lo estamos entendiendo en este contexto, tiene que ver básicamente con que un producto, en este caso un producto teatral, se realiza a conciencia, con cuidado y con la certeza de que, a través de ello, se está representando también uno mismo.

Así, la creación de belleza dignifica. Una obra de teatro o un ejercicio teatral con público debe recibir todo el cuidado posible para que sea un producto armónico, coherente y que, al mirarlo, uno tenga la sensación de que está viendo algo que ha implicado trabajo, esfuerzo, reflexión, creatividad y rigor.

2.5.2. La obra de teatro.

Una discusión frecuente entre pedagogos teatrales es si un taller debe centrarse en el trabajo realizado al interior del mismo sin pensar en presentar un producto teatral, o, por el contrario, debe orientarse hacia la muestra de un montaje que de cuenta, ante el público, del proceso realizado. En el taller de teatro de ONG Raíces optamos por lo segundo. Con Peter Brook coincidimos en que el arte solo adquiere su pleno sentido cuando se comparte frente a un público (Brook, 2000; 37). En esa lógica, para que el teatro como herramienta de reparación pueda hacer su trabajo, hay que experimentarlo en su plena expresión: sobre un escenario.

En el primer taller ya notamos la inquietud de los miembros por conducir el proceso que estaban teniendo hacia algún producto que se compartiera con el público. Cuando consideramos que estaban en condiciones de asumir lo que esto significa, es decir, de asumir - medianamente al menos - el compromiso de ensayar y asistir a la obra, emprendimos la tarea de producir un montaje teatral⁹.

Con la lógica antes mencionada, de lograr productos elaborados, coherentes, y en este sentido, bellos; decidimos que la obra debía ser en un teatro, con escenario, luces, camarines, telón y butacas de público. Este requisito se ha mantenido en años posteriores y ha sido siempre evaluado como fundamental. Actuar en un escenario es vivir el proceso en su integridad, es experimentar el rito, es tomarle el peso al acto, es dignificar lo que uno hace. Esta experiencia de dignificación no es frecuente en las vivencias de los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial.

2.5.3. De la parafernalia a la sobriedad.

Como parte de la importancia que se le concede a que los miembros del taller experimenten el “rito teatral” en toda su dimensión, en los primeros montajes del taller de teatro consideramos oportuno hacer uso (y en algunos casos abuso) de efectos especiales que potencien el carácter de espectáculo del acto teatral.




Así, el primer año de taller, el montaje teatral que se mostró a público, fue prolijo en efectos como juego de sombras, juego de luces y humo en escena. Estos “trucos” contribuyeron a entregarle seriedad al producto escénico, a que todos, actores y espectadores (muchos de ellos adolescentes atendidos también en el Centro de Acogida), vivenciaran plenamente un rito con el que no estaban familiarizados.

⁹ Recordemos que esto ocurrió después de un enfrentamiento gradual con el fenómeno de la representación a través de la fotonovela y del video.

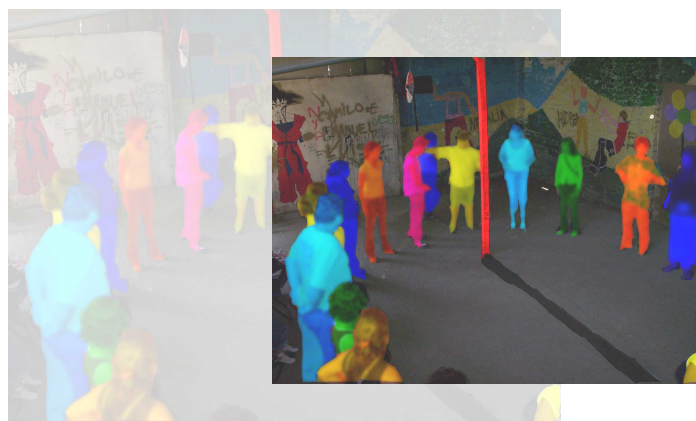
Esto no significa que siempre los primeros montajes de un grupo de estas características deban estar contruidos sobre tal parafernalia. Solo nos parece un dato a tener en cuenta, pues resalta nuevamente la intención reparadora del taller, considerando en este caso la importancia de la dignificación de los sujetos a través de un rito teatral “con todas las de la ley”, y buscando un lenguaje que destaque la importancia de dicho acto (el humo, las sombras y otros “trucos” destinados a “impresionar”).

Resulta interesante, además, constatar que en los siguientes montajes, la parafernalia fue disminuyendo ostensiblemente, para culminar, el año 2006, con un montaje minimalista de gran sobriedad. Todos los actores vestidos con buzo negro, cada personaje caracterizado por un objeto, siempre blanco, y, como escenografía, dos paneles con varios orificios al fondo de escenario. Después de tres años de taller, y dado el nivel de concentración, compromiso y entusiasmo detectado este último año, ya no es necesario adornar el rito para que adquiera más fuerza, pues la obtiene por sí solo.

Hasta el momento se han realizado tres montajes teatrales en el taller de ONG Raíces:

-  Nuestros cuentos, 2004
-  Y si yo fuera, 2005
-  Queremos contarles algo, 2006

Cada uno de estas obras ha tenido sus particularidades y ha expresado los procesos tanto individuales como colectivos, en esa capacidad casi mágica que tiene el arte de generar coherencia simbólica de manera casi natural, muchas veces sin que el autor se lo proponga conscientemente.

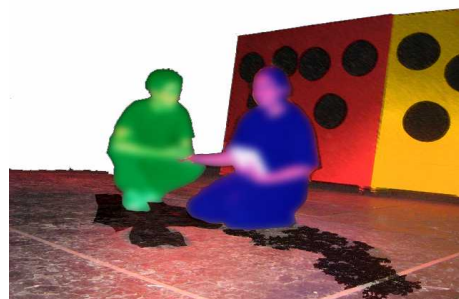


El primer montaje “Nuestros cuentos” fue una adaptación libre de los cuentos Caperucita Roja y Cenicienta. La caperucita era DJ Cape, una niña que colabora con su abuela en la grabación de CDs pirata, y la Cenicienta era la Pernicenta, una chica que de “perna” pasa a sex symbol del lugar. Por la retirada de la obra de tres de los miembros del taller, tuvimos que pedirle apoyo a actrices amigas y realizamos una experiencia de integración entre actrices profesionales y aficionadas que fue tremendamente exitosa, pues contribuyó precisamente a entregarle seriedad y profesionalismo al rito.

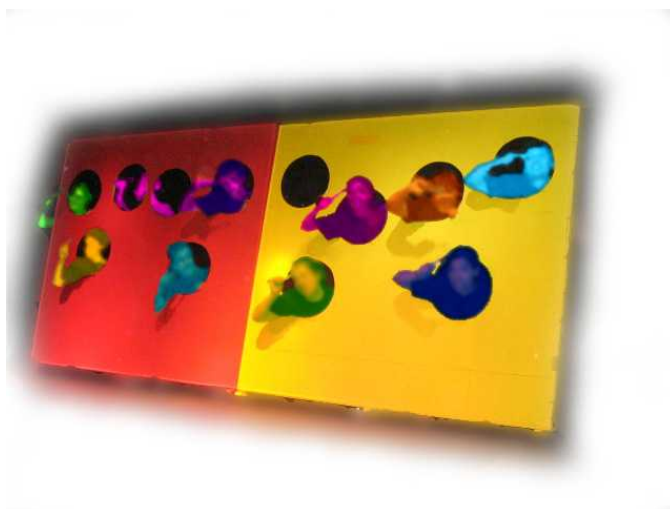
El segundo montaje “Y si yo fuera” constaba de una selección de obras de teatro chileno, unidas por una historia relacionada con la capacidad del teatro de transformar a las personas. Las obras eran: “El delantal Blanco” de Sergio Vodanovich, “El toni chico” de Alberto Heiremanns, “El paraíso semiperdido”, de Alejandro Sievekin. Fue un ejercicio de trabajo con texto que requirió de mucho valor por parte de los participantes, algunos de los cuales no leen fluidamente, o muestran escasa comprensión lectora y capacidad de concentración. El esfuerzo realizado se plasmó en un trabajo estético muy elaborado, cuidado y complejo.



La tercera obra “Queremos contarles algo”, es una creación colectiva. Desde un ejercicio de reconocer y comentar los temas que les importan, improvisaron escenas diversas que fueron seleccionadas, ensambladas y pulidas para entregar un producto coherente. El peso de la obra se encuentra en los temas que se tratan y la mirada que se transmite. La firme sensación de que los que están en escena saben realmente de lo que están hablando, y lo hacen desde una mirada oblicua, no plana y simplona, fue comentada por el público. Frente a esta fuerza, cualquier parafernalia en el escenario se hace superflua.



Los tres montajes teatrales realizados conjugan los cinco fundamentos anteriormente mencionados, como una muestra de cómo éstos se complementan necesariamente, otorgándole su sello específico a esta experiencia de pedagogía teatral. En primer lugar, en cada una de las obras realizadas, se ha trabajado desde el ejercicio de la **empatía** e identificación con los sujetos. Más allá de dejarles e incentivarles a la propia creación, cuando ésta, por motivos diversos, no llega, las monitoras siempre han propuesto opciones que han sido transformadas, aceptadas o se ajustan a las necesidades y la identidad de los participantes. Esto no se aplica solamente al texto dramático, sino al proceso que implica llegar hasta él. En este proceso es fundamental reiterar la **incondicionalidad**. El desafío de un montaje teatral es grande. Pareciera que las opciones son solamente: éxito absoluto o fracaso rotundo. En el primer montaje el riesgo estaba muy presente. La actitud de los miembros del taller hacía pensar que podrían retirarse de escena, no atreverse a actuar o sentirse incapaces de salir al escenario. Si esto ocurría, era una frustración que gratuitamente estábamos añadiendo a sus vidas. Sin embargo, sabíamos que si el desafío era superado, la experiencia iba a significar un avance sustantivo en el proceso de reparación de las adolescentes que participaron de la experiencia. Así fue, el desafío culminó en éxito. El “**profesionalismo**” de la primera propuesta teatral y de las que siguieron, contribuyó a que los participantes pudieran vivenciar la experiencia en todo su esplendor, pero también generó un efecto formativo y terapéutico en el público, dignificado al recibir un producto de calidad, que se ajustaba a un tipo de humor, lenguaje y temática comprensible y cercana. A los participantes y al público se le invita a una **experiencia de juego**, no se les enfrenta directamente con sus dolores a través del teatro. Se les invita a participar en un juego teatral en el que, sin duda, se van a encontrar con sus problemáticas y las de otros, pero también van a encontrar otros temas que no han vivenciado, y que tal vez pudieran llegar a vivenciar... o no.



3.

OBJETIVOS

OBJETIVOS.

Por pedagogía teatral se entienden aquellos procesos que utilizan el teatro y las técnicas teatrales para potenciar aprendizajes de otro tipo, ya sea en torno a las materias escolares u otros procesos formativos. Surge en Europa como respuesta a la crisis cultural y educacional posterior a la segunda Guerra Mundial (García Huidobro, 2004; 19). Como constata Verónica García Huidobro, una de los referentes en pedagogía teatral en Chile, esta disciplina se caracteriza por ser *“una metodología activa, que trabaja con el mundo afectivo de las personas, que prioriza la vocación humana de los individuos por encima de su vocación artística”* (García Huidobro, 2004; 23). La Corporación de Pedagogos teatrales de Chile, organización que ha realizado un trabajo esencial para entregarle un espacio consistente a la pedagogía teatral en la educación y el desarrollo y rehabilitación de determinados sectores, enfatiza este aspecto. En diversos documentos destacan a la pedagogía teatral, como un método aplicable a aprendizajes de distintos tipo.¹⁰

Queremos detenernos en una distinción que elabora Verónica García-Huidobro, en que destaca distintos énfasis que adquiere esta herramienta pedagógica, según el contexto en que se imparta. Uno de ellos –que ella denomina la tendencia “progresista liberal” - potencia, a través del teatro, la individualidad de las personas. Otro –que denomina “radical” - considera que el énfasis de la pedagogía teatral debiera estar en ser un vehículo transmisor de ideas que a su vez puedan funcionar como agentes de cambio en el plano social, cultural, político y religioso. Nos interesa destacar estas dos tendencias pues aparecen integradas en la metodología que aplicamos en el taller de teatro de ONG Raíces. Por un lado, como ya indicamos, el taller está inserto en un contexto de reparación de daño para víctimas de explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes. En ese sentido, apunta al desarrollo individual de los participantes. No obstante, se confía en que el cambio individual y el cambio social son fenómenos necesariamente complementarios.

¹⁰ La Corporación de Pedagogos Teatrales existe desde el año 2003. Además de desarrollar numerosos talleres formativos, y realizar trabajo de investigación y lobby para lograr un reconocimiento administrativo y legal del teatro como herramienta educativa, desde hace dos años gestiona y patrocina el “Programa especial de Pedagogía en Teatro” en la Universidad Pedro de Valdivia, con el fin de que los actores que ejercen docencia puedan contar con un título reconocido.

3.

OBJETIVOS

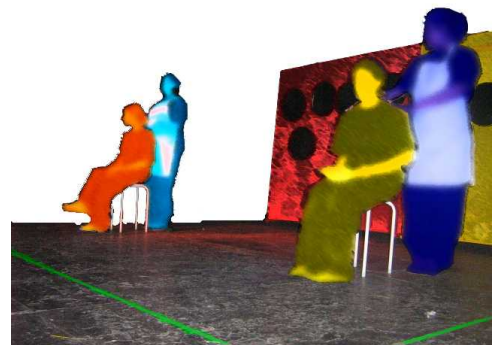
OBJETIVOS.

Cuando los niños, niñas y adolescentes asumen y ejercen su capacidad de enfrentar a un público, invitarle a jugar y comunicarle algo que les llega, les importa, les ocupa y les hace reír y llorar, están batallando contra una sociedad que los mira en menos, los estigmatiza y los despoja de su calidad de niños. En consonancia con la metodología de trabajo que se sigue en ONG Raíces, el taller de teatro es a la vez reparatorio y emancipador¹¹.

¿Cómo se concreta esta capacidad emancipatoria y reparadora del taller de teatro?
¿Qué objetivos específicos nos pueden conducir por tal camino?

Generalmente se asocia el aporte terapéutico del teatro al desarrollo de capacidades sociales, de la autoestima y de la confianza en uno mismo. Sin duda, esto sucede y es de gran importancia lograrlo en el trabajo con niños, niñas y adolescentes vulnerados. No obstante, estos efectos son propios de cualquier realización artística, incluso de aquellas que no presentan el carácter histriónico del teatro. Es más, podríamos incluso decir que la autoestima y la confianza en uno mismo, incluso las capacidades sociales, se potencian con cualquier reconocimiento del trabajo de una persona por parte de otros.

¿Qué tiene, entonces, de particular la pedagogía teatral como herramienta de reparación? ¿Cómo puede potenciar los procesos personales y mediante qué elementos?



¹¹ El marco conceptual sobre el cual se basa la metodología de intervención de ONG Raíces se fundamenta sobre aportes de la psicología (Jorge Barudy o Carl Rogers) así como en corrientes del pensamiento pedagógico que tienen un fuerte carácter emancipador y liberador del individuo, como la pedagogía del oprimido, de Paulo Freire, o la Pedagogía de la ternura, de Alejandro Cussianovich

Sin subestimar el componente de desarrollo personal que conlleva el teatro, el valor y la emoción que implica ser aplaudido en un escenario, a veces se olvida una característica central, particular del ejercicio teatral: **el grupo**. El teatro es un arte que solamente funciona si se trabaja con otros, y no solo en compañía de otros, sino en complicidad y coordinación con los otros. Para niños y niñas que han tenido en su vida pocas estructuras contenedoras, y que han experimentado múltiples vínculos dañinos y relaciones basadas en el abuso de poder, un trabajo que se sostiene en la necesidad de los otros y la necesidad que los otros tienen de uno, permite lidiar con emociones sumamente esenciales.

Por otra parte, hay que tener en cuenta otro elemento propio del teatro: **el instrumento del trabajo es uno mismo**. Cualquier actor o aficionado de la actuación está obligado a mirarse, sentirse, intuirse, conocerse. Los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual han tenido vivencias sumamente violentas. La única posibilidad de seguir viviendo con ellas, previo a un trabajo interno de reconocimiento y acogida, es saliéndose de su propia emocionalidad. Así, son capaces de vivenciar y relatar situaciones que les producen dolor, asco, miedo y rechazo sin quebrarse ni, en ocasiones, cambiar su apariencia (Araya, Almendras y otros, 2006; 58, 59). En muchos casos, pareciera que se deslizan por encima de las cosas. El trabajo de reparación genera necesariamente una re-conexión con uno mismo, y el teatro es una buena forma de complementar este proceso, pues trabaja con el mundo emocional y afectivo. Una vez más, la pedagogía del juego se hace presente, gatillando cambios de forma sutil e integrada.

Alrededor de estos dos elementos (el trabajo en grupo y la conexión con uno mismo) gravitan los objetivos específicos que se han ido elaborando en el taller de teatro, analizando y reflexionando en torno a la experiencia vivenciada en estos tres años. Cada año se añaden nuevos objetivos relacionados con el avance puntual del grupo y con las variaciones en cuanto a los participantes. Sin embargo, los que ahora detallaremos, son objetivos permanentes, que caracterizan la metodología empleada y marcan la naturaleza y el sentido específico a la labor reparatoria del taller: **la generación de un vínculo, la apertura de la creatividad, el aprendizaje del rigor y el desarrollo individual**. Anteriormente explicamos los fundamentos que sostienen la mirada sobre la que se construye nuestra experiencia de pedagogía teatral. Son los andamios. Lo que detallaremos ahora son los planos de la casa.

OBJETIVOS

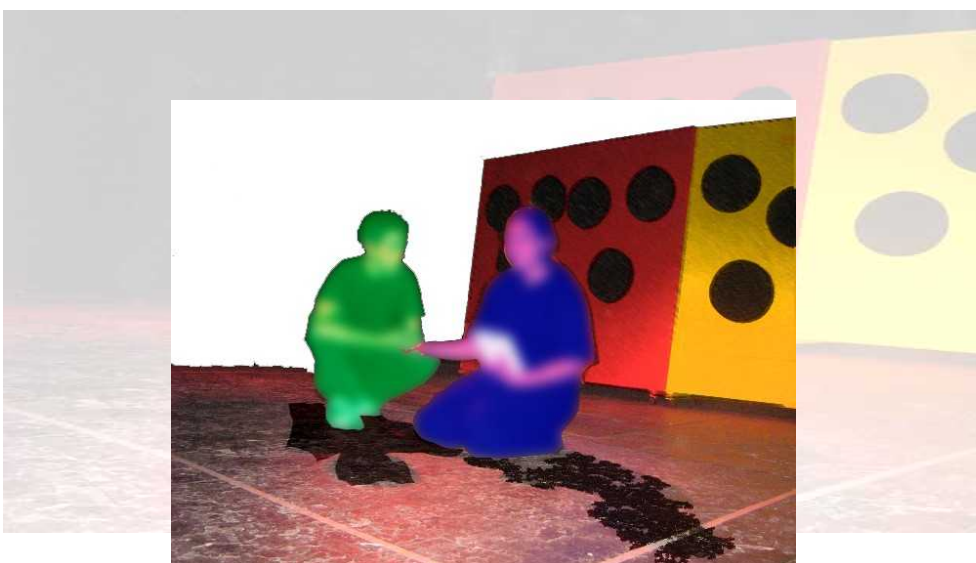
3. OBJETIVOS.

3.1. LA GENERACIÓN DE UN VÍNCULO.

El teatro es, por esencia, un arte grupal. No se trata solamente de que generalmente sean varios los actores necesarios para montar una obra, o que en ella convivan dramaturgo, director, escenógrafo, actores... Lo que aquí nos interesa destacar es que se trata de un arte que desarrolla una conciencia grupal. Una buena actuación precisa de plena conciencia del otro o los otros en escena. Existe, además, la certeza de que, como trabajo grupal que es, el resultado depende de todos los involucrados.

Esta conciencia de vínculo es un elemento central a trabajar en la metodología aplicada en el taller de teatro. Los niños, niñas y adolescentes que han sufrido múltiples vulneraciones, como son aquellos víctimas de Explotación Sexual Comercial, tienen serios traumas vinculares. Para empezar, han sufrido el abandono y la negligencia de los primeros responsables de su protección. Así, el vínculo más primario, el de un niño con sus padres, se ha visto dañado en la gran mayoría de los casos. Por otra parte, la vivencia de la explotación sexual comercial es altamente compleja y se sostiene sobre aristas varias. Las relaciones con “clientes” o proxenetas aparecen en muchos casos bajo la forma de afectos mal entendidos, que esconden el real abuso de poder que las sostiene (Araya y Almendras, 2006; 70).

Se trata, además, básicamente de adolescentes, que están precisamente en la etapa de armar su propio círculo vincular. Al estar muchos de ellos en situación de calle, y a menudo insertos en ambientes delictuales o relacionados con las drogas, las amistades que ahí se establecen son, en muchos casos intensas y perjudiciales. El compartir calle, delito o droga une tremendamente, pero no precisamente desde un vínculo protector.



En este contexto, la capacidad vincular del taller de teatro es, sin duda, un elemento a aprovechar desde el punto de vista formativo y terapéutico. Para ello se refuerzan especialmente determinados aspectos del ejercicio teatral:

✚ La conciencia acerca de los **sub-grupos, relaciones, simpatías y enemistades**. Es fundamental tener claro el “mapa” de relaciones al interior del grupo de teatro. Los ejercicios teatrales permiten jugar con el status de manera que se pueden reforzar o revertir tipos de relación (Johnstone, 2003), potenciando el trabajo conjunto de ciertas personas, o generando variaciones en las actitudes y tono de las relaciones. Es importante tener en cuenta, además, que las relaciones son dinámicas y que hay que estar permanentemente atentos a las nuevas constelaciones que se generan al interior del taller.

✚ El ejercicio de la **improvisación grupal**. Las improvisaciones son aquellas escenas teatrales en las cuales no hay guión ni preparación previa. Particularmente interesantes para nuestros propósitos son aquellas improvisaciones en que la salida a escena es inmediata, luego de las indicaciones del profesor, de forma que el grupo no tiene tiempo de ponerse de acuerdo antes. La improvisación obliga a escuchar y adaptarse. El ejercicio de ceder, de asumir que la propuesta que uno puede hacer en escena probablemente no sea acogida en su totalidad por el otro, permite desarrollar una condición sine que non para trabajar en grupo: aprender a sentir al otro. Es frecuente que al inicio, la improvisación genere cierto rechazo. No hay duda de que produce gran inseguridad enfrentarse a un escenario y a un público sin saber qué va uno a hacer. Sin embargo, se aprende, y está demostrado que a medida que las personas van “soltando” sus barreras creativas, más capaces son de crear en el momento, y crear con otros.

3.

OBJETIVOS

OBJETIVOS.

✚ La conciencia del **compromiso mutuo**. En el momento de planificar y realizar un montaje teatral es fundamental tener la certeza de que todos los involucrados van a mantener su compromiso hasta el final. Para que la función se pueda llevar a cabo, todos tienen que asistir, tienen que tener claridad acerca de su personaje y mantener la conciencia de que cualquier actitud personal negativa o positiva intervendrá de forma importante en el resultado. Los niños, niñas y adolescentes en Explotación Sexual Comercial, como hemos señalado, viven y han vivido historias de grave desprotección. Donde hay desprotección, hay falta de compromiso en asumir las tareas básicas que a un adulto le corresponden. Esto implica que a los niños/as tampoco se les forma en asumir compromisos. Esto, sumado a la alta incapacidad de tolerar frustraciones, conduce a que fácilmente deserten de cualquier iniciativa que implique compromiso. La escuela, la casa, la maternidad, el hogar....son espacios de los cuales es frecuente que los niños, niñas y adolescentes que han sufrido este nivel de abandono y desamor, deserten. Y no hay que descartar, por tanto, la posibilidad de que abandonen también del compromiso de salir al escenario, que, por otro lado, puede aterrorizarlos. Es por esto que en el taller de teatro se tematiza constantemente la importancia de contar con el compromiso de todas y todos. Esto no tiene como única finalidad que asistan al montaje teatral debidamente preparados, sino también dejar en claro la importancia que su presencia tiene al interior de un grupo. Cada uno realiza un papel y cumple una función en que malamente otro podría sustituirlo. Cada uno y cada uno, son imprescindibles.



Los ritos de pertenencia.

TOI-TOI. Todo lo anterior, fundamentalmente la conciencia de compromiso, se refuerza no solo tematizándolo, sino a través de ejercicios destinados a generar una mística alrededor del grupo. Así, por ejemplo, se instauró desde el segundo año la práctica de terminar el taller intercambiando un toi-toi. El toi-toi es un pequeño regalo que se entregan entre los miembros de una compañía antes de un estreno. En el taller, el ejercicio consistía en intercambiarse un objeto que tuviera especial significación para el grupo: el toi-toi. Este se le entrega a aquel miembro del taller que se haya destacado en la sesión por un especial avance, o disposición particular. Esta persona se lleva el toi-toi durante la semana y es el o la encargada de elegir la persona destinataria del toi-toi en la siguiente sesión. Este ejercicio permite, no solo “premiar” conductas que favorecen el vínculo grupal, sino también hacer conciencia acerca de la necesidad de cuidar y traer el toi toi cuando corresponde y obliga a estar atento a los otros durante la sesión para determinar –y argumentar- a quién se le destina el objeto grupal durante la semana.

CANCION GRUPAL. Cada sesión del taller, desde el segundo año, se termina con una canción grupal. La misma melodía y la misma letra, que genera una serie de movimientos determinados que se repiten en las siguientes sesiones, marcan el cierre reforzando el vínculo de los allí presentes. Casi como un rito, la canción sella poco a poco, a través de la constancia y repetición, la pertenencia a un espacio único y diferente. Los ritmos africanos siempre ayudan a generar estas sensaciones.

OBJETIVOS

3. OBJETIVOS.

3.2. LA APERTURA DE LA CREATIVIDAD.

La creatividad es la capacidad de encontrar soluciones nuevas y originales a diversas situaciones. Visto así, no hay duda de que es una capacidad básica e imprescindible para el ser humano. Decir que alguien no es creativo, por tanto, no es correcto, pues si no tuviera algún grado de creatividad en su accionar, probablemente no sobreviviría. Sin embargo, la creatividad se da en distintos ámbitos, y es diferente aquella que se desarrolla en función de las necesidades de supervivencia básicas, o aquella relacionada con el ingenio que implican las actividades delictuales, a la creatividad generada para inventar situaciones y mundos y recrearlos.

Decir que los niños, niñas y adolescentes que viven situaciones de extrema vulnerabilidad no son creativos es falso. La supervivencia callejera a la que muchos se han visto sometidos en más de una oportunidad genera de por sí la necesidad de ser sumamente creativos. Sin embargo, esa creatividad que se mueve por la necesidad, o aquella que se mueve por cierto grado de ambición (de dinero, de poder...) generan procesos internos muy distintos a los que gatilla el ejercicio de la creatividad que gravita en torno a la belleza.

No nos confundamos con el concepto de belleza. Como ya apuntamos anteriormente, este es variado y contradictorio. No hablamos de belleza como un ideal tangible, identificable con cánones determinados. Hablamos de la belleza, (de manera sencilla, y sin entrar en disquisiciones de carácter filosófico que han ocupado al ser humano por siglos), como una experiencia estética que al sujeto le produce placer solamente por eso, por su valor estético. Que tenga valor estético no necesariamente implica que tenga que ser “bonito”. La estética punk, dark o expresionista se aleja del concepto occidental de bello y sin embargo es una experiencia estética igualmente. Así, una música, una narración, un cuadro, un color, una textura, una palabra, un sonido, un movimiento... son experiencias creativas que se desarrollan en un ámbito absolutamente distinto al de la necesidad o la ambición.



Es esta creatividad la que el taller de teatro pretende desarrollar en los sujetos. La creatividad vinculada con la belleza está bloqueada en muchos de nosotros. El bloqueo se va conformando, poco a poco, a medida que pasamos por el sistema escolar y las normas sociales, que se encargan de decirnos lo que podemos y debemos o no imaginar, hacer, crear. Sin embargo, como todo, cuanto más la ejercitemos, más se desarrolla. Así, las personas que trabajan creando belleza, o que estimulan la creatividad disfrutando del placer estético generado por otros, son capaces de crear más. Por otra parte, se ha demostrado gracias al trabajo de varios y creativos investigadores, que la creatividad es una capacidad que se desarrolla, no de manera individual sino de forma social (Bazán y otros, 2004). Así, las personas que viven en ambientes propicios para la creatividad son más creativas. Así de simple.

Es evidente que los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial no se desarrollan en ambientes creativos de belleza. Para empezar, un ambiente poco amoroso y acogedor raramente puede ser proclive a la experiencia estética, a no ser que ésta surja como grito desesperado, lo cual sucede en contadas ocasiones. Generalmente se mueven en ambientes autoritarios, que dejan poco espacio a la libertad mental que precisa la creación. Por otra parte, muchos de ellos y ellas viven en círculos en que los estímulos estéticos a la creatividad son escasos. La televisión suele ser la fuente principal y casi única de productos “creativos”. Finalmente, hay que tener en cuenta que la mayoría de niños, niñas y adolescentes en Explotación Sexual Comercial han desertado en una o más ocasiones del sistema escolar. Si bien la escuela es una de las principales “bloqueadoras” de la creatividad, también es una ventana desde la cual se pueden atisbar ciertos productos estéticos, que estimulen y animen a la propia creación de belleza. Así pues, los participantes del taller de teatro tienen múltiples motivos para tener su creatividad sumamente asfixiada. Sin embargo, basta un pequeño estímulo para que se destape un impresionante potencial.

En el taller de teatro consideramos que desarrollar la creatividad estética, potencia la capacidad de supervivencia emocional. Vivir experiencias estéticas y ser capaz de crearlas permite salirse de lo sórdido de la existencia y relajar mente y cuerpo, dando la posibilidad de que se generen procesos de sanación. El teatro, el juego del “*como sí*”, potencia naturalmente la creatividad como experiencia estética. En el taller de teatro nos hemos centrado en potenciar la capacidad creativa de los participantes en tres ámbitos: el relato, la relación con los objetos y la relación con otros.

3.

OBJETIVOS

OBJETIVOS.

3.2.1. La creación del relato.

Los adolescentes con quienes se trabaja en el Centro de Acogida de ONG Raíces han estado privados de ambientes e instancias que potencien su capacidad expresiva. Es por ello que para nosotros éste es un elemento central a reforzar en el taller de teatro. Por otra parte, cada vez que uno crea algo, está ordenando y readecuando procesos de la propia existencia.

Gianni Rodari (1980) nos provee de múltiples ejercicios para desarrollar la creatividad en el relato. Básicamente, hay tres elementos que nos sirvieron de estímulo: la realidad, la no-realidad, la imagen.

✚ **La realidad.** Realizamos múltiples improvisaciones y preparaciones de escenas inspiradas en aquello que sucede en el plano de lo cotidiano y experiencial. Elegimos, para invitar a la improvisación, aquellos temas que eran más recurrentes en las conversaciones, y que además, constituyen temáticas básicas de la adolescencia: la relación con los padres, el amor, el desamor. Por otra parte, los miembros del taller también sacaron ciertas temáticas a colación, que posteriormente nos sirvieron para construir el montaje teatral del último año: la violencia, la discriminación, la traición, el abandono.

Más allá de la representación de la escena, las monitoras tratamos de introducir elementos que complejicen el relato, y que huyan de visiones planas y moralizadoras, para probar miradas oblicuas y que impliquen mayor complejidad. Dicha mirada no es impuesta ni forzada, sino que es más bien rescatada de las escenas que ellos proponen.

En ocasiones, en estos relatos que se acercan a la realidad vivenciada, se tocan temas difíciles. Así, por ejemplo, cuando se les ha pedido que observen a alguien de su entorno inmediato y traten de representarlo. Suelen ser descarnados en estas representaciones, y eso a veces ha removido al actor y al público presente. Sin embargo, apenas se produce un distanciamiento entre la escena y su entorno inmediato (cuando la madre deja de ser “su” madre para pasar a ser “una” madre), se distancian también de sus emociones y sentimientos más básicos. Consideramos importante ambos fenómenos, de cercanía y de distanciamiento, pero si advertimos que, desde nuestra experiencia, hay que ser cautos al provocar cercanía con la realidad y no olvidar que se trata de teatro y no de terapia psicológica.

✚ **La no realidad.** *Gianni Rodari (1980) propone numerosos ejercicios que alteran la realidad. Pero la gracia es precisamente partir de ella y desafiarla. Así, por ejemplo, el “Binomio fantástico” es un clásico, en que se unen en un relato dos elementos que no tienen relación lógica en la realidad: zapatos y luz, por ejemplo, o computador y papel higiénico. Otro es el “Que pasaría si...”, que nos permite jugar con posibilidades extremas y alejadas de lo que consideramos posible o verdadero. Una vez hecho el enunciado, en círculo los participantes deben continuar la historia. “¿Qué pasaría si en Santiago hiciera calor todo el año?” El siguiente: “Que se venderían muchos helados”. “Y nadie comería otra cosa”. “Y los heladeros se harían millonarios”. “Y tendrían verdaderos palacios...” etc, etc...*

Varios de los miembros del taller tienen tendencia a centrarse en el pensamiento concreto, y, según la experiencia sistematizada en ONG Raíces, les cuesta el desarrollo del pensamiento hipotético. Esto, evidentemente, tiene relación con la falta de desarrollo cognitivo en la escuela o instancias similares. Por eso, el ejercicio de juegos como los anteriormente citados es sumamente difícil al inicio. Pero rápidamente, una vez vencido el miedo al ridículo y comprendida la dinámica, impulsados a su vez por la iniciativa de otros en el grupo, terminan disfrutando de la no-realidad.

✚ **La imagen.** *Cuando la capacidad de narrar está limitada por la vergüenza, la falta de concentración, la carencia de recursos expresivos y tanta historia vivida que no se quiere contar, ayuda sobremanera un dibujo, una fotografía, una noticia. Dividir a los participantes en grupos, entregarles uno de estos estímulos, y pedirles que inventen el relato, es un ejercicio en que los más tímidos o reticentes a expresar oralmente, se expresan con mayor facilidad.*

3.

OBJETIVOS

OBJETIVOS.

3.2.2. La creación de los objetos.

Así como las fotografías, pinturas o noticias pueden ser importantes apoyos a la hora de crear una historia, los objetos y accesorios son un gran recurso teatral en la generación de historias y personajes. Asimismo, la magia que tiene “el juego del parecer” radica precisamente en la capacidad no solo de transformar al actor en otro, sino también su entorno. Al igual que con el relato, en la creación a partir de los objetos existen tres constantes en los ejercicios planteados: la realidad del objeto, lo que el objeto no es, relaciones entre objetos.

✚ **La realidad del objeto.** *Muchas veces un objeto, un accesorio o un vestuario permiten entrar de lleno en el personaje planteado. Es una forma de “tomar posesión” y darle realidad a la escena o al personaje. En general tratamos de que estas referencias a la realidad material sean lo más minimalistas posible. El ejercicio de abstracción que implica elegir una sola pieza del vestuario o de un supuesto decorado, es también útil para el desarrollo de capacidades cognitivas y creativas.*

✚ **Lo que no es.** *Como en el ejercicio de desafiar la lógica del relato realista, existen varios juegos teatrales que ayudan a desafiar la realidad física del objeto. Sentarse en círculo, elegir un objeto común y corriente (un rollo vacío de Toalla de papel (Nova), por ejemplo) y hacer que cada uno de los participantes lo transforme en un objeto distinto (un micrófono, una trompeta, una antena...), es ideal para ir soltando y “calentando motores”.*

✚ **Relaciones entre objetos.** *En la misma línea del ejercicio anterior, hay una serie de juegos que se basan sobre la relación de objetos que en principio no suelen aparecer relacionados. Es el actor quien tiene que entregarles un contexto en común. En definitiva, es el “binomio fantástico”, anteriormente mencionado, pero con cuerpo. Así, por ejemplos, un zapato de payaso, un teléfono y una bandera de Chile, deben ser relacionados por cada uno de los actores a través de una improvisación. Generalmente, la primera reacción es unir los objetos consecutivamente, no narrativamente. Así, un personaje sale a escena, iza la bandera, llama por teléfono y se prueba el zapato. El desafío está en que se nos cuente una historia que enlace de manera lógica, la por naturaleza ilógica relación de estos tres objetos.*

3.

OBJETIVOS

OBJETIVOS.

3.2.3. La relación con otros.

La creación del relato y la relación con los objetos, son aspectos que se han trabajado de forma particular para potenciar la capacidad creativa de los participantes en el taller. Las relaciones con otros son parte sustancial de cualquier ejercicio. Existen, sin embargo, una serie de recursos que nos ayudan a complejizar las relaciones que aparecen en escena y entregarles soluciones variadas, que a su vez potencien su capacidad de imaginar.

✚ **El status.** Como ya hemos dicho anteriormente, los ejercicios de status (Johnstone, 2003) en los que un personaje demuestra estar por encima de otro o en que el status entra en competencia entre varios, son un excelente recurso interpretativo. *Cómo demuestra poder y status un señor que conversa con otro en la fila de un cine, o quien gana la “competencia” de status cuando dos personas se tropiezan en la calle, ¿el que mira hacia atrás o el que no mira?* La sutileza y la permanente presencia de este elemento en la vida, hacen que las escenas que toman conciencia de este fenómeno sean más reales y más ricas.

✚ **Recursos expresionistas.** Con la misma lógica anterior de distorsionar la realidad, existen una serie de recursos que exageran las relaciones de status y así permiten crear conciencia acerca de la temática central de la escena (el poder, la incomunicación, el abandono, por ejemplo). *Así, recursos expresionistas son, por ejemplo, situar al personaje de más status sobre una altura superior al otro, de forma que se potencia la sumisión del que está abajo; o situar a una mujer diciéndole a su novio que está embarazada de espaldas a él; o sentar a una madre a escuchar a su hija confesándole que es lesbiana, con los oídos tapados y los ojos cerrados.*

Cuanta más conciencia se tenga de las diversas posibilidades de distorsionar la realidad con un relato, con el movimiento extraño de un objeto, con una pose o una posición escénica, más caminos quedan abiertos a la invención. Desde el momento en que “todo es posible”, pierde su lógica la naturaleza inamovible de las cosas. Se desarrolla el pensamiento hipotético, se hacen conscientes temas claves, uno se divierte, se siente cómplice con el otro que inventa con uno, vive el imposible. Además de realizar ejercicios en la línea de los recién planteados, con el fin de potenciar la creatividad de los sujetos, es importante propiciar su cercanía a lo que otros crean. Así, parte importante del trabajo que se realiza en el taller de teatro es compartir experiencias estéticas como exposiciones, películas, relatos u obras de teatro. Esto último ha resultado un gran aprendizaje, pues ver lo que otros crean en este ámbito abre la mente a muchas ideas de cómo aprovechar al máximo el lenguaje teatral.

3. OBJETIVOS.



3.3. EL APRENDIZAJE DEL RIGOR.

No hay duda de que el rigor es un elemento fundamental de cualquier trabajo artístico. En el caso del arte teatral, éste es una característica particularmente palpable por el hecho de que el instrumento fundamental es el mismo actor. La preparación del cuerpo, la voz, la emoción, la energía, el ritmo, el movimiento... son esenciales para un trabajo teatral de calidad.

Pese a que lo que se persigue con el taller de teatro de ONG Raíces no es el aprendizaje de una técnica teatral, para lograr un buen trabajo terapéutico y formativo se debe realizar un producto de calidad. Es más, en el último año el realizar un montaje que fuera presentado en distintos espacios y a públicos diferentes, ha sido una meta fundamental.

Aunque pueda parecer contradictorio, es un logro independizar el producto teatral del carácter terapéutico del taller. Es decir, es importante que el montaje funciones escénicamente, sin necesidad de que el público conozca la historia de vulneración de los actores/actrices. En este contexto, es particularmente relevante que se realice un trabajo de calidad y, por tanto, el rigor es un requisito fundamental.

Por otra parte, el trabajo riguroso es una práctica difícil de lograr cuando no se ha ejercitado con anterioridad. La concentración, la constancia, la disciplina que requiere un trabajo como el que aquí se describe, generalmente se aprende en la escuela y es reforzada por actitudes transmitidas por la familia. Cuando se crece en experiencias marcadas por el abandono y ajenos a las instituciones sociales estructurantes más básicas, este rigor no se aprende. Los niños, niñas y adolescentes con quienes se trabaja en el Centro de Acogida de ONG Raíces, están generalmente fuera de las instituciones estructurantes básicas, por lo que no tienen incorporada la disciplina del aprendizaje sistemático. Por otro lado, por las historias vividas, fácilmente desertan de cualquier intento de mejorar un trabajo (ONG Raíces, 2003; 30).

El aprendizaje del trabajo riguroso, de la concentración y la constancia que éste implica, es uno de los objetivos centrales del taller de teatro. Para ello, se ejercita, siempre desde el juego teatral, considerando los siguientes elementos.

La rutina.

En el desarrollo del taller semanal se ha instaurado una rutina que se mantiene ineludiblemente. Ésta no se diferencia sustancialmente de las rutinas habituales de las clases de teatro, solo debe contemplar un equilibrio entre la aridez de ciertos ejercicios y el juego, pues no podemos olvidar que se trata de generar un aprendizaje de cierto rigor y disciplina, y no de trabajar asumiendo que ya existe.

Círculo de bienvenida: Se comienza el taller con un espacio circular que da la partida al mismo. En él se habla de novedades relacionadas con el taller o la compañía, y se les suele transmitir a los participantes los objetivos del trabajo del día.

Training corporal y vocal: Se comienza entonces, en el mismo círculo, con un training destinado a soltar el cuerpo y la voz. Si bien al principio costaba que participaran en estos ejercicios, con el tiempo lo fueron asumiendo y comprendiendo su importancia para el trabajo posterior.

Coreografía: Durante gran parte del año trabajamos sobre una coreografía corporal. Esto nos permite lograr varios objetivos (que se detallan posteriormente). La coreografía es repetida y complejizada en cada una de las sesiones.

Training creativo: Así como es necesario soltar el cuerpo y la voz al iniciar el taller, también se debe ejercitar y abrir los canales creativos. Para ello se realizan ejercicios cortos, como inventar historias, completar relatos, transformar objetos (detallados arriba), que permiten agilizar la capacidad de expresión y posibilitar mayores oportunidades de creación.

Actuación: Una vez el cuerpo, la voz y la capacidad creativa han sido preparadas, se centra el taller en ejercicios de actuación propiamente tales. La improvisación de escenas, o la realización de sketch a partir de alguna clave, idea, objeto, personaje o tema libre es una etapa central, en que se prepara y se presenta un resultado.

Muestra y crítica: Generalmente los sketch preparados se muestran a los compañeros. Este es un momento importante que merece la pena destacar, pues se ejercitan en él dos características fundamentales: el respeto al otro y la capacidad de análisis y expresión. Con el tiempo y a medida que la capacidad de expresión ha ido mejorando, este espacio ha ido adquiriendo mayor relevancia.

Cierre grupal: El taller se cierra con dos ejercicios grupales ya descritos anteriormente: el toi-toi y la canción de cierre.

✚ **La coreografía.** Antes mencionamos la coreografía como una parte fundamental del taller. Esta técnica se ha venido implementando desde el segundo año y ha obtenido excelentes resultados, fundamentalmente para el trabajo del rigor y la disciplina.

Cuando hablamos de coreografía nos referimos a un ejercicio corporal con movimientos estereotipados que se repiten y se van complejizando. A menudo contempla también sonidos. Durante el año 2005 esta coreografía se ejercía con unos palos de caña. Así, los movimientos se realizaban por parejas y simulaban una lucha. El elemento de lucha, el simular un desafío físico, tuvo una excelente acogida en el grupo y fue uno de los ejercicios con que obtuvimos mejores resultados. Durante el año 2006 trabajamos la coreografía del Samurai. También se realiza por parejas, pero no enfrentados sino en paralelo. En cuclillas se ejecutan diferentes movimientos con piernas y manos acompañados de sonidos, que simulan los ejercicios de un Samurai. Mediante la combinación de ejercicios y la música, la coreografía se fue haciendo cada vez más compleja.

La coreografía es un excelente ejercicio para practicar el rigor, la concentración y la disciplina. En primer lugar, se trata de movimientos estereotipados, de forma que es muy evidente cuando se hacen bien o se hacen mal. Esto es fundamental para el ejercicio del rigor, pues para mejorar el desempeño es necesario tener una idea clara de qué es lo que se quiere lograr. Cuando se trata de actuación, la meta no siempre es muy evidente, porque no todos comparten o conocen el mismo concepto de una “buena actuación”. En cambio, cuando se trata de realizar ciertos movimientos bajo ciertas condiciones de ritmo, precisión y en tiempos coordinados con el resto, la medida es clara, evidente y tangible.

3.

OBJETIVOS

OBJETIVOS.

✚ **Los ensayos.** El ejercicio de ensayar para una obra de teatro no es fácil. Requiere constancia, paciencia, tolerancia a la frustración, capacidad de visualizar un objetivo, rigor y disciplina. Como ya enunciamos anteriormente, los adolescentes que participan en el taller de teatro no han tenido previamente la experiencia teatral, por lo que, de entrada, es difícil para ellos comprender la necesidad del ensayo y hacia donde éste los dirige. De hecho, aquellos que ya han vivido en carne propia dicha experiencia, son mucho más proclives al ensayo y soportan mucho mejor la repetición y lentitud que implica, siendo en muchos casos ellos quienes lo solicitan. Lo mismo ocurre con aquellos que van al colegio.

Más allá de la necesidad de ensayar para lograr un buen producto teatral, nos parece importante los ensayos, las coreografías etc..., para ayudar a que los adolescentes que están fuera del sistema escolar y de otras instituciones formativas puedan practicar, en un ambiente de juego, el ejercicio de la disciplina necesaria para prepararse para algo, para lograr algo que interesa y atrae, el aprendizaje consciente y riguroso.

3.4. EL DESARROLLO INDIVIDUAL.

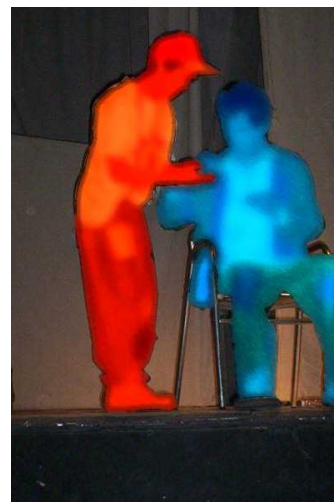
Hemos visto que el teatro se basa sobre un elemento grupal que es importante conocer y utilizar en su función reparadora. Pero más allá de eso, el desarrollo y el proceso individual de cada uno de los miembros del grupo es rigurosamente observado y registrado, integrándose la información al proceso integral de acompañamiento con que ese niño/a o adolescente es acompañado en el Centro de Acogida, y nutriéndose a su vez, el trabajo en teatro, de aquello que sucede con esa persona en los otros espacios.

El espacio teatral puede aportar al desarrollo individual de diversas maneras. Cada sujeto lo asimila, utiliza y vivencia de manera diferente y con diversas consecuencias. Sin embargo, hay determinados elementos que el teatro permite observar y que en otros ejercicios o espacios pueden pasar más desapercibidos. Estos elementos son los que componen los indicadores con los que trabajamos en las fichas de registro de los procesos individuales.

3. OBJETIVOS.

3.4.1. Corporalidad.

La presencia en un escenario, el ritmo, la precisión en los movimientos, la coherencia entre lo que se dice y cómo responde el cuerpo, la forma de dirigirse a otros... todos estos elementos se proyectan de manera especial y casi amplificada cuando una persona está actuando. El cuerpo tiene absoluta elocuencia respecto a la autenticidad de la emoción, incluso es determinante en ella (Bloch, 2002). Observar a las personas que conforman el taller desde su corporalidad es tener una llave a procesos internos¹². Hay una tendencia, en muchos de los adolescentes que llegan al taller, a mostrar una presencia deslavazada en escena. Esto significa que no logran ocupar un espacio fijo y sólido, que están pero no están. Por otra parte, muchos de ellos y ellas tienen particulares problemas de ritmo y coordinación. A la hora de hacer las coreografías que planteamos, a varios les toma –y cuesta- muchas sesiones conseguir coordinar los pies, los brazos y la cabeza. La falta de precisión en los movimientos también es notoria y produce precisamente el efecto “deslavazado” al que apuntábamos. Es por ello que el trabajo de estos aspectos con especial énfasis y el seguimiento individual de su proceso corporal, son indicadores importantes en el estado vital de cada niño y niña.



¹² En el trabajo de intervención en el Centro de Acogida se considera el elemento corporal como un ámbito importante en el proceso de reparación. El trabajo que se realiza en el taller de teatro es complementario en este sentido, a la vez que aporta con determinadas especificidades.

OBJETIVOS

3. OBJETIVOS.

3.4.2. Expresividad.

Tener capacidad de expresión implica varias cosas: que hay opinión (por tanto capacidad de análisis), que hay capacidad de síntesis, que hay un adecuado uso del lenguaje. Estas capacidades deben ejercitarse para que se desarrollen, y se hace básicamente en la escuela o en ambientes que propicien precisamente la opinión de cada individuo y potencien la capacidad de expresarla.

Los niños y adolescentes que no asisten a la escuela y viven en ambientes donde no se les considera como sujetos, por tanto no hay asomo de que se pueda considerar realmente su opinión, no suelen ejercitar libremente la capacidad de expresarse.

La tendencia, además, de niños, y niñas que han vivido experiencias violentas y que se mueven en ambientes callejeros, es de reproducir esa violencia en su forma de expresarse, teniendo poca cabida, por tanto, el análisis, la reflexión y explorando muy pocas posibilidades de decir las cosas (ONG Raíces; 29).

En el taller de teatro no solo se potencia el lenguaje a través de la actuación y de la recreación de distintas formas de hablar, se trabaja también la observación y el análisis crítico de lo que hacen los compañeros. Resulta alentador observar cómo decir una opinión sencilla sobre el trabajo de otros (por ejemplo, que le pareció mal que diera la espalda al público, o que hablaba muy despacio) se abre paso con cierto temor y cuando sale y es corroborada por la visión de los demás, se refuerza con alivio.

3. OBJETIVOS.

3.4.3. Creatividad.

Por los motivos ya expresados anteriormente, el desarrollo de la creatividad artística es un objetivo central en el trabajo de grupo e individual. Si bien se trata de una capacidad que se desarrolla desde el individuo, ya veíamos que el entorno social es fundamental para que surja. Así, hemos observado cómo, a medida que pasa el tiempo en el taller, aumenta la capacidad de inventar historias, éstas adquieren cada vez mayor complejidad, son más ocurrentes, más largas y con más vueltas. También es importante resaltar que no todos los individuos crean con las mismas herramientas. Para evaluar el proceso creativo en una persona no basta considerar las historias que inventa, sino que puede desarrollarla a través de creación de personajes, de movimientos, de gestualidades.

3.4.4. Rigor.

Como ya explicamos, el desarrollo del rigor y de la disciplina tiene que ver con el desarrollo de la capacidad de aprender. A través de ejercicios sencillos, como las coreografías, se ejercita esta capacidad y se logran importantes avances en adolescentes con escolarización deficiente.

3.4.5. Vínculo.

El considerarse parte del grupo es fundamental para que funcione la capacidad reparatoria que tiene el teatro. Es interesante indagar en este aspecto, porque a veces es confundido con la capacidad de socializar y de llevarse bien con todo el mundo. Las personas que conforman una compañía de teatro no necesariamente tienen que ser amigos. Si tienen, en cambio, que saber convivir en el plano que les une: el teatro. Y el núcleo de esa convivencia está en que todos comparten el sentido y la convicción en lo que hacen y, por sobre todo, comparten el compromiso hacia el objetivo común y hacia sus compañeros. Potenciar este sentimiento de lealtad y de elegir estar en un espacio porque a uno le interesa y motiva lo que ahí ocurre, es una enseñanza importante que se ejercita en el taller de teatro.

Evaluar los resultados de una instancia como un taller de teatro no es tarea fácil. Como hemos indicado, el trabajo que se hace al interior de dicho espacio se centra particularmente en los procesos grupales. Sin embargo, el objetivo último y central es contribuir al proceso de reparación de los adolescentes que a él asisten. Así pues, tenemos dos instancias de evaluación: grupal e individual.

Evaluar el proceso grupal del taller de teatro tiene el riesgo de que “el grupo” se convierta en un concepto demasiado poco tangible. El grupo está compuesto por los individuos que lo forman, pero no “es” los individuos. El desafío es identificar dinámicas y actitudes grupales, en las cuales pueden influir ciertos sujetos más que otros, en una dimensión variable según los momentos.

La forma en que en esta metodología evaluamos el proceso grupal del taller hace relación con los objetivos anteriormente detallados. Presentamos a continuación los hitos sucedidos en el 2006 y que nos permiten considerar que el proceso de tres años ha sido cerrado exitosamente. Esto no significa que el aporte del taller de teatro al desarrollo de los adolescentes que a él asisten haya terminado, o que el proceso de reparación de estas personas esté cerrado. Los resultados obtenidos en relación a los objetivos del trabajo grupal en el año 2006, no se pueden entender sin considerarlos parte del proceso iniciado en el 2004. En ese sentido cierran una etapa, pero abren otra, en que se sigue trabajando en la reparación de daño desde la pedagogía teatral, pero sobre bases diferentes. Se trata de una nueva fase frente a la cual hay que volver a plantearse, desde la empatía, incondicionalidad, análisis, seriedad en el trabajo y sentido del juego con que se planteó la anterior, pero observando con todos los sentidos el grupo con que contamos, que no es el mismo que hace tres años. El grupo con el que ahora contamos es el que se explica desde los resultados que a continuación exponemos.

4.

RESULTADOS

RESULTADOS.

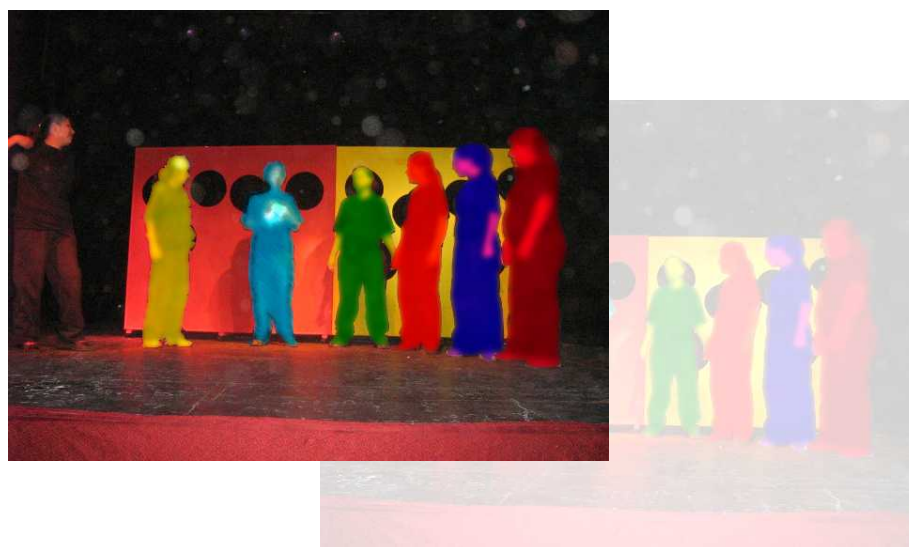
4.1.

LA GENERACIÓN DE UN VÍNCULO.

Este no ha sido tema fácil en los tres años de trabajo realizado. Disputas internas al interior del grupo, competencias de liderazgo, susceptibilidades a flor de piel, caracterizaban el clima grupal durante el primer año. Sin embargo, a medida que el objetivo común se hacía más presente, a medida que se vivenciaba el fenómeno teatral, se dejaban estas disputas en segundo plano. Es precisamente esto lo que se persigue y se puede lograr en el proceso del taller de teatro: realzar el objetivo común del placer por actuar.

Para ello, sin embargo, no basta con conseguir amainar los impulsos personales y limar los conflictos relacionales al interior del grupo, hay que conseguir afianzar el compromiso. Esto es particularmente difícil. Lograr que los adolescentes que han vivido una historia cruel y dañina puedan asumir compromisos es costoso. Por otra parte, muchas veces no depende solo de su voluntad, sino de las complejas circunstancias en que se ven envueltos. Hay que contar con que la inestabilidad de sus vidas puede llevar a que en determinadas circunstancias se vayan de su casa, o sean expulsados, o llevados presos, o violentados.

Así, el compromiso de asistir al taller, de trabajar con el grupo, de dejar afuera las rencillas internas, de prepararse adecuadamente para la obra de teatro y, sobre todo, de asistir el día de la función, son las formas concretas en que se plasma el desarrollo vincular del grupo. Interesante es que a medida que se va afianzando el grupo, él mismo va regulando la flexibilidad o rigurosidad con que reacciona frente a la ruptura del compromiso por parte de sus miembros.



✚ La compañía de teatro “La Tortuga y su Escalera”, En el año 2007, del taller de teatro de ONG surgió una Compañía de Teatro Aficionado. El proceso vincular había alcanzado un grado de maduración tal, que se planteó como un objetivo inmediato a lograr durante el año. Unos meses después del inicio del taller, cuando ya se empezaba a masticar el producto teatral que iba a realizarse, las monitoras a trabajar la idea con los participantes, explicándoles lo que conformar compañía significa. Dichas explicaciones apuntaban más que nada a cómo la Compañía debía ofrecer un producto interesante, a ser visto por personas que no los conocían a ellos ni sabían nada de sus vidas, y por tanto no iban a tener ninguna condescendencia si es que el producto teatral no les interesaba. Viendo que esta idea les entusiasmaba, se generaron varios ejercicios destinados a buscarle un nombre a la Compañía. De todas las ideas que surgieron, fue “La Tortuga y su Escalera” la que generó mayor entusiasmo. El proceso de identificarse con un nombre y de discutir acerca de su significado para el grupo fue sumamente enriquecedor y un avance en la conformación de una identidad grupal. “La Tortuga” fue asumida por el grupo como símbolo de un avance lento, pausado, pero seguro. “La escalera” venía a reforzar esa idea, destacando el elemento gradual, escalón por escalón, de un proceso que ellos mismos identificaron como trabajoso. Finalmente, surgió la idea de combinar ambos nombres, lo cual reforzaba la idea de lentitud y graduación en el avance, añadiéndole la dificultad que supone, para una tortuga, subir una escalera.

Ejercicios como este, además del propio proceso de preparación de la obra, y la muestra de la misma a públicos diversos, fueron reforzando la identidad del grupo. La grabación de un DVD de presentación de la Compañía vino a sellar este vínculo. En la revisión del video al interior del grupo, una de las participantes en el taller dijo:

“Tía, me llama la atención que en el video nos vemos más unidos de lo que realmente estamos”

En el DVD se plasma precisamente esa identidad de compañía, ese vínculo que se concreta y materializa en la relación de cada uno de ellos con el espacio, el taller de teatro, la obra, y que trasciende los vínculos de amistad o los no vínculos entre los sujetos.



4.

RESULTADOS

RESULTADOS.

4.2. LA APERTURA DE LA CREATIVIDAD.

También los resultados en relación a la apertura de las barreras creativas deben evaluarse como parte de un proceso. Es poco a poco que se van desarrollando nuevos temas, nuevos enfoques, miradas menos planas, más oblicuas y complejas hacia los temas y los personajes. La creación de escena y la complejidad de lo narrado e inventado en los distintos ejercicios propuestos para cumplir este objetivo son indicadores del proceso.

✚ **Creación colectiva.** Este año ha tenido lugar un hecho que da cuenta, al igual que en el objetivo anterior, de los avances en el ámbito del desarrollo de la creatividad en el grupo. Por primera vez estuvimos en condiciones de asumir el desafío de crear, producir y mostrar una Creación Colectiva. Se entiende por Creación Colectiva un montaje que surge de escenas, improvisaciones e ideas generadas en conjunto en el espacio de taller.

El desafío se planteó como a mitad de año. Habiendo acogido la idea con interés se realizaron ejercicios iniciales para llevarla a cabo. Así, en primer lugar se les planteó la pregunta ¿Qué quieren contarle al mundo? Se recabaron, entonces, los temas que consideraban importante comunicar: discriminación, embarazo adolescente, violencia en la familia, abandono, traición, drogas. A partir de estas temáticas se conformaron grupos y/o parejas y se les pidió que prepararan escenas. Este ejercicio se realizó durante varias semanas. En una ocasión se trabajó en base a monólogos. Se organizaron por parejas, con la misión de ayudarse mutuamente en la creación e interpretación de monólogos sobre temas que les importase. La otra persona les acompañaría en escena sin hablar. De este ejercicio surgieron propuestas sumamente interesantes y sofisticadas que nutrieron gran parte de la creación colectiva.

Así, dos meses después de iniciado el proceso de creación, nos encontramos con material suficiente, rico e interesante para generar un montaje teatral. El montaje se tituló: “Queremos contarles algo”, y consta básicamente de las escenas y monólogos resultantes del trabajo conjunto. Unidas por escenas que representan juegos de niños, en la obra se trata la injusticia social, el conformismo vs. la lucha, el abandono del padre, la crueldad de la crianza materna, la discriminación de todos hacia todos, la humillación, el maltrato, la infidelidad, la maternidad adolescente... Pese a todo, no es una obra trágica, sino que se mueve entre el humor, la ternura, la melancolía, la sátira. Además, aparecen en ella también temas como el amor, la ternura, la preocupación, para cerrar con la descripción del lugar favorito de cada uno, aquel donde uno se siente seguro, en paz, satisfecho y en casa. Es el primer montaje de la Compañía “La Tortuga y su Escalera”.

4. RESULTADOS.

Se trata de una obra que representa de manera fidedigna la mirada que los miembros de la Compañía tienen del mundo que les rodea. Al ser una mirada “desde dentro”, no resulta plana ni manida, ofrece un ángulo diferente de las cosas y resulta una propuesta teatral interesante. Este elemento es de gran importancia para el desarrollo del Grupo, y por tanto, para el objetivo reparatorio que sigue estando presente en esta fase del taller de teatro. Tener algo que decir, una manera distinta de hacerlo y mostrarle a públicos distintos nos permitió un excelente resultado en relación a otro de los objetivos: el rigor.

4.3. EL APRENDIZAJE DEL RIGOR.

El formar parte de una compañía de teatro y producir un montaje teatral destinado a mostrarse a cualquier público es condición suficiente para requerir un trabajo disciplinado y riguroso. Los ejercicios realizados en este sentido, en especial la coreografía, han permitido sentar ciertos estándares referentes a lo que significa mejorar una aparición teatral y trabajar para lograrlo. Las correcciones que se hacían durante el taller respecto a postura corporal, energía, precisión fueron asumidas poco a poco. Pese a que el taller no se centra en la preparación técnica del actor, sino que prioriza la creación, el juego y la expresión, ciertas actividades permiten aprender el ejercicio de perfeccionar un trabajo actoral.

Aspectos como la presencia en escena, la proyección de la voz, los movimientos coordinados entre varios o la ocupación del espacio son algunos de los que se han trabajado de manera particular en relación a la obra, y sobre los que se ha ejercitado el aprendizaje de la disciplina, la constancia, la concentración. Se trata de aspectos fáciles de observar y cuya mejoría se puede verificar a través de la propia observación de los compañeros en la obra o del análisis a partir del registro en video.

El mostrar la obra a un público externo ha sido fundamental para entregarle mayor peso y veracidad a la necesidad de mejorar aspectos del montaje tan sencillos como los antes mencionados. La necesidad de que les escuchen todos los espectadores, de que las partes coreografiadas de la obra resulten precisas, de que cuando actúen no queden fuera del espacio cubierto por las luces, son aspectos fáciles de corregir, concretos y con avances y resultados medibles por ellos mismos. Esto no significa que el rigor no se aplique a aspectos más complejos, más sutiles de la actuación. Esto sucede naturalmente como consecuencia de la mayor concentración, compromiso y empeño dedicados al trabajo.

4.

RESULTADOS

RESULTADOS.

La obra de teatro “*Queremos contarles algo*” se mostró, además del estreno, en tres ocasiones a un público que desconocía la historia de vulneraciones de los actores. Una de las presentaciones fue en el marco de un certamen interescolar en el Instituto Miguel León Prado. Pese a que la Tortuga y su Escalera estaba fuera de concurso, recibieron una mención honrosa del jurado quien les comentó y felicitó por la autenticidad y energía de su trabajo. Posteriormente, se presentaron en el Festival de Teatro Aficionado de la Granja, donde compitieron con grupos adultos y universitarios. No obtuvieron ningún premio pero vivenciaron momentos de gran cercanía grupal en el evento de premiación. Finalmente, la tercera función la hicieron en el marco del Foro Social, donde el público fue especialmente entusiasta y enfático, celebrando las temáticas tratadas y la forma de hacerlo.

Las tres instancias de muestra a público general fueron sumamente enriquecedoras para el objetivo formativo del taller. Experimentaron la frustración de una mala función acompañados y acogidos por el grupo. La frustración, al ser compartida, es siempre más fácil de llevar. Experimentaron el actuar en condiciones y escenarios distintos, al aire libre, con micrófonos, a pleno sol, en una escuela. Pudieron tomarle el pulso a distintos tipos de público. Ensayaron, entre función y función, con vistas a elementos concretos a mejorar. Vivieron la emoción intensa del estreno, la seguridad de la segunda función, la rutina de la tercera y algunas sorpresas en la cuarta.

4.4. EL DESARROLLO INDIVIDUAL.

Para evaluar el trabajo individual, al igual que para el trabajo grupal, se elaboraron pautas de seguimiento. En ellas se registran observaciones referentes a los elementos anteriormente mencionados: corporalidad, capacidad de expresión, capacidad creativa, vinculación con el espacio. A través de estas anotaciones se hace regularmente un análisis del proceso de cada uno.

Como ya apuntábamos, esta información es compartida con el equipo de profesionales de ONG Raíces, con quienes se lleva a cabo al menos una reunión mensual, y con cada tutor cuando se quiere tratar casos específicos. Del mismo modo, se le comparte a los participantes, las apreciaciones respecto a su proceso, considerando también los indicadores anteriormente mencionados.

4.

RESULTADOS

RESULTADOS.

En términos generales, podemos decir que en corporalidad ha habido mejoras sustanciales en los miembros del grupo de teatro solo en el transcurso del último año. Varios de ellos realizaban los ejercicios con muy baja energía y desgana. Actualmente hay plena conciencia del sentido del training y las coreografías, la vergüenza ya no está presente, y los movimientos surgen vitales y energéticos. Algunos de los miembros del grupo mostraban una enorme imprecisión al hacer gestos básicos como señalar, mirar, aplaudir. Ellos mismos hoy muestran una gran presencia en el escenario, y son capaces de expresarse con gestos mínimos y precisos. Aún hay trabajo individual por hacer. Postura física, ritmo, constancia, repetición de ciertos movimientos y dirección en la mirada, son aspectos que aún deben ser trabajados pues, más allá de ser necesarios para tener una buena presencia en escena, reflejan a la vez que inciden en el estado anímico de la persona.

En cuanto a la capacidad de expresión, se observan también avances sustantivos a nivel individual. La elaboración de la creación colectiva permitió múltiples instancias de discusión sobre distintas temáticas asociadas, la conformación de la Compañía motivó diversas conversaciones acerca del vínculo y el compromiso, la muestra a público externo permitió generar una opinión grupal frente a ciertos fenómenos y reacciones. Estos elementos, además del ejercicio constante de la expresión oral y teatral, han permitido que algunos de los miembros del grupo más reticentes a generar opinión y expresarla, lo hagan con mayor facilidad, y den muestras de escuchar y compartir opiniones de otros.

De la creatividad ya hablamos suficiente. Muchos de los más vergonzosos y parcos, a la hora de crear nos sorprendieron con monólogos profundos, ingeniosos y con formas de narrar teatralmente originales. Han desarrollado, además, algunos, una capacidad crítica para apreciar y analizar creaciones ajenas que tiene que ver con la sofisticación que han logrado en las propias.

En cuanto al fortalecimiento del vínculo grupal, todas las personas que conforman hoy la Compañía de Teatro la Tortuga y su Escalera han mostrado un enorme compromiso con el grupo, el taller y la obra. La presencia de una de las adolescentes en todas las funciones, a pocos días de tener a su hijo, es una muestra concreta de ello. Hubo también un caso de dos niñas que no asistieron a una de las funciones. Este hecho, dramático en un principio, puso en evidencia la importancia del compromiso y reforzó en el resto del grupo la necesidad de salir adelante y hacer la función igual.

CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES.



En el teatro siempre es bueno huir de los finales obvios y esperables. Esas obras con moraleja fácil de digerir son las que menos quedan en la memoria y en el corazón, pues la mente humana no es ni simple ni clara. De esta misma manera, la sistematización de una experiencia, que se construye precisamente sobre conclusiones meditadas y ordenadas a lo largo del documento, debería huir de seguir concluyendo.

Sin necesidad de repetirlo una vez más, debería ya haber quedado claro a lo largo del documento, que la pedagogía teatral es una herramienta de gran utilidad para el trabajo reparatorio con sectores vulnerados, siempre que sea emprendido desde la flexibilidad, empatía, incondicionalidad, seriedad y capacidad de juego.

Sin necesidad de repetirlo más, debería haberse entendido que el trabajo grupal que se realiza en un taller de teatro constituye el núcleo fundamental sobre el que ha de construirse la delineación de los objetivos específicos.

Sin necesidad de ahondar mayormente en ello, debiera ser evidente a estas alturas que cuando se trabaja sobre el compromiso, el rigor y la creación de un buen producto teatral, se está contribuyendo a potenciar en los participantes de la experiencia, vivencias de resiliencia.

Pero más allá de todo lo dicho, más allá de todo lo que podamos volver a resumir y ordenar, el juego teatral tiene sus propias leyes que escapan a la rectitud, orden y concierto de cualquier sistematización metodológica. El juego teatral mueve hilos recónditos, curvos, desordenados y desconcertantes...esa es su magia.

Desde este espacio, transcribimos el texto con que finaliza el último montaje de la Compañía La tortuga y su Escalera “Queremos contarles algo”, y que, casi sin querer queriendo, se convierte en el resumen perfecto de esta experiencia.

“Este es un teatro, y estos son mis compañeros. Las tías nos dicen, para que superemos la vergüenza, que nos imaginemos que aquí delante hay una cuarta pared, y que ustedes no están. Sin embargo, sin ustedes esto no tiene sentido. Es a ustedes a quienes queremos hablarles, a quienes queremos contarles lo que nos pasa. En este escenario nosotros representamos personajes, pero es donde más somos nosotros mismos, donde podemos expresar nuestras emociones, lo que nos pasa, lo que nos importa. Somos la Compañía de Teatro la Tortuga y su Escalera y esta noche hemos querido contarles algo”.

Araya, Denisse y Latorre Patricia (1997). Las hijas del desamor. ONG Raices, Santiago de Chile.

Araya, Denisse, Ingrid Almendras, Alex Ramírez, David Vásquez, Alejandro Magún (2006). Ya no tengo nada que esconder. Experiencias de reparación con niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial. ONG Raíces, CAFOD, UNICEF.

Barudy, Jorge (1998) El dolor invisible de la infancia: una lectura ecosistémica del maltrato infantil. Ediciones Paidós Ibérica.

Barudy, Jorge y Maryorie Dartagnan (2005) Los buenos tratos a la infancia. Gedisa Editorial.

Bazán, Domingo, Rodrigo Larrain y Loreto Lazcano (2004) Sociocreatividad y transformación : ideas para problematizar la creatividad en perspectiva social. Santiago : Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Bloch, Susana (2002) Al alba de las emociones. Grijalbo

Brook, Peter (2000). Hilos de tiempo. Siruela.

Campbell, Joseph (2000) Las máscaras de dios. Mitología primitiva. Alianza Editorial.

Dubet, Francois y Danilo Martuccelli (1997) *En la escuela: Sociología de la experiencia escolar*. Buenos Aires. Losada

Fundación Esperanza (2005) Metamorfosis de la esclavitud. Bogotá, Colombia.



García-Huidobro, Verónica (2004) *Pedagogía teatral, metodología activa en el aula*. Ediciones Universidad Católica de Chile

Johnstone, Keith (2003) *Impro. Improvisación y el teatro*. Editorial Cuatro Vientos.

ONG Raices (2003) Informe final proyecto Piloto. Sistematización. "Estrategia Integral de Intervención para la Reparación del Daño Sufrido por Víctimas de Explotación y Comercio Sexual Infantil"

Rodari, Gianni (1980) *Gramática de la Fantasía. El arte de inventar historias*. Alfaguara.

Scott, James (1990) *Domination and the Arts of Resistance: The Hidden Transcript of Subordinate Groups*

Tonucci, Francesco (1981) *Con ojos de niño*. Editorial Losada



Oficina
Internacional
del Trabajo



"Este documento ha sido financiado por el Departamento de Trabajo de los Estados Unidos.
Este documento no necesariamente refleja el punto de vista o las políticas del Departamento de Trabajo de los Estados Unidos, ni la mención de marcas registradas, productos comerciales u organizaciones, implica el respaldo del Gobierno de los Estados Unidos"



Oficina
Internacional
del Trabajo



TALLER DE TEATRO EN ONG RAICES

UNA EXPERIENCIA DE PEDAGOGÍA TEATRAL CON
NIÑOS, NIÑAS Y ADOLESCENTES VÍCTIMAS DE
EXPLOTACION SEXUAL COMERCIAL.