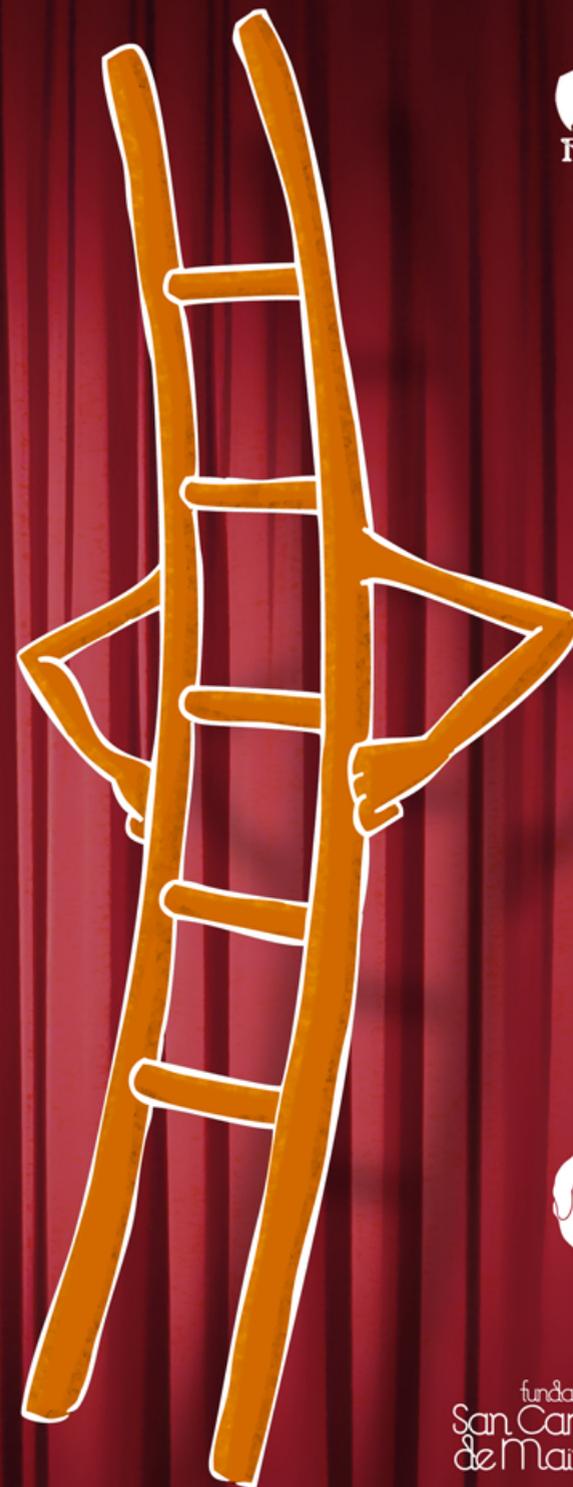


Una Tortuga una Escalera

Metodología
de Teatro Reparatorio
con Niñas, Niños y Adolescentes
Vulnerados en sus Derechos

Iria Retuerto Mendaña



Una Tormenta • Una Escalera

Santiago, mayo de 2009

Iria Retuerto Mendaña

Una Tortuga • Una Escalera

Metodología
de Teatro Reparatorio
con Niños, Niñas y Adolescentes
Vulnerados en sus Derechos



Esta publicación fue realizada por ONG Raíces, institución en la que se ha llevado a cabo la metodología de pedagogía teatral reparatoria durante más de cinco años. El taller de teatro durante los años 2008 y 2009, así como la presente publicación, ha sido posible gracias al apoyo de la Fundación San Carlos del Maipo.

ISBN: 978-956-8837-00-6

Diseño: Iconos, taller de comunicación visual

Ilustraciones: Claudia Núñez

Impresión: Andros



Símbolo original
de la compañía de teatro de la ONG Raíces,
realizado por Alejandro Prieto.

Con todo mi agradecimiento a las chicas hermosas y chicos hermosos que han pasado por el taller y nos han ido nutriendo con sus enormes aportes. Gracias también, y de corazón, a Natalie Medina, Paulina Valenzuela, Pamela Lizondo, Claudia Pérez y Margarita Guzmán con quienes este trabajo se ha ido construyendo. Un reconocimiento muy, muy especial a Viviana Avilés, que ha sido parte fundamental en la generación de esta metodología de trabajo.

Un Teatro de Verdad

Llegamos esa noche, con nuestro hijo Gabriel al teatro. Nos encontramos con algunos colegas y muchos familiares de las chicas que iban actuar. El interés era evidente, además del nerviosismo y la curiosidad. Sabíamos que lo que íbamos a presenciar no era un trabajo profesional y que podía suceder cualquier cosa en el escenario. Se apagaron las luces e inmediatamente gritos, bromas y frases de aliento brotaron en la oscuridad, cosa que es muy difícil de encontrar en un teatro convencional. La obra comenzaba con una introducción hecha por una actriz profesional, lo cual inmediatamente creaba una atmósfera de respeto y seriedad: el público se había calmado. Le llegó el turno a las nóveles actrices y ahí la presentación tomo un giro realmente inesperado para todos los actores profesionales que nos encontrábamos ahí esa noche. Ellas sonreían y miraban a la gente con la timidez y complicidad lógica del que no está acostumbrado a estar en un escenario y lucha por recordar todo lo ensayado, pero se podía percibir que era un momento de real importancia y que estaban disfrutándolo al máximo. Uno como actor sabe que esa es la antesala para generar momentos de verdadera experiencia teatral. Había gran comunicación entre ellas y su público. Eso les fue dando seguridad y cada vez fueron entregándose más y más hasta conseguir un momento único de gran fuerza teatral producto, ya no de la casualidad, sino de un trabajo seriamente orientado a extraer de sus propias vivencias esa veta de esperanza que luego se plasmó en el escenario y que dejó a todos impresionados.

Cuando uno habla de “la verdad” o de “lo verdadero” en teatro, siempre se dice con un guiño sabiendo que en verdad “la verdad” o “lo verdadero” en un escenario no existe. Es una presentación o representación de una historia en la cual los actores tratan de ser verdaderos. En el trabajo de los niños de la Compañía “La Tortuga y su Escalera” se nos presenta “una verdad” puesta en escena con una forma teatral que acoge muy bien cada una de “las verdades”. La forma teatral encontrada durante los meses de trabajo con los niños les da una cierta distancia a su propia historia en el momento de contarla o presentarla y eso a la vez nos permite aún más participar con ellos. Después de la presentación uno queda con una energía muy especial y las lagrimas no corren porque “la verdad” de ellos nos afecta demasiado sino porque uno siente qué bien les hace presentarse de esta forma, contar sus historias de esta forma.

“El modo adecuado de acercarse a la verdad no es, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adelantarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención.”

(Walter Benjamin,
El origen del drama barroco alemán)

No me cabe duda que para nuestro hijo Gabriel, tanto como para nosotros, fue una de las mejores obras de teatro del año 2008.

Daniel Muñoz, actor y músico
Heidrum Breier, actriz y directora teatral

La Experiencia Teatral

Es difícil definir qué significa la experiencia teatral, ya que para poder entenderlo a cabalidad hay que, como su nombre indica, experimentarlo. Hablo de experiencia teatral, porque más allá del teatro en sí como un lenguaje artístico o un resultado en el cuál se produce el rito de la representación frente a un público, el proceso de creación es una experiencia llena de matices, en la cuál el actor trabaja con sus emociones, sus recuerdos, sus temores, se enfrenta a sus capacidades y a sus limitaciones, tanto físicas como psicológicas y la mayoría de las veces se sorprende de lo que es capaz de crear.

El ser parte de un proceso creativo te permite un espacio de libertad que pocas veces tienes la oportunidad de experimentar, te da un lugar en el cuál está permitido jugar sin muchas reglas, lo que te otorga herramientas para trabajar: el vínculo, la creatividad, el cuerpo, las emociones. Además, te entretiene.

Para niños extremadamente vulnerados, el crear este espacio tiene un valor inmenso, ya que la dimensión terapéutica de la creación es más grande de lo que se podría imaginar. Tomando como ejemplo el grupo de teatro “La tortuga y su escalera” sólo el nombre nos da una muestra de lo que pueden lograr. El hecho de que se hayan autodenominado así, nos habla de una toma de conciencia de su realidad y de una mirada profunda y humilde de sus logros. Se podría decir que comprendieron que el camino que les queda por recorrer es largo, pausado y cuesta arriba, sin embargo esta tortuga avanza o por lo menos eso es lo que parece ya que después de cinco años de taller de teatro han presentado cinco montajes creados por ellos y sus directoras.

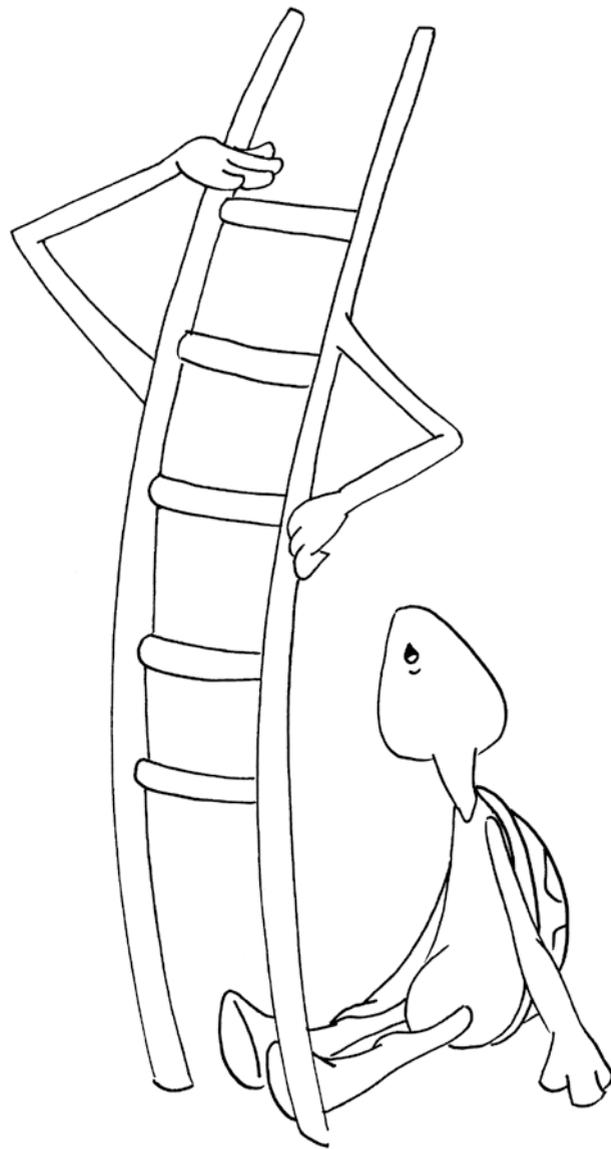
Siendo actriz me interesó este proyecto y me acerqué desde el costado, ayudando en algunas campañas y entendiendo el concepto desde el papel. Un día decidí ir a conocer cómo se hacía este taller y participar en él como una profesora invitada. En mi cabeza me lo imaginaba perfecto, con los niños sentados y atentos, improvisando y jugando, sintiendo que el teatro era casi mágico y que los lograba desconectar de sus historias de dolor para sumergirlos en un mundo de fantasía. La sorpresa fue cuando entré a la sala y estaban los niños acostados o más bien “echados” en el suelo, algunos escuchando música con sus celulares y no “pescando” nada, gritando algunos y burlándose unos de otros de forma bastante violenta. Costó mucho que lograran ponerse el buzo y que por fin estuvieran en actitud para trabajar: una niña se tiraba al suelo y rezongaba alegando todo el rato, las otras la hacían callar pero también se contagiaban de su estado. El resultado para mí fue muy poco alentador, me fui a la casa deprimida y pensando que el teatro no servía para nada, que sus vidas y circunstancias son tan demoleadoras, que el teatro era casi un chiste. Sin embargo, seguí asistiendo a las sesiones durante todo el semestre, y empecé a entender y a darle sentido al proyecto, mis parámetros de concentración y aprendizaje eran otros el de niños que crecen en contextos de cariño y protección, entendí que cada pequeño paso que ellos daban era una gran herramienta de reparación, entendí y me emocioné cuando los veía jugar y reírse, pues lograr la risa y la entretención sin descalificar y sin burlarse, es un gran paso, lograr ser creativos en la belleza, en lo estético y no en la sobrevivencia es un gran camino. La experiencia de conocerlos y actuar con ellos me enseñó que la realidad golpea fuerte a la teoría, sin embargo todo lo que se puede escribir sobre este proyecto es poco respecto a lo que realmente

se logra. En una entrevista con una niña egresada de ONG Raíces y del taller, le pregunté qué es lo que ella más rescataba de su experiencia, y me respondió – “Entender mis emociones...” – “¿Cómo?”- pregunté yo – “Eso, entenderlas y separarlas, yo antes solo sentía rabia, cuando estaba triste sentía rabia, cuando estaba eufórica sentía rabia, cualquier sentimiento era rabia, y reaccionaba así, con el grito, con el golpe, pero con el teatro logré reconocer mis sentimientos, entenderlos y reaccionar a cada uno de ellos”. Esta respuesta fue mucho más lejos que cualquier teoría que yo pudiera sacar de la experiencia, por eso creo que la dimensión terapéutica es mucho más grande de lo que podemos ver. Ojalá que esta metodología sirva para muchos talleres en distintos contextos de niños vulnerados, puesto que creo en ella y creo también que detrás hay un trabajo largo, muy riguroso y por sobretodo absolutamente incondicional.

Claudia Pérez, actriz

Índice

1. UN TALLER DE TEATRO	15
Una escalera para una tortuga	17
Desde la tortuga	18
Hacia la escalera	22
2. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS	29
Instrucciones para subir una escalera	31
Seis principios para subir la escalera	31
3. ORIENTACIONES PRÁCTICAS	39
Fases y momentos del taller de teatro	41
✦ Fase inicial	43
Objetivos del taller en la fase inicial	43
Ejercicios teatrales para cada uno de los momentos del taller en la fase inicial	45
✦ Fase de consolidación	53
Objetivos del taller en la fase de consolidación	53
Ejercicios teatrales para cada uno de los momentos del taller en la fase de consolidación	55
✦ Fase de estreno	64
Objetivos del taller en la fase de estreno	64
Ejercicios teatrales para cada uno de los momentos del taller en la fase de estreno	67
El estreno, subiendo la escalera	73
4. CIERRE	75
Desde arriba de la escalera	76
Bibliografía	79



Tres escenas posibles para un acto

ESCENA 1:

Una tortuga. Una escalera. La tortuga no repara en la escalera. Se detiene un momento, no sabe por qué. Espera un poco. Sigue de largo.

Escena 2:

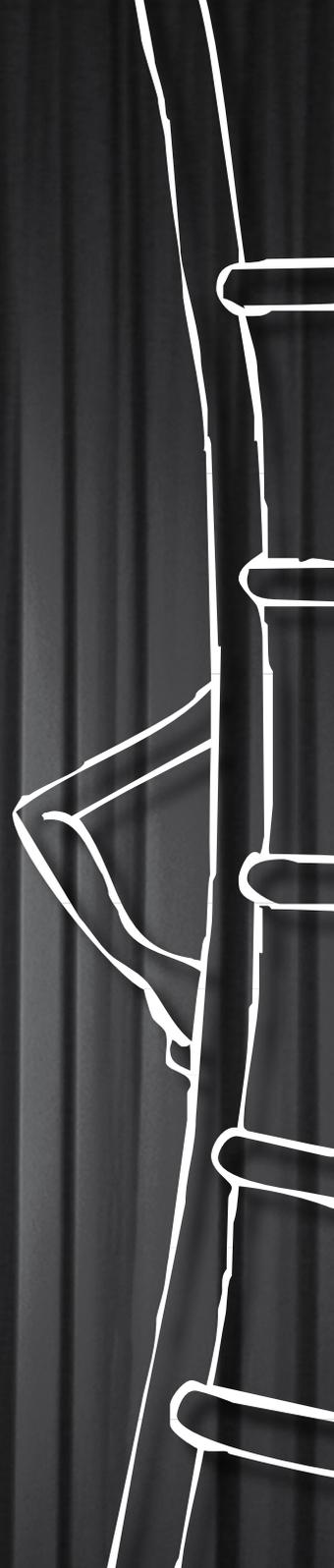
Una tortuga al lado de una escalera. La mira. Le cuesta verla entera, por mucho que estire su pequeño cuello. Da una vuelta alrededor. Se queda cerca.

ESCENA 3:

Una tortuga debajo de la escalera. La mira, estirando su cuellecito diminuto. Es muy larga, parece imposible subirla. Mira alrededor y se da cuenta de algo: la escalera proyecta una sombra sobre el piso. Entonces, la pequeña tortuga se sacude entera, respira hondo, y camina hacia delante, camina hacia arriba.

1

Un Taller de Teatro



Una escalera para una tortuga

En el año 2004, en el Centro de Acogida de la Corporación ONG Raíces¹, se dio inicio a una experiencia de pedagogía teatral que, con los años, habría de consolidarse como un elemento importante dentro de la estrategia de intervención con niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial que en dicho Centro se lleva a cabo.

Para partir, solamente se contaba con dos certezas:

- La primera: un espacio creativo, lúdico, afectuoso y participativo necesariamente es un aporte al proceso de reparación y al desarrollo general de la persona;
- La segunda: una propuesta de trabajo en pedagogía teatral debe enfrentarse con la seriedad y rigor que cualquier otra intervención, pues solo así podrá lograrse el efecto pedagógico perseguido.

El resto se fue aprendiendo en el camino, en compañía de los niños y las niñas, del equipo del Centro de Acogida, y con las herramientas de la observación, de la flexibilidad, de la reflexión y sistematización permanente. Así, el taller de teatro se fue instalando como parte de las actividades permanentes de la institución, pudiendo, en el año 2008, difundir esta práctica a otras organizaciones².

Hablamos de tortugas y hablamos de escaleras a partir, específicamente, de nuestra historia como taller de teatro de ONG Raíces. Cuando, después de tres años de trabajo, el proceso de creación, de vinculación y de aprendizaje del grupo se fue consolidando, se estimó necesario buscarle un nombre a la compañía que se había llegado a conformar. Después de varias propuestas, se instaló, entre las chicas y los chicos, el nombre “La tortuga y su escalera”, remitiendo

a la sensación de lo difícil que es para una tortuga enfrentarse a la tarea de subir una escalera. Así, ellas y ellos se identificaban con el enorme esfuerzo de esta tortuga que, despacito pero segura, va llegando a donde se propuso: arriba de la escalera, arriba del escenario.

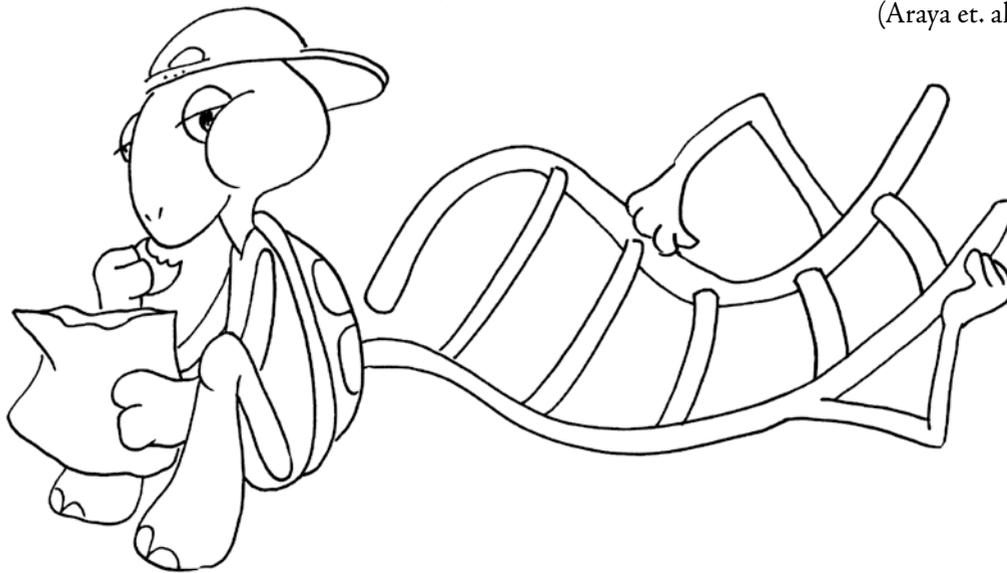
En este pequeño libro queremos compartir los aprendizajes fundamentales de esta experiencia, pensando que tal vez otros y otras se animen a

¹ Esta institución se constituyó en 1991 con la misión de “Contribuir al desarrollo integral, creativo y autónomo, de mujeres niños/as y adolescentes a través del fomento de la educación y la reflexión permanente de su realidad, para que adquieran mayor conciencia de sí mismos/as y de su medio, de manera de intervenir en éste previniendo diversos riesgos psicosociales y/o asumir un rol protagónico en la transformación de su realidad más cercana, para hacerla más digna y humana”. En el año 2001, y a partir de una investigación realizada a fines de los años noventa con madres adolescentes en la que fue detectada la problemática de la explotación sexual comercial, el Sename invita a la organización a realizar un proyecto piloto para intervenir con niños, niñas y adolescentes víctimas de esta vulneración. Desde entonces viene trabajando en distintos ámbitos relacionados con esta problemática y una de sus manifestaciones fundamentales, la trata, incluyendo el trabajo de sensibilización, la prevención, la investigación, la formación de actores claves y la reparación el daño en niños, niñas y adolescentes víctimas. www.ongraices.org

² En el año 2008, con el apoyo de la Fundación San Carlos del Maipo, la experiencia de pedagogía teatral generada en ONG Raíces fue difundida a dos instituciones más: Corporación María Ayuda y ONG Cordillera, realizándose un taller de teatro en los proyectos Vínculos (Corporación María Ayuda) y el Proyecto Remolinos (ONG Cordillera). Por otra parte, desde el año 2006, el Proyecto Mar’kaza, en Los Andes, ha estado trabajando también con niños, niñas y adolescentes en explotación sexual comercial desde el teatro. Con ellos se ha mantenido una comunicación permanente y un intercambio de metodologías.

crear sus propios espacios para apoyar el desarrollo de niños, niñas y jóvenes desde el juego “en serio” del teatro. Frente a esto, nuevamente dos certezas:

- Un taller de pedagogía teatral puede aportar significativamente a los procesos de reparación de adolescentes víctimas de extremas vulneraciones;
- Si la tortuga no sube la escalera, la escalera debe acercarse a la tortuga.



Desde la Tortuga

La experiencia de pedagogía teatral, sobre la que se construye esta metodología de trabajo, ha tenido como destinatarios a adolescentes víctimas de explotación sexual comercial y que se encuentran en proceso de reparación de daño en un centro ambulatorio especializado, de ONG Raíces³.

La explotación sexual comercial es una de las mayores vulneraciones que puede vivir un ser humano. Se entiende por la misma “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 protección⁴. Cuando un niño, una niña o un adolescente llega a la situación de transar favores sexuales a cambio de dinero, a cambio de regalos o de protección, es porque ha sentido permanentemente, desde pequeño y con insistencia, que no le importa nada a nadie, que no vale nada, que no merece nada (Araya et. al., 2006).

³ Este es uno de los tres centros existentes en la RM y de los 14 en el país. Se trata de proyectos especializados financiados por SENAME y ejecutados por entidades independientes, la mayoría ONGs y fundaciones.

⁴ Marco para la Acción Contra la Explotación Sexual Comercial de Niñas, Niños y Adolescentes. Ministerio de Justicia. Santiago, Chile, junio 2000.

La vivencia de la explotación sexual, por otra parte, les refuerza esta sensación. Los niños y niñas que han sido víctimas de inescrupulosos explotadores que se aprovechan de su vulnerabilidad económica, emocional, social, han sido profundamente dañados en su seguridad, en su autoestima, en su sensación de humanidad. Frente a esto, una reacción natural son los “comportamientos disruptivos”⁵ que manifiestan, ante los cuales el entorno nuevamente reacciona con el rechazo y la discriminación.

Como vemos, de manera somera, los niños y niñas, así como los adolescentes que describimos han crecido en entornos hostiles y deshumanizadores. Nuestra experiencia de trabajo ha tenido lugar específicamente con aquellos que, en dicho contexto deshumanizante y vulnerador, han vivido la extrema situación de explotación sexual comercial. Sin embargo, las historias de vida en que se acumulan experiencias de desamor, de agresión y de desprotección están presentes también en miles de adolescentes en el país.

La experiencia de un taller de pedagogía teatral en un contexto de intervención psico-social es, básicamente, una experiencia humanizadora y dignificante. En ella se trabaja con el ser humano de una forma integral (su cuerpo, su creatividad, su voz, su capacidad de expresión, su energía) y se trabaja también en su relación con otros. En

este sentido, es aplicable, con la metodología que aquí se propone, a niños, niñas y adolescentes con experiencias deshumanizadoras de distinta naturaleza. Niños, niñas y adolescentes con historias de vida de abuso sexual, de maltrato, de explotación sexual comercial, de conflicto con la ley, presentan comportamientos y reacciones similares a vivencias igualmente vecinas: la discriminación, el abuso de poder, la reducción de su persona a un objeto o una acción (el delito, por ejemplo). La metodología de pedagogía teatral que en estas páginas se pretende transmitir, precisamente considera dichos comportamientos y apuesta a ser una de las múltiples fuerzas lúdicas, creativas, amorosas y bellas que ejerza algo de contrapeso frente a la balanza claramente inclinada hacia lo doloroso, lo feo, lo violento.

Sin ánimo de entregar una caracterización esquemática de las personas, y a sabiendas que cada sujeto es diferente, hay una serie de comportamientos, actitudes y reacciones que es frecuente encontrar en un taller de teatro con adolescentes que han vivido experiencias como las anteriormente mencionadas. Nos parece importante nombrarlas en este espacio, pues dibujan la cotidianeidad del taller, el abanico dado de situaciones con las que el ejercicio de la pedagogía teatral en estos contextos se enfrenta y sobre los cuales trabaja. Podríamos decir, de hecho, que constituyen **las barreras que más frecuentemente** debemos enfrentar para subir la escalera.

♦ **BARRERA I:**
LA “LATA”

Un adolescente tirado en un sillón se niega a hacer el training: “No, me da lata”. Una adolescente recostada sobre una colchona no sale a enfrentar la improvisación alegando: “No, me da lata”. Una adolescente sentada con los brazos cruzados, se resiste a interpretar la escena que se le solicita protestando: “No, me da lata”. En definitiva, la motivación, el interés, la energía necesaria para un trabajo creativo no es una condición dada. Las ra-

⁵ El psiquiatra chileno residente en España, Jorge Barudy, tiene interesantes análisis respecto a cómo el abandono en la infancia, genera diversos trastornos en el niño/a a nivel conductual, neurológico, emocional y cognitivo. Ver Barudy (1998, 2005).

zones son múltiples y sería necesario ahondar en investigaciones para obtener certeza respecto a su origen. Pero sin duda, la baja energía podría perfectamente, y considerando sus historias de vida, explicarse por el diagnóstico de una depresión o dolencias afines. Por otro lado, la vergüenza puede ser paralizante, cuando uno acostumbra a vivir a la defensiva: la invitación a jugar con otros puede provocar gran confusión, y la traducción inmediata de este sentimiento perfectamente puede ser “me da lata”.



♦ **BARRERA 2:**
LA AGRESIÓN

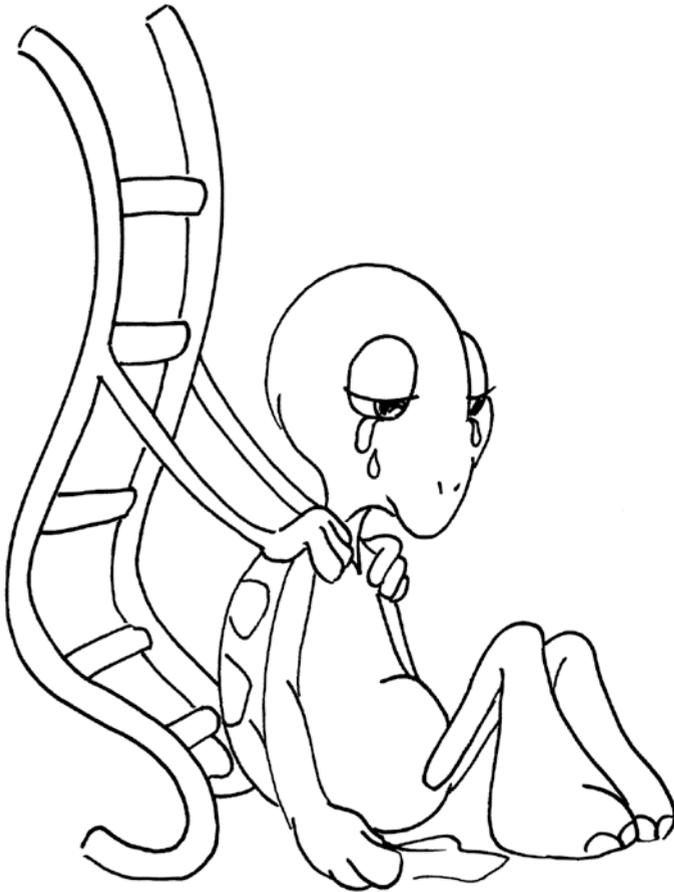
Cualquier gesto, cualquier pequeño movimiento, mirada, susurro emitido por uno de los miembros del taller puede despertar una reacción explosiva en otro. Aparentemente aleatoria y sorpresiva, esta agresividad es un elemento altamente disruptivo en el taller y difícil de predecir. La molestia generalizada con el mundo, el haber crecido en una cultura de la agresión, la competencia por un espacio que gratifica, la incapacidad de reconocer los propios miedos y dificultades... cualquiera de estos elementos puede estar a la base de reacciones agresivas aparentemente aleatorias. Como demuestra el psiquiatra Jorge Barudy, los niños y niñas que han sufrido malos tratos en la infancia tienen una memoria sobrecargada de malos recuerdos: cualquier situación, palabra o gesto puede reactivarlos, no entendiendo que sienten o les pasa, pudiendo en esos casos incluso auto agredirse (Barudy, 1998; Araya, 2006).

♦ **BARRERA 3:**
LA FALTA DE CONSTANCIA

El primer año del taller de teatro en ONG Raíces (2004), cinco días antes de estrenar la obra que habría de ser la primera muestra del taller, tres de las cinco actrices/actores dejaron de acudir a los ensayos. Dos de ellos habían vuelto a las “caletas”⁶ y a consumir drogas y uno cayó preso. A pocos días del estreno, la obra debía reorganizarse, y así se hizo, pero sometiendo a todo el grupo a un estrés añadido. Esta situación se ha repetido, de distintas maneras, en los años posteriores. Es, de hecho, un riesgo con el que siempre se debe contar. Cuando las estructuras sobre las que uno ha crecido han sido débiles e inciertas; cuan-

6 Así se denominan los espacios ocupados para dormir por niños y niñas que viven en situación de calle.

do los compromisos han sido generalmente experimentados como difusos; cuando uno ha vivenciado falta de constancia en la relación con la familia, con las instituciones; cuando la incondicionalidad ha sido puesta en juego en numerosas ocasiones... es difícil comprometerse con un objetivo.



Sin duda que estas situaciones suenan familiares para todos aquellos que trabajen con niñas, niños y adolescentes que vivan en ambientes marginales y de desprotección. La forma de subir esta escalera es considerando, precisamente, estas barreras y las que de ellas se derivan. Es una escalera pensada específicamente para ser enfrentada desde ahí, y no desde otro lugar.

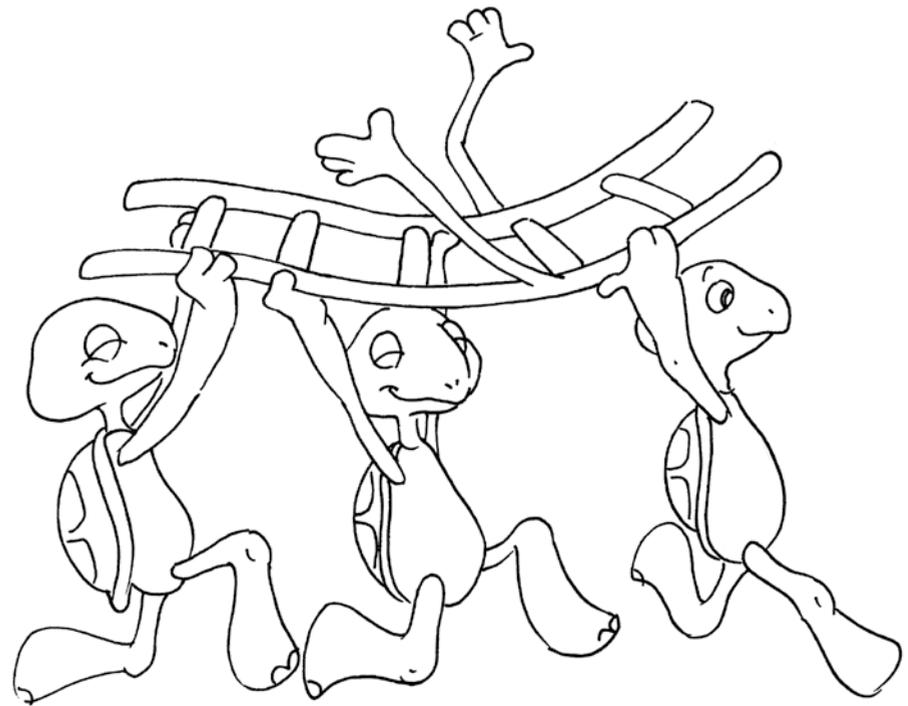
Para adolescentes con estas vivencias es que está enfocada la metodología que aquí presentamos. Para transitar con ellos caminos y escaleras en que se aprovechen todas las potencialidades de autenticidad, originalidad, creatividad y especial sensibilidad que muestran detrás de las mencionadas barreras.

Hacia la escalera

En este contexto de complejas vulneraciones, que hemos descrito someramente, es legítimo preguntarse ¿de qué sirve un taller de teatro? ¿Qué ofrece de particular el ejercicio del juego teatral, para considerar su aporte en procesos tan complejos e intensos como son la restitución de derechos en niños, niñas y adolescentes que han sido dañados en lo más profundo de su identidad, cuerpo, sexualidad, autoestima, dignidad? ¿Cómo consideramos que el teatro puede ayudar a recuperar la sensación profunda de ser persona, en niños y niñas que han sido reducidos, por el explotador, a la calidad de mercancía? ¿De qué está conformada esta escalera que hace tan sugerente la idea de subirla, pese a las dificultades que presenta?

Gran parte de los comportamientos que mencionábamos anteriormente y sus derivados, son la expresión de problemas relacionales: agresión desmesurada, vergüenza, miedo, reticencia a adquirir compromisos. Con el teatro contamos con una herramienta que apunta directamente a este ámbito. **El teatro es esencialmente un arte grupal.** No puede realizarse si no es en coordinación y consonancia con un grupo. El grupo lo constituyen los compañeros de escena, en primera instancia, pero incluso

si estos no existen (en caso de los monólogos), siempre hay un equipo detrás, por muy pequeño que sea, que cumple un rol esencial en la conformación del resultado teatral (diseño escenográfico, dirección, diseño de iluminación, vestuario). Aun logrando imaginar un montaje teatral armado, en su totalidad, por una sola persona, existe un público con quien, inevitablemente hay que relacionarse en vivo. Así, el teatro no solo siempre se hace con otros, sino que precisa de otros para hacerse, si no, no es teatro. Así, el grupo no solo está junto, sino que construye en conjunto, como única forma posible de existir en el espacio teatral.



Por otra parte, la “lata”, la “flojera”, la falta de energía corporal es una expresión de una crisis orgánica que se manifiesta y se sostiene en rincones insospechados del individuo. Así, la voz, el ritmo, la precisión en la mirada, la coordinación, las ideas y escenarios creados, las posibilidades de invención, la expresión de las emociones, la reacción frente a distintos estímulos, la capacidad de superación, son distintos y variados aspectos de la individualidad que el teatro permite abordar tanto como fuente de diagnóstico, como desde la perspectiva de un trabajo de reparación. **La interpretación teatral se basa en un trabajo intenso del actor consigo mismo**, pues él/ella son los instrumentos de su arte.

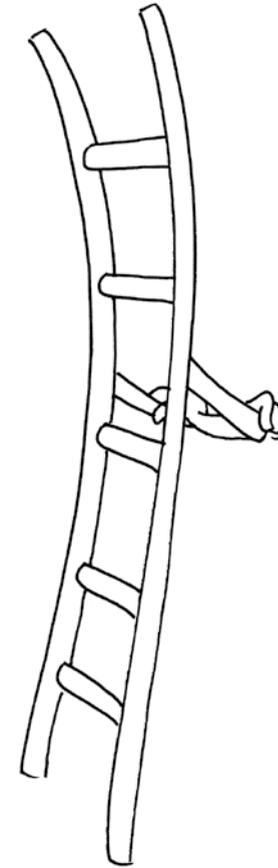
Resulta curioso cómo un arte tan definitivamente grupal, implica, a su vez, un trabajo tan esencialmente individual; como un arte tan colectivo es, a su vez, tan personal.

Desde ahí podemos empezar a construir. De estos dos pilares mencionados (el grupo y el individuo), se nos despliega un amplio abanico de posibilidades de aplicación del teatro en contextos de reparación psico-educativa. De todas las posibilidades de trabajo que nos abre este arte, hay algunos énfasis que podemos establecer, y que se pueden llegar a constituir como los **objetivos específicos de un taller de teatro**:

♦ CONCIENCIA DE PERTENENCIA A UN GRUPO

Encontrarse o compartir con un grupo no significa, necesariamente, pertenecer a él. Al mismo tiempo, pertenecer a un grupo no significa necesariamente que los miembros del mismo sean afines. Finalmente, no siempre que pertenecemos a un grupo tenemos conciencia de nuestra pertenencia al mismo.

Una compañía de teatro es un grupo: varias personas comparten un mismo espacio y una misma actividad. Pero a la vez, son un conjunto de personas que trabajan con conciencia de grupo. Viven en cada encuentro la necesidad de la presencia de todos,



de la concentración de todos, de la energía de todos. Si no es así, los primeros perjudicados son cada uno de los individuos que componen este colectivo. Uno puede pertenecer a una compañía o taller de teatro en que todos sean amigos, pero lo más frecuente es que no sea así, y uno se vea obligado a compartir dicho espacio con otros con los que no tienen contacto previo y tal vez ni siquiera afinidades. Sin embargo, a diferencia de otros espacios en que los compañeros pueden ser ignorados (el gimnasio, una clase de yoga), el taller de teatro trabaja con plena conciencia del grupo. La ausencia, la desgana o la falta de solidaridad

en escena de un compañero constituyen un grave obstáculo al desarrollo de la actividad. Cada miembro de un grupo teatral, por lo tanto, adquiere un claro compromiso de mantener el ritmo del resto del grupo.

De esta forma, y traduciéndolo al trabajo con adolescentes vulnerados, el taller de teatro nos permite abordar procesos vinculares, nos permite ensayar con los chicos y las chicas lo que significa contar con otros y que otros cuenten con uno, lo que significa adaptar las energías, templar los ánimos, dejarse contagiar por el juego de la creación conjunta.

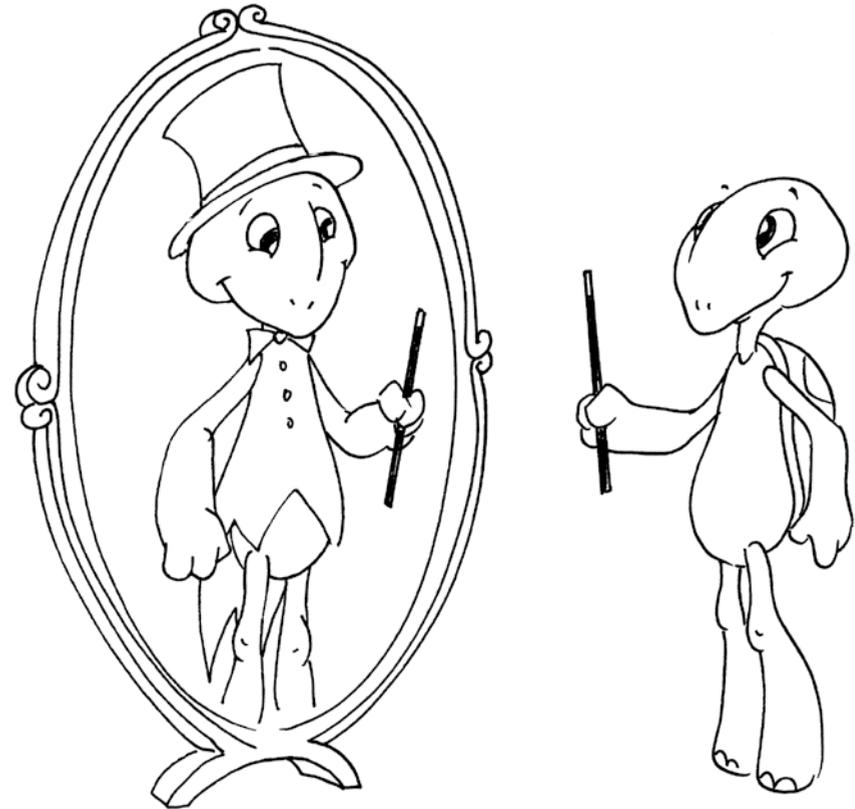
♦ LA APERTURA DE LA CREATIVIDAD

La creatividad nos permite 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 sería 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, mundos y recrearlos.

Decir que los niños, niñas y adolescentes que viven experiencias 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, en sí misma, la necesidad de serlo. 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, en el sentido más amplio de la palabra, sin ajustarse a cánones predeterminados.

Es esta creatividad la que el taller de teatro pretende potenciar 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 con otros y otras creando belleza, o que estimulan la creatividad disfrutando del placer estético generado por otros, son capaces de crear más (Bazán y otros, 2004).

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 enriquecer mente y cuerpo, dando la posibilidad de que se generen procesos de sanación.

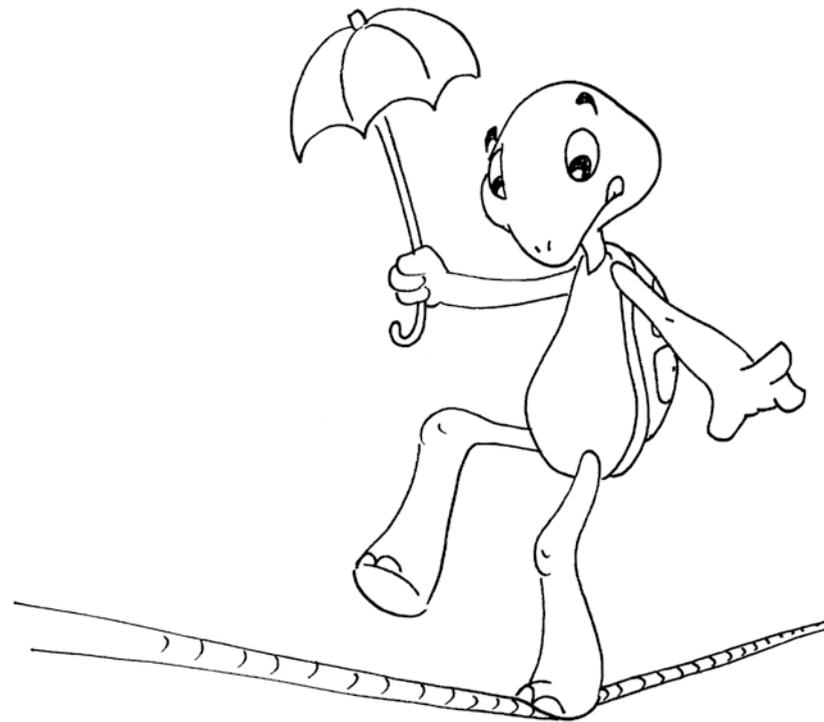
♦ EL APRENDIZAJE DEL RIGOR

No hay duda de que el rigor es un elemento fundamental de cualquier trabajo artístico. En el caso del arte teatral, ésta es una característica particularmente palpable por el hecho de que el instrumento fundamental es el mismo actor. Es, de hecho, una disciplina que compromete cuerpo, mente, alma y sentidos. 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 no es el aprendizaje de una técnica teatral, para lograr un buen trabajo terapéutico y formativo se debe realizar un producto de calidad. Aunque pueda parecer contradictorio, conseguir independizar el producto teatral del carácter terapéutico del taller es un importante logro del mismo. Es decir, es importante que el montaje que se lleve a cabo funcione escénicamente, sin necesidad de que el público conozca la historia de vulneración de los actores/actrices y empatice por ello con el espectáculo. 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 concentra-

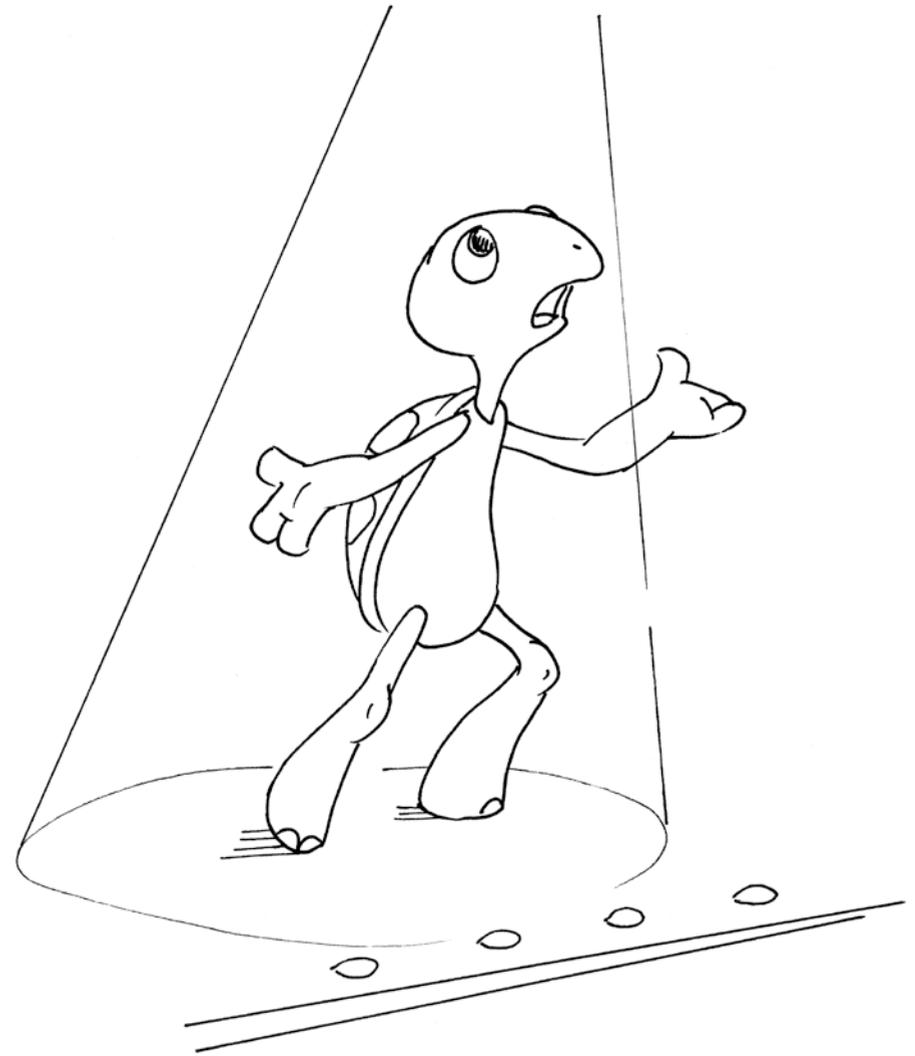
ción, la constancia, la disciplina que requiere un trabajo como el que aquí se describe, generalmente se aprende en la escuela y es reforzada por actitudes transmitidas por la familia. Cuando se crece en experiencias marcadas por el abandono y ajenos a las instituciones sociales estructurantes más básicas, este rigor no se aprende y fácilmente se deserta de cualquier intento de mejorar un trabajo. El aprendizaje del trabajo riguroso, de la concentración y la constancia, a través de acciones lúdicas y estimulantes que éste implica, es uno de los objetivos centrales del taller de teatro.



♦ DESARROLLO DE LA 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 internos.

Nos hemos dado cuenta, en la experiencia de ONG Raíces, que muchos de los adolescentes que llegan al taller, muestran una presencia corporal poco consciente y desordenada 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. A través de diversos ejercicios que más adelante se detallan, se trabaja en el taller de teatro para mejorar la conexión de los participantes con su corporalidad, con su control, sus movimientos, la precisión y ritmo en los mismos, su presencia escénica, que es seguridad en la vida. Se pretende así, paliar

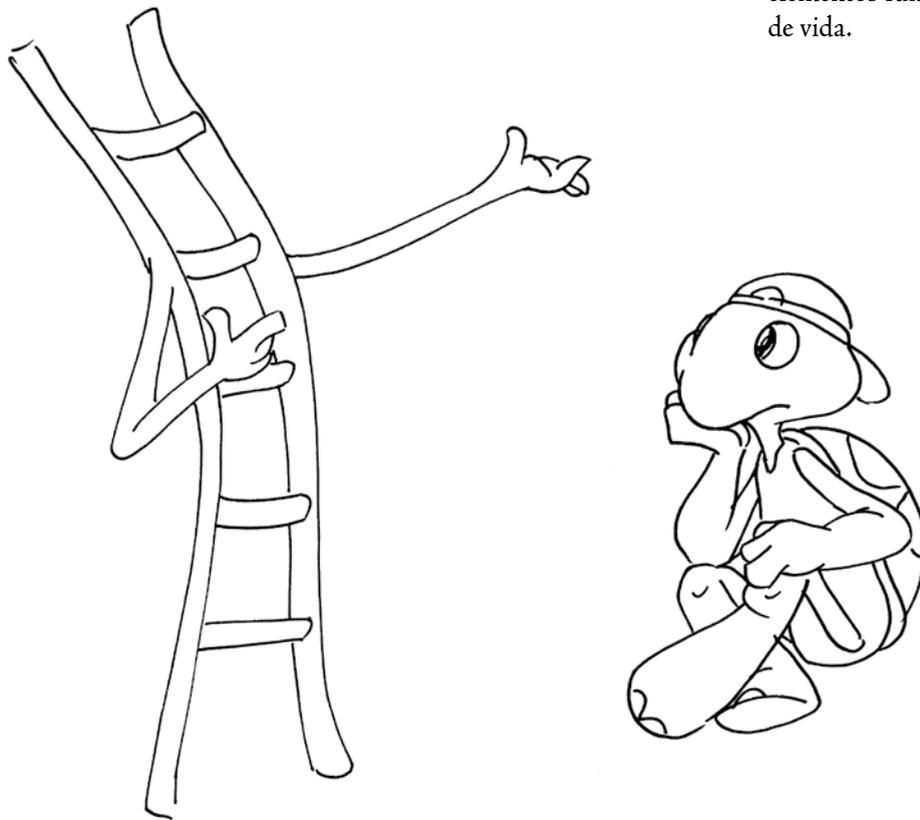


los efectos de un desarrollo psicomotor deficiente, relacionado con graves experiencias de desprotección y abandono, así como de escasa estimulación en la primera infancia.

♦ 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 considera su opinión, muchas veces se ven impedidos de ejercitar libremente el derecho a expresarse. Además, los niños y niñas que han vivido experiencias violentas y se mueven en ambientes callejeros tienden a reproducir esa violencia en su forma de comunicación, explorando muy poco otras posibilidades de expresarse (ONG Raices, 2003; 29). Por esto, en el taller de teatro se hace especial énfasis en el análisis y comentario de todas las escenas creadas, con el fin de promover las herramientas que apoyan un criterio y una mirada propias, elementos fundamentales para potenciar los propios proyectos de vida.



2

Principios Metodológicos



Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se situó un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Julio Cortázar
Instrucciones para subir una escalera
Historias de Cronopios y de Famas

Instrucciones para subir una escalera

Sin duda, hay muchas maneras de hacer las cosas. Y en general, si se hacen con constancia, dedicación y convicción, resultan. Hay modalidades distintas para subir una escalera, aunque Cronopios y Famosos digan lo contrario: se puede subir de pie, a gatas, de espaldas, corriendo, saltando en un pie. Cada una tiene sus ventajas y sus inconvenientes, pero todas funcionan si el que sube quiere seguir subiendo, pese a los obstáculos que se le puedan presentar en el camino.

Hay distintas formas de hacer un taller de teatro. Hay diferentes maneras de abordar el trabajo teatral con adolescentes vulnerados. Lo que en este libro se muestra es una, solamente una, de estas múltiples formas. La invitación es a tomar, de ella, los elementos que más convengan y convengan a cada uno de los grupos con quienes se trabaje.

Sin embargo, como cada metodología de trabajo, ésta tiene un sello fundamental, diferenciador, que distingue esta forma de hacer las cosas de otras. Considerando este sello, la metodología admite, sin duda, innumerables variables. Si este sello no se considera, sin embargo, asumimos que no se está adoptando esta forma de trabajar desde el teatro, sino otra.

A continuación, se exponen los principios básicos sobre los que se apoya la propuesta que aquí se presenta.

Seis principios para subir la escalera

I. UN ESPACIO MÁS EN UN PROCESO REPARATORIO INTEGRAL

El teatro es mágico, pero no hace magia. Sería iluso pensar que niños, niñas y adolescentes que han sufrido la explotación sexual comercial, abuso sexual, violencia, abandono, discriminación permanente, pueden superar los efectos del recuerdo y la vivencia de estas situaciones solamente a través de un taller de teatro.

La forma de trabajo que aquí se propone contempla la realización de un taller de teatro como parte de las acciones emprendidas en un centro de reparación de daño. Este puede ser cualquier tipo de centro que realice un trabajo pedagógico o terapéutico con los adolescentes. Por supuesto, debiera intervenir desde una metodología compatible con la que aquí se plantea.

Es fundamental, por tanto, que el taller de teatro no sea considerado (como a veces ocurre) como algo aparte, independiente

de las otras actividades, sino que esté integrado por todo el equipo como una herramienta más del proceso de restitución de derechos, cualquiera que éste sea.

Así, los profesionales encargados del taller serán considerados especialistas que pueden apoyar al resto del equipo en aquellos aspectos específicos del proceso de reparación que se trabajan a través del desarrollo corporal, la creatividad, el rigor y la expresión.



2. UN ESPACIO INCONDICIONAL

Los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial o de otras vulneraciones, han vivido pocas instancias de protección incondicional, estando éstas básicamente relacionadas con su proceso de reparación (Araya, 2006; 51-56). Por otra parte, determinadas actitudes de los niños que han sufrido permanente rechazo, abandono y desamor, y que han crecido en ambientes callejeros y/o delictuales, generan a su vez rechazo en los adultos, reproduciendo así la experiencia del abandono. El hurto, la agresión, 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/a teatral puedan mantener una actitud de incondicionalidad con respecto al sentido, los objetivos, las actividades y los vínculos que se generan en el taller.

Sin embargo, el principio de la incondicionalidad no se refiere solamente a la actitud del pedagogo/a teatral hacia los niños/as. Es fundamental que el monitor o monitora de teatro, así como el resto del equipo asuman y transmitan una actitud de absoluta incondicionalidad hacia el espacio-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 asistencia al centro de reparación, 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 metodología, **no es prescindible**, y eso tiene que ser asumido por todas las personas involucradas en el proceso. Sólo así podemos exigir compromisos de parte de los participantes, fomentando procesos vinculares fundamentales para su desarrollo.

3. UN ESPACIO DE JUEGO

La metodología de trabajo utilizada en este proyecto se centra en el juego como elemento reparatorio. La energía del juego, la risa, la concentración que éste requiere, permiten trabajar elementos corporales, inconscientes y energéticos en los miembros del grupo. No se trabaja abordando directa y provocativamente los dolores de los participantes en el taller. Por tanto, se aleja conscientemente de cualquier intento de intervenir desde el psico-drama o técnicas afines. Sin desmerecer la importancia de dichas metodologías, consideramos que el espacio del taller de teatro debe desmarcarse de instancias más terapéuticos dentro del mismo Centro en que se realiza dicho taller. Precisamente, parte de la fortaleza del mismo recae en que es un espacio diferente pero integrado al proceso global.



Pese a todo, y sin intencionarlos, nuestra experiencia nos dice que los temas sensibles salen a la luz tarde o temprano. A veces de manera tangencial, otras de manera más directa. Que no se busque trabajar directamente los traumas y los dolores no implica que no se busque la conexión con sus emociones, experiencias, personas cercanas, historias de vida. De estas, las hay buenas y las hay malas. Igual que la alegría, la nostalgia, la pena y la rabia son ingredientes esenciales en la creación de historias y su interpretación y no tienen por qué ser evitados. De lo que se trata, en definitiva, es de no forzar ciertos sentimientos y vivencias, y de no olvidar que para un trabajo terapéutico directo, que desnuda y enfrenta de plano las experiencias traumáticas, hay profesionales y espacios específicos fuera del taller.



4. UN ESPACIO DE ESCUCHA INTEGRAL

Un taller de teatro permite ejercitar un tipo de escucha integral: el cuerpo habla, la energía habla, la voz no solo dice, sino también habla. A lo largo de nuestra experiencia de trabajo hemos podido aprender que hay una multiplicidad de elementos diagnósticos que nos permiten evaluar y tomarle el pulso al grupo.

Practicar esta escucha es fundamental. Ejercitarla de manera consciente implica, a su vez, flexibilidad en el quehacer. Una metodología destinada a trabajar con personas que están viviendo un proceso transformador en sus vidas, que en este transcurrir, transitarán por momentos anímicamente complejos y variados, y que, además, tiene a estas personas y dichos procesos como foco de su intervención, no puede ser otra cosa que flexible. Si bien esto no implica que el taller no deba ser planificado con la seriedad, rigor y antelación necesarios, debe ser lo suficientemente dúctil como para responder a las distintas necesidades (expresadas y latentes) de los participantes.

Dicha flexibilidad y capacidad de escucha se aplica tanto al desarrollo del taller como a la creación de un montaje teatral con que éste culmina. Es importante que en dicho montaje estén reflejados los deseos y las expectativas del grupo. Sin embargo, éstas no siempre son evidentes. La inexperiencia del grupo en el terreno teatral, lleva a que a menudo los participantes repitan frases políticamente correctas

y previamente escuchadas: “Queremos hacer una obra sobre los derechos de los niños”, o “Queremos hacer una obra sobre lo mal que tratan a los niños”, no siempre son expresiones de una motivación real. Pueden serlo, pero también pueden no serlo, pudiendo deberse a la influencia de un discurso aprendido. Por esto es importante agudizar ojos, orejas, cuerpo y sensibilidades varias hacia lo que en el taller vaya ocurriendo, para así lograr intencionar un trabajo que de verdad encaje con una expresión auténtica de los participantes.

5. UN ESPACIO PARA EL TEATRO “EN SERIO”

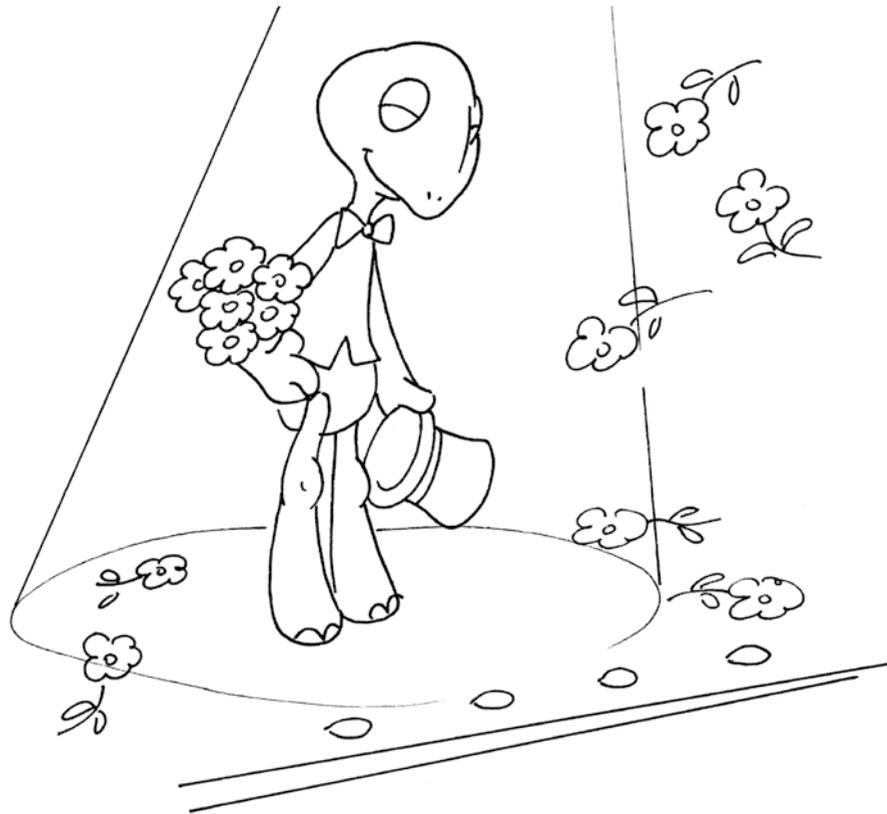
El teatro es un juego, ciertamente, pero un juego “en serio”. Esto implica, por un lado, rigor y profesionalismo en escena. También implica entregarle a los miembros del taller, la sensación de que lo que están aprendiendo lo van a implementar de verdad, en un teatro, con todo lo que se requiere en escena y con toda la dignidad que implica ser aplaudido por llevar un producto estético al escenario. La vivencia de actuar sobre un escenario genera un impacto que determina la participación anterior y posterior. La posterior, porque la relación con el taller y los ejercicios es necesariamente distinta; la anterior, porque permite entender, de manera retrospectiva, el sentido de distintos ejercicios, especialmente los ensayos.

Así, consideramos fundamental que el proceso de taller de cada año culmine con una muestra teatral que cumpla con todos los requisitos de un montaje profesional: una escenografía y un vestuario cuidado, un teatro con luces y camarines, un estreno que constituya un evento especial. 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.

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. Desde la experiencia del taller de teatro de ONG Raíces optamos por lo segundo. Coincidimos con Peter Brook (2000; 37) en que el arte sólo adquiere su pleno sentido cuando se comparte frente a un público. 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 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. La actitud de los miembros del taller puede hacer pensar que podrían retirarse de escena, no atreverse a actuar o sentirse incapaces de salir al escenario. Si esto ocurre, sin duda puede verse como una frustración que gratuitamente estamos añadiendo a sus vidas. Sin embargo, en nuestra experiencia, el desafío finalmente siempre es superado, si el trabajo previo se ha hecho con la **incondicionalidad, coordinación con el equipo de reparación, flexibilidad, empatía y seriedad** necesarias. Siendo así, el desafío culmina con un éxito considerable, que potencia en varias dimensiones todo el trabajo realizado durante el año.

El “profesionalismo” con que se enfrenta la propuesta teatral genera, además, un efecto formativo y terapéutico en el público, dignificado al recibir un producto de calidad, y cercano en su temática y abordaje. 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 pueden llegar a vivenciar. Este efecto multiplicador tiene especial relevancia si consideramos que a menudo el público del estreno lo constituye, entre otros, los familiares de los actores y actrices y otros niños, niñas y adolescentes de los mismos proyectos.



6. UN ESPACIO CONSTRUIDO DESDE LA PERMANENTE REFLEXIÓN Y ANÁLISIS

Una metodología flexible, que se construye sobre la escucha abierta de los tonos, preferencias, necesidades del grupo, precisa estar acompañado del ejercicio permanente de la observación, reflexión y análisis, que permita ir adecuando la planificación a requerimientos específicos o, por el contrario, acompañando y nutriendo la planificación establecida. Por otra parte, el registro de lo que suceda en el taller es fundamental para seguimiento del proceso de los niños/as con quienes se trabaja. Como instrumento a utilizar en intervenciones educativas y psico-sociales, tanto las estrategias aplicadas en cada sesión de taller, como los elementos que se observan en los participantes, deben ser consignados. Se recomienda, de hecho, que se pueda establecer una serie de indicadores que permitan evaluar el desarrollo de los niños/as con respecto a los objetivos propuestos. Estos indicadores, sin embargo, deben estar en consonancia con el diagnóstico particular de los niños/as que participan, y, de preferencia, ser compatible con los indicadores de proceso utilizados en el proyecto de reparación en el que se inserte el taller. Así, debiera determinarse, a partir de un diagnóstico grupal, cuales son las mayores disonancias corporales que presentan, y a partir de ellas elaborar los indicadores de corporalidad que van a guiar la evaluación del proceso. De esta manera también con los otros objetivos, como cuales son los compor-

tamientos que dificultan un trabajo disciplinado, o las barreras que impiden desarrollar la creatividad, o las dificultades para generar un vínculo grupal desde el compromiso conjunto. No se trata de definir lo que es un buen vínculo, o una escena creativa, o un trabajo riguroso, sino más bien cuales son los factores que impiden (y por tanto, desde su superación, favorecen) los objetivos reparadores del taller de teatro.

Para cumplir rigurosamente con este principio, recomendamos que el taller sea planificado, ejecutado y evaluado por dos profesionales: uno del área del teatro y el otro del área de las ciencias sociales o humanas. El aporte de la disciplina y técnicas teatrales es, sin duda, relevante para planificar las estrategias y acciones de cada sesión del taller de teatro, así como para supervisar y mejorar el nivel artístico del grupo. El aporte de las ciencias sociales, por otra parte, está relacionado con la elaboración de objetivos adecuados, de indicadores que permitan la medición de resultados, y en general, de todo el proceso de análisis.

Así, estos seis principios son esenciales para subir esta escalera de la forma que aquí proponemos. Pasemos ahora a detallar cómo es la escalera que nosotros proponemos subir.

Hay tantas escaleras posibles como formas de subirlas. Y, en general, el modo en que ascendemos por ellas se relaciona directamente con la forma que ésta tiene. Así, es distinto subir una escalera de caracol, o una escalera de emergencia, o una escalera de mármol de entrada a palacio, o una escalera de un edificio del centro de la ciudad. La nuestra es una escalera de pie, de esas que se pueden adaptar a distintos espacios, que se pueden poner al derecho o al revés, que pueden pasar desapercibidas pero que cuando se conoce su utilidad, no se duda en recurrir a ellas.

Ahora, de qué material esté hecha esta escalera de pie, no incide ni en su forma ni en su uso. Puede ser de madera pura, de conglomerado, de fierro, hasta de pan o de tela. Mientras esté bien hecha y quien la suba crea en su firmeza, de seguro que resiste. Tampoco importa de qué color esté pintada. Puede ser vistosamente brillante, sobria o cambiar de color con la luz del sol. Lo importante es que sea del gusto del que la trepa. Lo que a continuación exponemos es la textura, el color y el material de nuestra escalera, a la espera que otros puedan visualizarla y utilizarla, y, por supuesto, también jugar a variar los colores y transmitirnos sus propios aprendizajes.

3

Orientaciones Prácticas



Fases y Momentos del Taller de Teatro

El taller de teatro que esta metodología propone implementar, debe estar inserto en centros que trabajen ligados a los procesos de reparación del daño en niños, niñas y adolescentes que han vivido vulneraciones diversas, abandono, o están insertos en ambientes de violencia. Es fundamental, como ya se indicó, que esté acompañado de otros procesos reparatorios. En este contexto, se recomienda que el taller se realice regularmente, al menos una vez por semana, con una duración aproximada de dos horas para cada sesión.

El número de niños y niñas participantes y la selección de los mismos depende del criterio de los monitores/as del taller, en consonancia con el equipo del centro en donde el taller se realice. Es importante que ningún niño o niña vaya obligado al taller. Aún

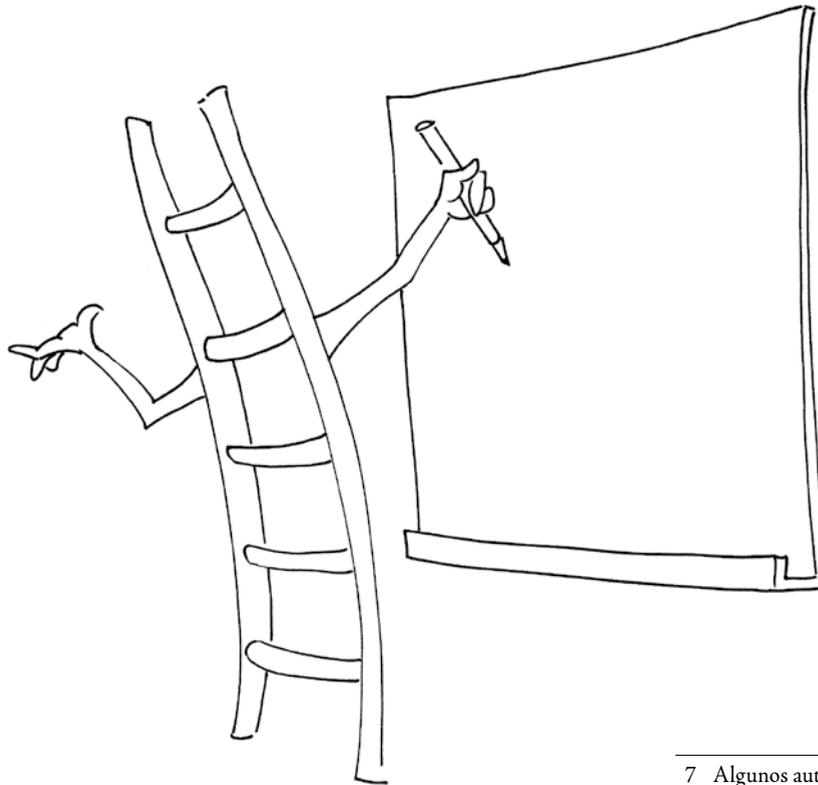
sabiendo que la motivación fundamental se tiene que lograr dentro del taller mismo (el superar “la lata”), hay personas para quienes el teatro no es un camino deseable ni, por tanto, posible. Se recomienda, asimismo, que no sean más de quince alumnos, considerando la factibilidad de que haya cierta movilidad durante el periodo anual.

En nuestra experiencia, ha resultado efectivo organizar el taller cruzando tres lógicas:

1. Fases del taller
2. Objetivos del taller
3. Momentos de la sesión

FASES DEL TALLER	
I. Fase inicial (entre marzo y mayo) II. Fase de consolidación (entre junio y septiembre) III. Fase de estreno (entre octubre y diciembre)	
OBJETIVOS DEL TALLER	MOMENTOS DE LA SESIÓN
1. Conciencia de grupo 2. Apertura de la creatividad 3. Aprendizaje del rigor 4. Desarrollo de la corporalidad 5. Ejercicio de la expresión.	1. Círculo inicial 2. Training corporal, vocal y energético 3. Momento de soltura creativa 4. Momento de creación colectiva 5. Cierre vincular

Los momentos de la sesión y los objetivos del taller se mantienen en cada una de las fases, pero con énfasis distintos. Dichos énfasis determinan, a su vez, las estrategias y ejercicios que serán utilizados en cada una de las sesiones.



Lo que ofrecemos a continuación son las pautas generales para orientar y planificar un taller de teatro de acuerdo a la metodología que aquí se difunde. En ellas se entregan orientaciones referentes a qué tipo de ejercicios y actividades se puede recurrir. Sin embargo, no se ofrece una recopilación de ejercicios teatrales, por las siguientes razones:

- Existen diversos y excelentes manuales que se centran en ofrecer ejercicios para utilizar en un taller de teatro⁷;
- Los ejercicios utilizados hasta el momento en los años de experiencia en el taller son muchísimos, habiendo sido todos ellos muy adecuados a los momentos en que fueron utilizados. Lo que aquí se podría entregar sería, solamente, una pequeña muestra que en ningún caso alcanzaría para planificar distintas sesiones.
- Muchos de los ejercicios utilizados se han ido inventando y ajustando en el camino. La posibilidad de crear ejercicios propios es cierta y muy acorde con el elemento de flexibilidad que esta metodología propone.

Las fases del taller no son como los escalones de Cortazar. Ni tan susceptibles a ser medidas, ni tan fijas. Generalmente se trabaja durante tres o cuatro meses en una misma tónica, con variados ejercicios y estrategias, antes de pasar a la siguiente fase en que son otros los énfasis sobre los que se estructura el taller. Sin embargo, la duración y variabilidad de dichos énfasis debe ser deducida por los monitores ejercitando, precisamente, al máximo, la capacidad de escucha.

7 Algunos autores que ofrecen compilaciones de ejercicios teatrales aplicables a un taller de teatro como el que aquí se describe son: García-Huidobro, Verónica: *Pedagogía teatral, metodología activa en el aula*; Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004. Johnstone, Keith: *Improvisación y el teatro*; Editorial Cuatro Vientos, 2003. Macedo, Verónica: *Sonamos con el teatro. Recursos creativos para trabajar con niños y adolescentes*, Argentina, Colección Didáctica e.d.b, 2004. Mantovano, Alfredo: *Juegos de expresión dramática*. Editorial Naque, 2003. Díaz, Jorge y Genovese, Carlos: *Manual de teatro escolar*; Santiago, Editorial Salesiana, 1994. La Corporación de Pedagogos Teatrales (CORPET) 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

Fase Inicial

Esta fase, a considerarse aproximadamente entre marzo y mayo⁸, está diseñada para que los participantes se vayan familiarizando, paulatinamente, con el grupo, la rutina del taller y la dinámica del juego teatral.

Analizaremos, a continuación, cuales son los énfasis de este periodo en relación a los objetivos que se trabajan en el taller, es decir, qué se intenciona en este primer periodo en el trabajo de los chicos y las chicas respecto a la conciencia de grupo, su capacidad creativa, el rigor con que trabajan, su corporalidad y su expresión.

Objetivos del Taller en la Fase Inicial

1. CONCIENCIA DE GRUPO

Particularmente importante en esta fase es **diagnosticar las dinámicas del grupo**. Siempre será un grupo nuevo, pues, aun considerando la eventualidad de que la mayoría pueda estar ya en un segundo o tercer año de taller, esto no debiera impedir que entren nuevos participantes, teniendo en cuenta que el taller se conforma precisamente para apoyar los procesos de los niños/as. En este período inicial se observará gran variabilidad en las dinámicas de comportamiento de los participantes hacia sus pares y hacia los/las monitores/as. Se irán conformando actitudes y roles, por lo que es especialmente importante enfocar diversos ejercicios a potenciar las dinámicas favorables y contrarrestar las que no favorecen la conciencia de trabajo en grupo. Asimismo, desde esta fase de inicio se recomienda implementar ejercicios que potencien la conciencia de vínculo entre los miembros del taller y que se vayan constituyendo como símbolos identitarios del grupo. Como se verá más adelante, una canción de cierre o la entrega de un símbolo del grupo, que rota de mano en mano, son especialmente útiles para este fin.

2. APERTURA DE LA CREATIVIDAD

Por otra parte, es éste el período en que se debe centrar gran parte del esfuerzo en **superar las barreras creativas** que todos tenemos. Así, a través de ejercicios de improvisación, y de estímulos creativos diversos se irá observando un avance en las escenas y personajes que los adolescentes van creando. Al principio probablemente sean muy sencillos, con poco desarrollo a la hora de mostrarlos, quizás incluso imitaciones de personajes o temas que observan en la TV. Resulta curioso que en esta fase inicial, en nuestra experiencia, son múltiples las historias referentes a celos pasionales, infidelidades, asesinatos, reproduciéndose así, fácilmente, el tipo de relatos que comúnmente se propagan en los programas televisivos.

Probablemente, en esta fase, la creatividad esté fuertemente obstaculizada por la vergüenza, por la risa en el escenario, por la falta de

⁸ El primer año en que el grupo forme parte del taller probablemente esta fase será más larga que si el grupo ya lleva más años en el mismo.

confianza con sus compañeros. Es importante, por lo tanto, realizar ejercicios que permitan aliviar el miedo al ridículo, una de las principales barreras para los procesos creativos.

3. APRENDIZAJE DEL RIGOR

Es fundamental, asimismo, que en esta primera fase, los participantes del taller empiecen a entender cómo se desarrolla una dinámica y una disciplina de aprendizaje. Una forma de trabajar este objetivo es fijando una rutina de taller que se repite de sesión a sesión. Así, las sesiones siempre contemplan cinco momentos, que serán detallados posteriormente:

- ♦ Círculo inicial
- ♦ Training corporal, vocal y energético
- ♦ Momento de soltura creativa
- ♦ Momento de creación colectiva
- ♦ Cierre vincular

Ir generando un acostumbramiento a esta rutina, logrando que sea constante pero no repetitiva, es un desafío de esta primera etapa.

4. DESARROLLO DE LA CORPORALIDAD

En esta primera fase del taller es fundamental que las monitoras o monitores agudicen la mirada hacia la observación de las características corporales de los individuos que conforman el grupo. Es importante saber cómo se comportan energéticamente, cómo su cuerpo es capaz de seguir instrucciones, cuán dúctil se presenta a la hora de interpretar personajes. Igualmente el ritmo, la precisión de los movimientos, la coordinación, así como el punto desde donde se emite la voz, nos hablan de diferentes conexiones con la propia corporalidad.

En este período, el diagnóstico de la corporalidad de cada uno de los miembros del taller puede ser de gran utilidad para enfrentar el trabajo posterior, y es importante que sea compartido con el resto del equipo. Pero más allá del diagnóstico, es esencial empezar a trabajar aquellos aspectos que se identifican como más problemáticos.

5. EJERCICIO DE LA EXPRESIÓN

También en relación a este objetivo, esta primera etapa es de diagnóstico y de instalación de una determinada práctica de trabajo. Así, es conveniente que desde el primer día, se potencie la reflexión y la evaluación crítica de lo transcurrido en el taller. Por ejemplo, el ejercicio de opinar acerca de las escenas o improvisaciones presentadas por los compañeros permite ir potenciando la capacidad reflexiva y, a su vez, desarrollar la tolerancia a la frustración, consi-

derando que es posible también recibir observaciones críticas al trabajo realizado sin que estas sean absolutas y determinantes. A través de la entrega de ciertas claves del lenguaje teatral, se ayuda a los participantes del taller a desarrollar un criterio y una opinión hacia el trabajo de los otros, potenciando así la capacidad reflexiva y de aprendizaje. Al principio, las claves son tan sencillas como la importancia de no dar la espalda, de hablar fuerte, de escuchar al otro. Sencillas pero suficientes para empezar a entrenar el ojo y la mente hacia un determinado lenguaje.



Ejercicios Teatrales

para cada uno de los Momentos del Taller en la Fase Inicial

Ya vimos que la estructura del taller es un elemento fundamental, que ordena y permite ir entrando gradualmente en el juego teatral. Veamos, a continuación, los distintos momentos del mismo y algunas dinámicas y ejercicios para trabajarlos.

1. CÍRCULO INICIAL

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: Al inicio del taller todos los participantes y monitores se colocan en círculo. Los monitores dan la bienvenida, se refieren a algún tema específico sobre el cual haya que informar/advertir/reflexionar y comentan a grandes rasgos los objetivos de la sesión. En esta etapa, el círculo inicial podríamos decir que es el hall de la casa. Es el momento en que se asoman los participantes al taller, en que se conoce lo que se va a hacer en la sesión, y en que los monitores/as aún ejercen un poco de anfitriones/as, pues el grupo aún no se ha apropiado del espacio. La función del círculo inicial en la etapa 1 del taller anual, por tanto, es acoger en el espacio y marcar el comienzo y la tónica explícita del taller. Durante el primer mes, es frecuente que el círculo cumpla también la función de presentar a los miembros e incluir a los que se vayan incorporando posteriormente.

EJERCICIOS POSIBLES: Pensando precisamente en esta función de presentación y bienvenida del Círculo inicial, se proponen ejercicios como los que se esbozan a continuación⁹:

- ♦ **Presentación nombre y atributo.** Cada participante, desde el círculo, dice su nombre y lo termina con una rima, por ejemplo:

“Soy Melisa, la que tiene risa”, “Soy Sebastián el más bakán”. Todos repiten cada una de las rimas.

- ♦ **Presentación nombre y movimiento.** Cada participante dice su nombre y lo combina con un movimiento: *“Soy Rita y hago así”* (movimiento). Todos repiten después de cada presentación.
- ♦ **Presentación nombre alterado.** Cada participante dice su nombre con una voz extraña, que apenas permite entenderlo. Todos repiten con la misma voz.

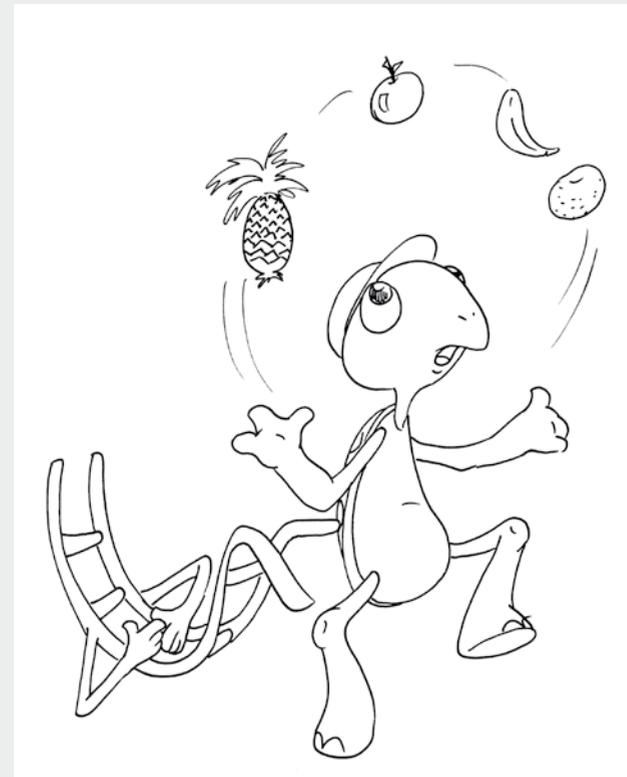
Estas dinámicas pudieran parecer arriesgadas con adolescentes, por lo infantil y casi “ridículo” de su carácter. Sin embargo, hemos tenido gratas sorpresas con las mismas, especialmente en esta primera etapa en que los participantes están más entregados, no sabiendo aún cual es su posición de “status” en el grupo.

⁹ Muchos de los ejercicios que aquí se mencionan han sido una contribución de las actrices que han sido parte del taller de teatro de ONG Raíces desde el año 2004: Natalie Medina, Paulina Valenzuela, Viviana Avilés, Pamela Lizondo, Claudia Pérez, Margarita Guzmán)

En algunas ocasiones el grupo ya se conoce, pero aún así se puede estimar necesario hacer una presentación que permita sentar las bases para el fortalecimiento del mismo. En ese caso se podría recurrir a ejercicios como los que siguen:

- ♦ **Identidad ficticia.** Cada participante, desde el círculo, dice un nombre ficticio y lo completa con una característica y un gesto de un personaje. Por ejemplo, “Soy Pamela, la inventora” (gesto de inventora), “Soy Juan, el superhéroe” (gesto de superhéroe). Todos repiten después de cada presentación.
- ♦ **Nombre y energía.** Para recordar los nombres, los participantes se arrojan energía con las manos (puede ser deslizando una mano sobre la otra, o lanzando con una mano, o empujando suavemente, por ejemplo), diciendo el nombre de cada uno. Esto se puede complejizar, y así lograr mayor atención y divertimento del grupo, añadiendo la frase, o el gesto realizado por la persona al presentarse.
- ♦ **Naranja - Piña.** Una forma más compleja es a través del juego “Naranja - Piña”. Todos los participantes están en círculo. La persona a su derecha es naranja, la persona a su izquierda es piña. Un monitor/a está en el centro del círculo. Desde ahí, señala a uno de los participantes y le dice “naranja” o “piña”, y dicho participante debe decir, casi como un reflejo inmediato, el nombre de su compañero “naranja” o “piña”. Para complicar más el juego, en un momento el monitor/a dice “Canasto revuelto” y todos se cambian de puesto, debiendo conocer rápidamente el nombre de los nuevos compañeros “naranja” o “piña”.
- ♦ **El sombrero.** Un ejercicio similar al anterior: el monitor/a se sitúa al centro del círculo con un sombrero en la mano y corre a ponérselo a alguno de los compañeros que forman el círculo. Antes de que llegue, el destinatario del sombrero debe decir el nombre de otro, pues, si no lo hace, pierde y pasa al centro.

- ♦ **Una frase sobre cada quien.** Una vez que ya se conocen los nombres de los compañeros/as, se generan, en grupo, frases sobre cada uno de ellos. Así, cada miembro del círculo dice una palabra hasta completar la frase. La primera palabra de la frase siempre debe ser el nombre de alguno de los miembros del grupo. Por ejemplo (los guiones representa el paso de un participante a otro): “Paula - es - una - mujer - que - siempre - come - tallarines” o “Jaime - cuando - puede - se - retira - temprano - de la pega”. El turno se pasa de un participante a otro con algún movimiento de manos que indique un traspaso de energía.



2. TRAINING

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: Después del hall, se entra definitivamente a la casa. El training es el ingreso al taller con todos los sentidos. En él se prepara el cuerpo y la voz pero, por sobre todo, la energía. Es el momento clave contra la “lata” y la “flojera”. Es el momento en que los niños, niñas y adolescentes que vienen con historias y con realidades presentes dolorosas, violentas y poco estimulantes, se conectan con otro tipo de sensaciones: lúdicas, divertidas, bellas.

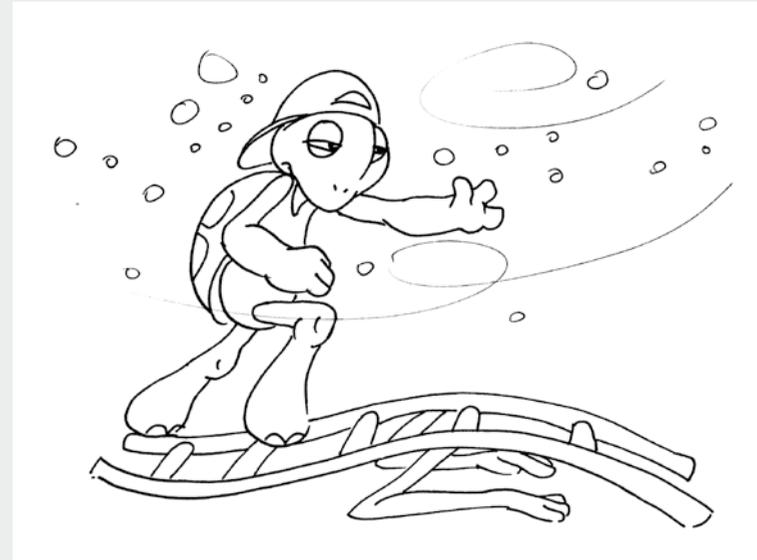
En esta primera etapa, el training es una de las partes principales de la sesión. El juego es fundamental en esta fase inicial, y el training debiera ser marcadamente juguetón. Un buen training es la mejor tarjeta de visita para que los chicos vuelvan al taller, por eso hay que cuidarlo especialmente en esta primera fase. Aún en el caso de algunos chicos/as que pudieran resistirse a participar en un principio, el ver una dinámica entretenida puede igualmente contagiarles la energía deseada... y la siguiente vez, o la otra, probablemente participarán.

EJERCICIOS POSIBLES: En el mismo training debemos reconocer distintos objetivos. Para cada uno de ellos hay un tipo de ejercicios idóneos:

- ♦ **Contacto con su cuerpo y su esquema corporal.** Para ello se recomienda trabajar en círculo, moviendo de a poco y por separado cada parte del cuerpo. Con el fin de que este ejercicio, que debiera tener un ritmo más lento y concentrado, no resulte tedioso a niños/as que no tienen hábitos de trabajo y concentración, es conveniente añadirle variantes, canciones, intención a los movimientos. Así, mejor que dar la instrucción de mover un brazo, siempre será más enriquecedor para un taller de teatro decir: *“el brazo se mueve como cuando escribe una carta”* *“el brazo se mueve como parando la micro”* o *“el brazo se mueve como el color azul”* o *“el brazo se mueve triste”*...
- ♦ **Contacto con el movimiento y sus posibilidades de expresión.** Para ello se sugiere trabajar con desplazamientos en la sala, siguiendo distintas instrucciones que les permiten probar movimientos diferentes y aprovechar el espacio de distintas maneras: *“Ahora todos caminan en el nivel bajo, ahora todos caminan para atrás, ahora caminan de a dos, se conectan por la rodilla, los están arrastrando desde su nariz...”*. Estos mismos desplazamientos pueden ir derivando en mayores exigencias interpretativas. Así, además de pedirles que se muevan como personajes con determinadas características (viejos, niños, gatos, heridos, payasos, ciegos), se les puede pedir que se muevan con distintas emociones y actitudes (se encuentran y se saludan con tristeza, se miran sabiendo que el otro les debe plata, se dan el pésame, se coquetean, se miran con desprecio...). Una complejidad mayor revierte pedirles que se sitúen en determinados escenarios (*“tienen que atravesar la sala como si estuvieran en una tormenta de nieve, tienen que atravesar la sala como si estuvieran siendo perseguidos por miles de abejas, tienen que atravesar la sala como si caminaran sobre nubes”*...).
- ♦ **Activar la energía corporal y la concentración.** Todos los ejercicios anteriormente propuestos, por el movimiento, la variedad y el elemento lúdico que contienen, lo más probable es que contribuyan a elevar la energía y permitir que los participantes se concentren más en el taller. Sin embargo, hay una serie de ejercicios en el training que específicamente buscan despertar la rapidez mental y de reflejos y la más absoluta concentración. Un buen ejercicio en este sentido es darles instrucciones complejas y rápidas mientras caminan: *“al sonido de una palmada*

toquen el piso, al sonido de dos palmadas dan un salto, si escuchan “hop” deben abrazar a un compañero...” Poco a poco las instrucciones pueden hacerse aún más complejas. Así, se puede indicar: “cuando un compañero les muestra las palmas de la mano hacia arriba, ustedes dan un salto, si un compañero/a abre las piernas mirándoles de frente, deben pasar por debajo de sus piernas, si un compañero abre las piernas dándoles la espalda, deben correr delante de el/ella y desmayarse en sus brazos...”

La música, la aplicación de canciones, los instrumentos, son apoyos importantes en esta fase que contribuyen a generar un clima alegre, lúdico y energético.



3. MOMENTO DE SOLTURA CREATIVA

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: Cuando ya el grupo se encuentra en un clima y un ánimo idóneo (o más adecuado) para el taller, es el momento de lanzarse a la labor creativa. En esta primera fase del taller, como ya referíamos, lo más probable es que se presenten diversos obstáculos que impiden que esta se desarrolle plenamente. Es importante, por tanto, ir soltando poco a poco esas barreras que son, básicamente: la vergüenza, el miedo a equivocarse, la escasez de repertorio de referencia.

El miedo al ridículo, la risa en el escenario, el pudor a que lo que se proponga no sea acogido, puede ser paralizante. Es importante, por tanto, en esta primera etapa, trabajar ejercicios para vencer la vergüenza. En el fondo, se trata de ponerse todos a la misma altura, incluidos monitores/as, exponiéndose todos a los mismos “riesgos”

de hacer el ridículo o equivocarse. Entender que es un juego que todos comparten y que no es más que eso, un juego, permite, después de varias sesiones, lograr menores resistencias a proponer e inventar.

EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **La ropa en un minuto.** Se lleva una maleta llena de ropa y se le pide a dos o tres participantes que, en un tiempo cronometrado de un minuto, se coloquen toda la ropa que puedan, sin pensarlo. Cuando el tiempo termine tienen que poner un gesto y una actitud de un personaje determinado relacionado con el vestuario. La rapidez y la imposibilidad de pensar las cosas dos veces permite neutralizar en alguna medida la vergüenza.

- ♦ **Hago lo que escucho.** Un monitor/a narra una historia, una de las chicas/os del grupo actúa, solo con movimientos, lo que dice. No tener que inventar la historia y la concentración en la misma puede ayudar a neutralizar la vergüenza.
- ♦ **Se murió el Checho.** Todos sentados en círculo. Uno por uno deben repetir la frase “*Se murió el Checho*”. Sin embargo, en cada vuelta de la ronda, la frase debe ser dicha con distintas emociones: pena, alegría y rabia. Pueden añadirle condimentos a la frase, si quieren, por ejemplo – pena: “*Puucha, se murió el Checho, era lo único que tenía*”, o – rabia: “*¡Por qué se tenía que morir! El maldito Checho se murió y me dejó una tremenda deuda...*”. Todos comparten la misma situación, eso neutraliza también la vergüenza.
- ♦ **Esto no es una cuchara.** Todos los miembros del taller se sitúan en círculo. Se hace pasar por todo el grupo diversos objetos relacionados con la vida cotidiana: una cuchara, un rollo vacío de papel higiénico, una caja, un collar, un limón... Lo particular del ejercicio es hacer pasar el objeto por lo que no es. Así, cada uno de los que componen el círculo, debe darle un uso distinto al cotidiano (por ejemplo, el rollo de confort puede ser desde un catalejo, hasta un micrófono, un rulo de pelo, un control remoto para cambiar el canal de TV, etc...).
- ♦ **Improvisaciones con objetos.** Cada una de las personas del grupo, o varios de ellos, deben improvisar una historia con una serie de objetos que se han dejado en el escenario. En un principio, el miedo a salir sin tener nada preparado, es enorme. El apoyo de un compañero en la improvisación, y, sobre todo, de los monitores es fundamental en esos casos. La improvisación no solo sirve, en esta etapa, para ir superando la vergüenza, el miedo a equivocarse, e ir abriendo los canales creativos. También es útil (sobre todo las improvisaciones colectivas) para ir ejercitando la escucha al otro. Es fundamental, con este fin, insistir en el ejercicio en

la importancia de no negarse a las “ofertas” del otro, y crear en conjunto.

- ♦ **Improvisaciones a partir de personajes dados, o consignas.** “*Está lloviendo y no hay donde guarecerse*”, o “*Hay guerra en la ciudad*”, van abriendo el abanico de posibilidades de creación. La variedad que uno pueda añadir a las propuestas de improvisación, asimismo, es infinita.



4. MOMENTO DE CREACIÓN COLECTIVA

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: Después de que ya se han realizado ejercicios destinados a ir derribando las barreras creativas, es conveniente asentar el proceso creativo en cada sesión con la preparación de una escena colectiva.

El ejercicio de creación colectiva en esta fase del taller, más allá de ir enriqueciendo el espacio y la creatividad de todos los miembros, con temas, personajes, esbozos de historias, escenarios inventados, tiene otras funciones importantes. Por un lado, en este ejercicio el proceso de creación se complejiza con respecto a las improvisaciones: requiere que las ideas tengan algún grado de desarrollo, que se conversen y se negocien, que se llegue a acuerdos, que se plasme en la interpretación de la historia aquello que cada uno ha entendido. Con esto se está trabajando, por ejemplo, las bases para el compromiso y el vínculo necesario para hacer una obra de teatro, se está ensayando la escucha hacia el otro, la capacidad de expresión y de convencimiento.

A través de los ejercicios que impulsan las creaciones colectivas podemos observar, no solo cómo la capacidad creativa se va desplegando cada vez más, sino también qué tipo de relaciones establece el grupo frente al proceso creativo, qué rol va asumiendo cada uno de los miembros, que percepciones y comportamientos van determinando la dinámica grupal. En este sentido, es un espacio interesante de intervención, en que se puede intencionar la conformación de ciertos grupos y los temas o escenarios en que se invita a desarrollar las historias.

EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **Una historia a partir de cuatro palabras.** Las excusas para comenzar a crear una historia pueden ser múltiples. Una de ellas son cuatro palabras escogidas al azar. Se conforman distintos grupos de al menos tres personas cada uno, según la cantidad de participantes con que se cuente en el grupo. A partir de las palabras elegidas (pueden ser sacadas de una caja que contenga papelitos con palabras distintas), los miembros del grupo deben crear una pequeña historia en que todos/as actúen, y en que se mencionen las cuatro palabras. Es importante insistir en que las palabras aparezcan relacionadas por una línea narrativa, y no sean una mera unión de conceptos sin historia.
- ♦ **Una historia a partir de una situación de status.** La teoría de creación de historias a partir de la noción del status está desarrollada de manera muy interesante en Impro, de Keith Johnstone (2003). En talleres como el que se propone en esta metodología son especialmente útiles, pues permiten al monitor/a jugar con las relaciones y dinámicas grupales, intencionando momentos de toma de conciencia acerca de las mismas. Estas escenas se pueden crear, en primer lugar, en parejas, y en sesiones posteriores ir complejizando con la presencia de más miembros en el grupo. Así, los monitores/as le asignan a cada uno de los miembros del grupo, un personaje que presenta una clara diferencia de status con respecto al otro, por ejemplo: jefe y empleado, madre e hijo, médico y paciente, profesor y niño. Como indicábamos, hay diversas variantes posibles. Se les puede solicitar que elaboren una historia cualquiera con esos personajes, o bien que inventen una historia en que suceda algo insólito entre ambos personajes, intencionando así un posible juego con el status. Situar a una persona que muestre estar teniendo un liderazgo excesivo en el grupo en un status más bajo, o en uno exageradamente alto, puede permitirle al grupo y a la persona en concreto, tomar conciencia acerca de lo marcado de su conducta, pudiendo generar así cambios a partir de dicha problematización.

- ♦ **Una historia a partir de las noticias.** Este es un ejemplo de ejercicios que invitan a la creación a partir de insumos externos. Estos pueden ser de lo más diversos: noticias del diario, cuadros, fotografías, piezas musicales. Como mencionábamos anteriormente, los estímulos externos son fundamentales para abrir las posibilidades creativas. Cuanto menos y más limitados estos sean, menores serán también las posibilidades de invención. Las visitas al teatro, a museos, a bibliotecas, son aportes fundamentales en esta etapa, para empezar a despertar la curiosidad creativa. El uso de libros, música, fotografías o diarios en el taller, con frecuencia permite asimilar el hábito de la curiosidad hacia el mundo exterior y hacia la cultura. En este ejercicio, por tanto, se invita a los participantes a conformar grupos de tres o cuatro personas. A cada grupo se le entregan varias noticias recortadas de diarios (o fotografías, o reproducciones de cuadros). De ellas deben seleccionar una y crear una historia desde ahí. Este ejercicio permite, además de alimentar las capacidades creativas del grupo, a partir de estímulos externos, potenciar los procesos de reflexión y generación de acuerdos entre los participantes.



5. CIERRE VINCULAR

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: El antropólogo Joseph Campbell, en su libro sobre historia de las religiones llamado “Las máscaras de Dios” (2000), ofrece una interesante comparación entre religión y el arte. 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 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 es realmente el ser sobrenatural que le produce la 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 emoción desde la 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.

La cualidad catártica de una función teatral, así como el componente teatral de cualquier rito son características conocidas. El teatro es un espacio ritual por excelencia. La coordinación del grupo, el trabajo en realidades inventadas, la emoción de una muestra, son experiencias que implican una importante trascendencia y misticismo.

Por ello, introducir esta cualidad ritual, incluso mística, en esta primera etapa del taller resulta especialmente importante. Ello va dirigido a potenciar el compromiso con el espacio grupal y a iniciar el camino hacia el momento definitivamente mágico del estreno en público de la obra de teatro.

EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **Canción ritual.** El inicio y el cierre del taller son especialmente importantes para potenciar una percepción clara del particular espacio que significa el taller de teatro. El círculo inicial marca el inicio del taller con los propósitos de la sesión y las referencias a las personas que lo integran. El cierre necesita ser fundamentalmente grupal, es el grupo lo que se refuerza. Para ello, la construcción de una canción en conjunto, o la asunción, por parte del grupo, de una canción ya existente, es un ejercicio muy bien recibido. Si la canción es en otro idioma, y tiene un marcado carácter ritual y tribal, mejor todavía. Esto genera identidad, marca el cierre y permite generar un tono festivo para terminar la experiencia del taller. Sin embargo, antes de llegar a este punto de cierre de la sesión, hay otros ejercicios que permiten trabajar el vínculo entre los miembros del taller y generar un clima más íntimo, más cercano, en que sean los afectos y las emociones los que tomen el protagonismo.
- ♦ **El regalo imaginario.** Todos los participantes de la sesión (incluidos los monitores/as) se sientan en círculo. Cada uno debe imaginarse que delante de el/ella está su regalo más deseado. Por turno deben abrirlo, mostrándole a los demás el peso, el tamaño y la compleji-

dad del paquete, hasta llegar a su contenido y exhibirlo al resto, comentándoles de qué se trata y por qué lo eligió. Es importante hacer hincapié en que no necesariamente debe ser un bien tangible, sino que pueden incluirse otro tipo de deseos. Este regalo permite asomarse al mundo interior de los participantes, así como entregar la señal de que se trata de un lugar de confianza. A modo de ejemplo baste recordar el segundo año de nuestro taller en ONG Raíces, en el cual se realizó, en una de las primeras sesiones, este ejercicio. En el, un chico, de aspecto y comportamiento duro y violento en el taller, abrió su regalo imaginario: un autito de juguete. Desde ese momento nuestra actitud hacia él cambió, y por tanto, también la suya hacia nosotros, tornándose mucho más cercano y afectuoso. Probablemente de una forma inmediata y poco consciente, con el regalo, entregó al espacio del taller su mundo más infantil, más juguetón, y sin duda, más cariñoso. Un loable acto de confianza.

- ♦ **Toi-toi.** El toi toi es un pequeño y modesto regalo que se entregan entre sí los miembros de una compañía, justo antes del estreno de un nuevo montaje o una función. Es un signo que refleja el vínculo conjunto, que es donde radica la base para que el trabajo sea un éxito. En el taller de teatro, este rito puede ser un buen aporte. Se adquiere una cadenita, o algún otro objeto alusivo que pueda ser portado por cada uno de los miembros del taller. Así, después de la sesión, en círculo, cada miembro del taller elige a quien considera que, por su desempeño en la sesión, debiera llevarse, por una semana, hasta la siguiente sesión, el toi toi. Los criterios para elegir a la persona que llevará el símbolo del grupo por una semana deberán ser definidos igualmente por el grupo.



Fase de Consolidación

En el segundo trimestre de desarrollo del taller, se asientan las dinámicas impulsadas en el primer período, y se pueden empezar a observar cambios que son el resultado del trabajo previo. Entre junio y agosto o septiembre, se construyen las dinámicas del taller alrededor de la idea de duración de procesos: es el intermedio entre dinámicas que empiezan a consolidarse y otras que deben, en esta fase, prepararse.

En esta etapa se suele contar ya con una cierta permanencia de los participantes que han pasado la primera etapa. El grupo que quedará hasta el final y creará y actuará la obra de teatro empieza a perfilarse. Es notable que cada grupo posee un pulso diferente, y este puede estar dado por una dinámica colectiva o marcado por la presencia fuerte de uno o dos miembros del mismo. Es tarea específica de este segundo período identificar dicho “pulso”, e ir alimentando el grupo con acciones y símbolos que potencien la identidad que se va conformando.

Objetivos del Taller en la Fase de Consolidación

1. CONCIENCIA DE GRUPO

Como indicábamos recién, esta es una etapa en que la consolidación del vínculo debe trabajarse intensamente, para lograr que revele sus frutos en la etapa final, la etapa de muestra del montaje, en la cual se vuelve esencial.

La aplicación de ejercicios de confianza en esta fase, es útil y permite vivenciar y, a la vez, verbalizar la importancia del compromiso. Es también el momento en que los conflictos y los subgrupos se hacen más evidentes. Los miembros del grupo ya se conocen hace un tiempo, la vergüenza inicial ya pasó y se empiezan a manifestar los liderazgos y adherencias a sub grupos, resultando a veces en verdaderas batallas soterradas o explícitas.

El juego de intencionar y reflejar dinámicas grupales debe ser especialmente consciente en esta etapa para los monitores/as, ejerciendo con ello una fuerza destinada a enfrentar y resolver las tensiones relacionales.

2. APERTURA DE LA CREATIVIDAD

En este segundo período, las barreras creativas iniciales ya debieran estar bastante superadas. La vergüenza, por ejemplo, si bien puede persistir en algunos de los participantes durante todo el año, no debiera ser inmovilizante más que en casos puntuales.

Por otra parte, a partir del arsenal de historias e improvisaciones inventadas hasta ese momento, debiera ser posible captar cuales son los

nudos temáticos y el tono que más le acomoda al grupo. En esta fase es importante generar el esqueleto del montaje final, que puede ser una creación colectiva o basarse en textos ya escritos, o ya conocidos, pero debiera, en cualquier caso, adaptarse a un lenguaje afín al grupo. El traje, sea cual sea, debiera estar hecho a la medida. Si queda grande o queda chico, la efectividad del montaje teatral en los procesos de reparación se reduce, y el camino hacia ella resulta más dificultoso.

Es fundamental, en este sentido, comprender qué es lo que el grupo quiere decir. Cada grupo manifiesta una identidad distinta, y no siempre es fácil percibirla. A veces basta la presencia fuerte de dos o tres miembros para que el grupo adopte una identidad más infantil, o más adolescente, o más reivindicativa, o más afín con historias fantásticas... Hay distintos ejercicios que nos pueden permitir acercarnos a las motivaciones con una escucha activa, ya que la simple pregunta “¿sobre qué les gustaría hablar en una obra de teatro?” a menudo es respondida a través de un discurso aprendido y, por tanto, desde una actitud apresurada, poco reflexiva y desconectada.

3. APRENDIZAJE DEL RIGOR

Es central, en esta etapa, que la disciplina del aprendizaje se prepare intensamente, pues en el período siguiente, los ensayos serán una importante prueba a la misma.

Se recomienda, por tanto, así como en el período inicial se hacía especial énfasis en los ejercicios de “destape” creativo, trabajar en esta etapa, de manera constante, dinámicas de perfeccionamiento, de persecución de objetivos, de repetición.

4. DESARROLLO DE LA CORPORALIDAD

Al contrario de lo que puede ocurrir con grupos que se preparan de manera profesional para el teatro, o con otras poblaciones destinatarias, en nuestra experiencia, en este período es especialmente difícil mantener el trabajo corporal.

En general, en los chicos y chicas que han vivido situaciones de extrema vulneración, la relación con el propio cuerpo y sus posibilidades de expresión suele ser lejanas. Una vez que la novedad de los primeros meses, respecto al trabajo corporal, se difumina, los monitores/as tienen que hacer un especial esfuerzo para mantener el trabajo de observación, conexión corporal, así como de potenciar la inyección inicial de energía. El fantasma del “me da lata” puede volver a vislumbrarse.

5. EJERCICIO DE LA EXPRESIÓN

Se espera que en esta etapa, los participantes del taller tengan ya una dinámica establecida de comentar críticamente las escenas y presentaciones de los otros. A su vez, esto debiera poder enriquecer sus propias creaciones, la capacidad de expresión de los personajes que van creando, en su movilidad, su texto, su personalidad. Un trabajo sostenido y constante, en la misma tónica que el período anterior, es la clave para desarrollar este objetivo en esta fase.



Ejercicios Teatrales

para cada uno de los Momentos del Taller en la Fase de Consolidación

Mantener la misma estructura interna de las sesiones durante gran parte del periodo es, sin duda, una estrategia esencial para potenciar objetivos como el rigor o incluso aportar a la vinculación con el espacio. Sin embargo, como cada una de las fases del taller en el año presenta distintos énfasis en la manera de trabajar cada uno de los objetivos, las dinámicas debieran variar en cada una de las etapas.

1. CÍRCULO INICIAL

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: Es de esperar que en esta etapa ya no sean frecuentes las nuevas incorporaciones al taller, por lo que el círculo inicial se realizará entre los participantes permanentes, no siendo necesarios ejercicios de presentación. Como se mencionó anteriormente, una de las características de este periodo es que se dan, al interior del grupo, dinámicas de lealtades y liderazgos que pueden ser particularmente difíciles. Lo más probable, por tanto, es que sea ésta la tónica que marca el círculo inicial. Una conversación que potencie el compromiso conjunto, el espíritu de equipo, así como el respeto de ciertas reglas básicas para que este grupo funcione es útil mantenerla con cierta constancia. Sin embargo, no basta con el discurso; de hecho, esa es una de las razones por las que se hace el taller de teatro. Es importante, en este círculo inicial, intencionar dinámicas que potencien los énfasis mencionados y permitan hacer un camino mediante el cual éstos sean internalizados.

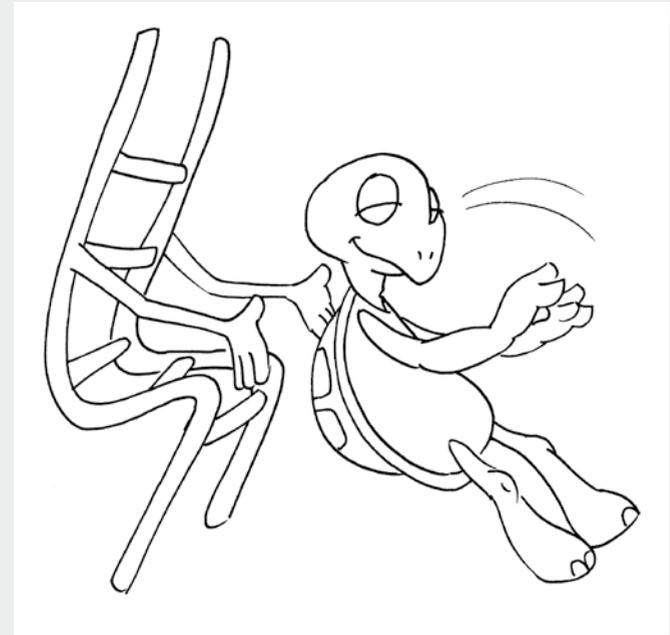
EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **Numerándose.** Este ejercicio requiere de una profunda comunicación entre los miembros del grupo. Si esta no existe, si, por el

contrario, priman las rivalidades internas, el ejercicio no resulta. Esta explicación debe acompañar necesariamente la realización de la dinámica, para que alcance sentido en relación al objetivo de fortalecer el vínculo grupal. Así, el grupo se sitúa en círculo, de pie, cerca unos de otros, mirándose a los ojos. Se cuenta el número de personas que componen el círculo, y ese será la cantidad de números que hay que decir. Así, sin ponerse previamente de acuerdo, cada uno/a, por orden espontáneo, debe decir un número, que suceda al dicho previamente, sin toparse, al decirlo, con ningún otro miembro del grupo. Si el círculo está conformado por once personas, alguien inicia la cuenta —sin ponerse previamente de acuerdo— diciendo el número 1, otro debe sucederle diciendo el 2, otro el 3, etc... Si dos miembros del grupo dicen, al mismo tiempo, uno de los números, el conteo se inicia nuevamente, hasta que se logre el objetivo de que cada uno/a haya dicho un número consecutivo. Como se deduce, la concentración y capacidad de intuir a los compañeros son muy necesarias en este ejercicio. Es útil repetir esta dinámica durante varias sesiones, hasta incluso podría convertirse en un ejercicio permanente del grupo, aplicable al momento anterior al estreno.

- ♦ **El palo.** El grupo se sitúa en un círculo amplio. El ejercicio consiste en arrojarse uno a otro un palo de caña, no demasiado grande ni demasiado pesado, pero lo suficiente para que tenga fuerza de atravesar, por el aire, y en posición vertical, de un lado al otro del círculo. Este ejercicio puede generar, en un principio, cierto temor en algunos de los participantes. Sin duda, no es fácil. El palo debe arrojarse con la firme intención de NO hacerle daño al compañero o la compañera. Para ello hay que cumplir una serie de requisitos: mirar fijamente a los ojos al compañero/a a quien se le arroja, para que sepa que debe recibirlo (no se trata de asustar ni sorprender, ni “hacer pillo” al otro); agarrar el palo por la mitad inferior, con el fin de que no se doble en el aire y pueda caer de manera vertical, dañando así al compañero. Es necesario, también, medir la energía con la que se arroja para no herir al otro, pero a la vez para que no se caiga antes de llegar a su destino. Este ejercicio permite trabajar distintos elementos. Por un lado, es esencialmente un ejercicio de confianza en el grupo que, como el ejercicio anterior, no puede funcionar si no comparten todos, la intención de que efectivamente funcione. Por otro lado, permite trabajar aspectos importantes de la corporalidad, como es el reflejo instintivo del miedo, la coordinación y la capacidad de reacción. Es interesante observar cómo, para algunos chicos y chicas, este juego resulta al principio especialmente amenazante. Sin embargo, con mucho cuidado y constancia, este miedo es vencido, entregando una sensación muy satisfactoria de haber hecho un esfuerzo para superar una situación difícil. El ejercicio del palo debe repetirse durante varias sesiones para lograr que todos los miembros lo hagan con la misma soltura, y ahí ir afinando ritmos, y añadiendo distintas variables que le vayan añadiendo complejidad.
- ♦ **Dejarse caer.** Todos los miembros del grupo se sitúan de pie, en un círculo muy angosto, pegados, todas/os, hombro con hombro. Uno de los miembros del taller se sitúa al medio y cierra los ojos. Poco a poco se va balanceando hasta dejarse caer para cualquiera de sus costados, delante y atrás. El grupo lo sostiene

antes de que caiga tanto que pueda sobresaltarse, y lo empuja suavemente para que continúe el balanceo. Después de un rato, es otra la persona que se sitúa al medio, hasta que todos los miembros del taller hayan pasado por la experiencia de dejarse caer. Este ejercicio puede provocar, al inicio, mucha desconfianza en los participantes. Por ello es fundamental enfatizar la certeza de que el grupo acoge. El énfasis en la necesidad que cada uno tiene del resto de sus compañeros en un espacio como ese, resulta especialmente útil para trabajar el vínculo.



2. TRAINING

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: En este período, como ya se mencionaba, el training puede ser un momento difícil de resolver. La reticencia a hacer ejercicio aparece con mayor fuerza que al principio. En un espacio en el que ya se tiene una aceptación ganada, pareciera que se abre el lugar para la queja.

Sin embargo, por otra parte, es fundamental profundizar en él, pues el trabajo corporal es un trabajo constante y de pequeños cambios. Los chicos y chicas que han sufrido desde niños el abandono y la negligencia, tienen que hacer un camino de volver a aprender elementos psicomotores esenciales. Tienen que apropiarse del propio cuerpo con sus infinitas posibilidades.

Para ello, se propone, con especial ahínco en esta fase, echar mano del juego. La propuesta es utilizar ejercicios que permitan cumplir los objetivos de trabajo propuestos con cada grupo respecto al desarrollo de la corporalidad, pero envueltos en el manto de lo lúdico. Avanzar en un “sin querer queriendo”, es la estrategia recomendada para seguir subiendo los escalones de esta escalera en esta etapa.

EJERCICIOS POSIBLES: En la línea recién planteada de ir tornando el training como espacio cada vez más lúdico, se recomienda recurrir a tres estrategias distintas que procedemos a detallar.

- ♦ **Juegos y desafíos para intencionar movimiento.** Es posible que, en esta etapa, la dinámica de situarse en círculo e ir soltando distintas partes del cuerpo, e incluso los desplazamientos, empiecen a perder el efecto embaucador que en algún momento pueden haber tenido. Se sugiere, entonces, introducir ejercicios aparentemente muy distintos pero que cumplan objetivos similares.
 - > **Training con globos.** Un globo inflado para cada miembro del grupo. Es impresionante cómo un globo puede desper-

tar los instintos más juguetones en las personas. El ejercicio consiste en darle distintas instrucciones a los participantes de qué acciones emprender con el globo. Así, por ejemplo, se puede empezar pidiéndoles que no lo dejen caer al suelo por ningún motivo. Después la instrucción puede ser que no se debe tocar con los brazos. De ahí se puede determinar que el globo no debe caer al suelo pero solamente se puede tocar con los hombros, o con las rodillas, o con la cabeza. Después se puede pedir a dos personas que se junten sujetando un globo, y no lo dejen caer. De ahí el globo puede convertirse en una bola de fuego que pasa de uno a otro, o en una copa de vidrio delicado y carísimo. Si nos fijamos, mediante este juego se ha ejercitado el movimiento disgregado de distintas partes del cuerpo, el movimiento conjunto, la atención corporal, el trabajo en grupo, entre otros muchos elementos.

- > **Siguiendo el pañuelo.** La monitora o monitor se sitúa al frente del grupo con un pañuelo grande en las manos. El grupo debe estar en fila o adecuadamente repartido en el espacio, pero mirando hacia la monitora/or. La monitora/or mueve el pañuelo y todo el grupo debe imitar los movimientos de la tela. Así, el pañuelo puede estirarse, contraerse, seguir determinados ritmos, doblarse, sacudirse, etc... Un ejercicio similar se puede realizar con una hoja de diario. Las posibilidades de creación de estos ejercicios son múltiples, y permite mantener el objeto pañuelo, diario o globo en momentos posteriores del taller (improvisación, creación de escena, cierre vincular).
- ♦ **Ejercicios de voz.** El trabajo con la voz ofrece múltiples posibilidades de concentración en uno mismo. Sentir el espacio desde donde la voz se proyecta, probar distintos tonos y superar diversos obstáculos impuestos a la voz, requiere una gran concen-

tración que permite al adolescente centrarse en si mismo casi sin darse cuenta. Si bien los ejercicios destinados a identificar el punto de proyección de la voz, y de sentir el aire, el diafragma y las vibraciones sonoras, puede resultar tedioso una vez superada la novedad, hay muchas otras dinámicas que son igualmente útiles, más divertidas y permiten igualmente trabajar la reparación de daño desde la voz. La voz recoge, al igual que el cuerpo, las experiencias dolorosas. La angustia, el miedo, la inseguridad, están reflejadas en ella, y por tanto también pueden ser trabajadas (entre muchos otros elementos) desde ella. Formas de hacerlo son, por ejemplo:

- > **Decir una frase con un lápiz entre los dientes.** Además de ser divertido, obliga a esforzarse en vocalizar y concentrarse en las palabras que uno dice.
- > **Decir un texto con distintas intenciones:** rabia, alegría, tristeza, miedo. Además de permitir entrar ya en el entretejido ámbito de la actuación, permite identificar emociones, sintiendo corporalmente la vibración de cada una de ellas.
- > **Hablar en un idioma inventado.** Este ejercicio genera una interesante confusión en los participantes. Dejando todo el significado de lo que uno quiere decir en la intención y el tono de la voz, obliga a concentrar la voz y el cuerpo en el máximo de su capacidad expresiva.
- ♦ **Realización de coreografías.** Las coreografías cumplen también la función de entretener y hacer olvidar el verdadero trabajo que está detrás de ellas. Estas pueden ser de distinta naturaleza y, de hecho, consideramos conveniente combinarlas en las distintas sesiones. Las coreografías permiten trabajar el ritmo y la coordinación de manera especialmente eficiente. Igualmente, permiten ejercitar la memoria y la capacidad de aprendizaje, siendo un buen elemento para marcar objetivos concretos y ejercitar el rigor y la disciplina para lograr los movimientos adecuados en el tiempo adecuado. Es planteada por último, como

un trabajo esencialmente grupal, en que deben coincidir armónicamente, tiempos y movimientos.

- > Así, se puede realizar **coreografías en que se parte con los movimientos** y después, eventualmente, se añade una música. Se trata de fijar una serie de movimientos, que pueden tener una intención dramática, repetirlos hasta que el grupo los realice en perfecta coordinación, ritmo y tiempo. En cada sesión los movimientos se irán haciendo más complejos, añadiendo otro tipo de desafíos, como realizarlos en canon, o a contrapelo del ritmo, etc...
- > Se pueden realizar también **coreografías en que lo fundamental es la música.** Así, se generarán bajo distintas estrategias (propuestas de los miembros del grupo, planificación de un subgrupo), los movimientos acordes con la música elegida, pudiendo finalmente mostrar una coreografía grupal para la canción elegida.



3. MOMENTO DE SOLTURA CREATIVA

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: En este segundo período del taller, los obstáculos más básicos a la creatividad (la vergüenza, la risa fácil, el miedo a equivocarse) generalmente ya están bastante superados. Es, por ello, la instancia para centrarse en generar ejercicios que permitan ir ampliando cada vez más las posibilidades creativas. La importancia de distintos estímulos que permitan adentrarse en situaciones, narraciones y personajes más complejos, marca la tónica de este momento en el taller del segundo trimestre.

Igualmente, es conveniente, en este período, adentrarse en el terreno más personal de cada uno de los participantes. Es de esperar que ya exista en el grupo una confianza básica para hacerlo, pese a los posibles conflictos y tensiones de liderazgo que ya comentamos, se pueden producir. Esto no significa, insistimos una vez más, que haya que intencionar que narren sus dolores y se refieran a sus historias de vida. De hecho, entrar al terreno personal no implica necesariamente hacer un relato biográfico. Personal es lo que a uno más le gusta y menos le gusta, personal es el recuerdo de los juegos de la infancia, personal es también el plato preferido de uno/a, así como personal es también la relación que uno tiene con sus padres, hermanos, vecinos, amigos, con todo lo amplia y rica en matices que esta suele ser. Sin intencionar determinados relatos, pero abiertos a acoger lo que venga, la fase de soltura creativa de este período del taller debe indagar más en el instrumento teatral básico que es el actor, lo que le mueve, cómo siente, qué le importa, de qué le gusta hablar.

EJERCICIOS POSIBLES:

- Pautas complejas para historias complejas. El escritor Gianni Rodari (1980) tiene, en su libro “Gramática de la fantasía” distintas propuestas para la invención de historias. Así, ejercicios como “qué pasaría si” o “el binomio fantástico”, adaptados al estilo particular del taller, resultan útiles y entretenidos.

- > **Qué pasaría si.** Todos los participantes se colocan en círculo. Uno de ellos comienza diciendo “*Qué pasaría si...*”, el que le sigue continúa con una situación posible, por ejemplo “*en verano...*” El siguiente continúa con el desenlace de la situación “*nunca hubiera sol*” y los que siguen deberán completar la historia con las consecuencias: “*todo el mundo estaría muy pálido*” y “*no habría kioskos en las playas*”, y “*la gente andaría muy triste*”, etc...
- > **El binomio fantástico.** Gianni Rodari habla de activar la imaginación provocándola con dos palabras que, aparentemente, no presentan ninguna relación inmediata: por ejemplo zapatos y luz. Así, se le solicita a los participantes, en solitario, o por parejas, que inventen una historia, que contemple una unión entre estos dos conceptos. Las posibilidades de binomios fantásticos son infinitas. He aquí algunos ejemplos: elefante y lápiz; sacerdote y mariposa; leche y parlante. Este ejercicio puede parecer similar al anteriormente mencionado de crear escenas a partir de cuatro palabras y de hecho, pertenecen a la misma familia. Sin embargo, en este ejercicio basado en el binomio fantástico, se intenciona de manera más evidente, el esfuerzo de establecer una relación que parezca cuerda entre los conceptos propuestos. De esta forma, se trabaja más en detalle la capacidad creativa a partir de inventar situaciones que se alejan de la realidad cotidiana.
- > **Mostrándose uno mismo.** En cualquier ejercicio teatral uno se muestra. Se muestra a través del mundo de ideas e imágenes al que recurre, se muestra a través del lenguaje que ocupa, a través de los personajes que elige. No hay duda de eso, sobre todo en el caso de personas que no son profesionales de la actuación. Sin embargo, se trata, en esta etapa, de intencionar abiertamente este espacio más personal, que no

sea, como ya apuntamos, invasivo. Con ello se logra potenciar un clima de vínculo y confianza en el grupo que permite impulsar su potencial sanador. Algunos ejercicios a los que se puede recurrir para abrir un espacio explícito al ámbito más personal, sin invadir aquello que la chica o el chico no quieren compartir en ese espacio, son los que siguen:

- **Me gusta... no me gusta.** En este ejercicio los participantes salen de a uno al escenario¹⁰. En el mismo se encuentra una silla. Sentados en ella, tienen un minuto para decir todas las cosas que les gusta, y un minuto para decir lo que no les gusta. Deben iniciar cada frase con “Me gusta” o “No me gusta”, según el minuto que corresponda. Se puede, incluso, ejemplificar una vez, con el fin de que sepan que hay un amplio abanico de cosas que pueden nombrar, desde comidas, acciones, estados de ánimo, situaciones, colores, etc... Por ejemplo: “Me gusta cuando estoy contenta porque siento que todo el mundo me quiere. Me gusta comer. Me gustan los helados. Me gusta cuando llueve. Me gusta cuando mi mamá hace sopapillas. Me gusta Bob Esponja. Me gusta bailar. Me gusta mi pololo...” Este ejercicio permite ir soltando las barreras que protegen nuestra esencia más personal, a la vez que ejercitan la capacidad de hilar ideas y la expresión.
- **Los objetos personales.** Similar a la improvisación a partir de objetos, mencionada para el período anterior, se trata de mostrar a la chica o al chico que va a improvisar una serie de objetos de los cuales debe escoger uno y generar una improvisación a partir del mismo. Lo particular de este ejercicio es que se seleccionarán los objetos más sugerentes (un peluche, un retrato, una cajita, una

mantita), objetos que puedan remitirnos a momentos significativos de nuestras vidas. A la actriz o actor se le solicitará que elija aquel que le llegue de una manera más personal y que invente una situación con lo que dicho objeto le sugiera. Esta puede referirse directamente a sus propias vivencias en relación con un objeto como ese o puede ser imaginaria. Sea como sea, tendrá sin duda una importante carga personal.

- **Lugar favorito.** Cada participante tiene un par de minutos para salir solo a “escena” y describir para el resto, con todos los detalles de los que sea capaz, su lugar favorito. Este puede ser un lugar físico o puede referirse



¹⁰ En este contexto llamamos escenario al espacio marcado como tal en la sala de taller. Pese a que les cuesta respetarlo, la generación y marcación de espacios también forma parte de la asimilación de estructuras y compromisos que se trabaja en el taller.

más bien a un momento en su vida, un lugar emotivo. La importancia que un espacio pueda tener para nosotros está marcada por lo que en él nos haya ocurrido, por este motivo el tránsito entre lugar físico y momento vital en este ejercicio suele ser frecuente. A través de este ejerci-

cio hemos tenido la grata experiencia de encontrarnos con que brota de los chicos y las chicas un habla y una gestualidad muy auténtica. Es uno de los ejercicios en que de verdad se muestran ellos, con una franca energía y con toda su fuerza vital.

4. MOMENTO DE CREACIÓN COLECTIVA

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: Las creaciones que vayan surgiendo en el taller en esta fase adquieren especial importancia, pues a partir de ellas se podrá deducir cuáles son los temas en torno a los cuales proyectar el montaje final. Como ya se señalaba anteriormente, la obra de teatro que se muestre al final de la tercera etapa del taller no tiene por qué ser una creación colectiva, puede estar conformada por un texto o textos ya escritos. Sin embargo, si es importante que sea acorde con los temas que al grupo le interesan y que adquiera su propio tono expresivo.

Para ello, todos los ejercicios de creatividad y creación mencionados hasta el momento, y todos aquellos no mencionados y que permitan impulsar la creación de personajes, escenas, historias, son útiles.

Sin embargo, es esta también una fase en la que los participantes del taller deben empezar a tomar conciencia de lo que significa preparar un montaje teatral. Generalmente, los chicos y chicas que provienen de ambientes marginales y que no han tenido la protección de un entorno y una comunidad adulta, han tenido pocos estímulos artísticos. Es muy posible que nunca hayan hecho una obra de teatro, e incluso que nunca hayan ido a ver una. Es, por ello, lógico que cuando los monitores/as les hablen de preparar un futuro montaje, no sepan muy bien a qué se refieren.

Para ello se recomienda, especialmente en esta fase, ir a ver una obra de teatro. Ésta debe estar bien seleccionada, de preferencia acorde con el lenguaje que generalmente ocupan los miembros del grupo para sus creaciones. Es importante, también, que la obra seleccionada sea de buena calidad. Un referente bien trabajado, generador de belleza (en el sentido amplio), bien interpretado, generará un efecto sustantivo en el grupo.

Pero más allá de este estímulo externo, que bien utilizado puede marcar de manera muy positiva la creación de la obra del grupo, es importante que tengan algún referente propio de un producto teatral terminado. Si uno nunca ha experimentado lo que significa realizar una obra de teatro ni nada similar, es difícil que entienda el proceso previo e incluso que se entusiasme con la idea. Por ello, se recomienda hacer un pequeño producto teatral de rápida preparación al interior del taller. Este puede ser la muestra a los adultos del Centro de reparación, de algunas improvisaciones o escenas preparadas. Sin embargo, en nuestra experiencia, ha dado especial buen resultado la realización de una Fotonovela.

EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **La Fotonovela.** Una Fotonovela es la narración de una historia a través de fotografías, a las cuales se les puede añadir texto. La realización de la fotonovela tiene varias etapas: en primer lugar, hay que crear la historia en conjunto y perfilar los personajes. El orden en que esto se haga no influye en el resultado. Se puede generar un ejercicio de creación de personajes a través del uso de vestuario y posteriormente inventar una historia con ellos. Se puede también, inventar una historia que tenga el tono dramático propio de las foto y telenovelas y de ahí sacar el número de personajes acorde con los participantes. Posteriormente se definen las escenas mediante las cuales se contará la historia. Es conveniente fijar un número determinado de fotografías, pues el ejercicio de narrar una historia en un espacio limitado obliga a agudizar el ingenio y la capacidad de síntesis. Como tercera etapa, se hacen las fotografías. Una vez que éstas fueron impresas, se pegan en un block y se añaden los comentarios de los personajes.

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. Sin embargo, permite entrenarse para aquello;
- > 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 dramáticos consumidos por los participantes del taller, a través fundamentalmente de la televisión;

- > El actor y el creador tienen plena potestad sobre el producto, con la capacidad de elegir personajes, poses, fotos, diálogo. La experiencia de la fotonovela puede significar un avance considerable en relación a la predisposición del grupo a preparar una obra de teatro.



- ♦ **La creación audiovisual.** Siempre que sea posible, pues económicamente y en cuanto a tiempo es más demandante, se recomienda, previo a la obra de teatro, dar un segundo paso: un producto audiovisual.

Para realizar el audiovisual, se les solicita a los participantes del taller generar una historia en conjunto. Se crean los personajes, se determinan las escenas, se ensayan antes de filmarlas, se graban, se editan, considerando efectos, música, etc., y finalmente se muestra. Los miembros del taller participan en

la creación de la historia y en la actuación de las escenas, no así en la parte más técnica de filmación, edición y efectos del audiovisual, pues se trata de centrarse en el ejercicio teatral y no desviarse con otros quehaceres que llevarían, sin duda, el tiempo de todo un taller.

La realización de una historia en formato audio-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.

5. CIERRE VINCULAR

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: El cierre vincular en esta etapa se asemeja al de la etapa anterior. Precisamente para que los ritos propuestos en la primera etapa funcionen adecuadamente, deben mantenerse a lo largo del taller, tratando de que no se pierda el tono místico de los mismos.

Considerando que las dinámicas grupales en esta segunda etapa se tornan más complejas, debido a que afloran las tensiones y competencias en el grupo, es fundamental que los contenidos de los momentos rituales adquieran cada vez más peso. Así, por ejemplo, el *toi toi* puede ser una instancia para conversar y problematizar ciertas conductas y sus consecuencias. Igualmente, la canción puede entregarle un tono adecuado al final de la sesión, con el fin de que la sensación final sea positiva.

Fase de Estreno

Esta tercera etapa del taller tiene lugar generalmente a partir de septiembre u octubre, hasta diciembre. Es un período que tiene características especiales que lo diferencian, en la estructura de las sesiones, ligeramente respecto a los dos períodos anteriores. En estos tres meses el grupo se aboca por completo a la preparación de la obra de teatro.

No es un período fácil. La rutina se vuelve más repetitiva debido a los ensayos. Los nervios, conforme se va acercando el momento de la función, generan tensiones en el grupo, e incluso, sumados a muchos otros factores, no hay que descartar que impulsen a algunos de los participantes a desertar del taller.

Sin embargo, es una fase altamente productiva en términos del trabajo de reparación, pues culmina en el hecho mágico y sorprendente del estreno teatral. La mezcla de luces, sonido, público, adrenalina, produce, en los participantes del taller, la consolidación de un proceso y se convierte en una experiencia altamente significativa. El estreno de una obra de teatro, en un teatro, con todas las de la ley, marca un antes y un después en el proceso de los chicos y las chicas que asisten al taller. Con el estreno de la obra, las actividades realizadas durante todo el año, y en particular las del último período, recién cobran sentido, y se vislumbra un segundo año de taller de teatro con otros ojos y otras expectativas.

Objetivos del Taller en la Fase de Estreno

I. CONCIENCIA DE GRUPO

En este período, el vínculo grupal se convierte en uno de los temas centrales a reforzar, y es el momento en que más claramente se expresa. La preparación del montaje teatral que será estrenado al final de este período requiere del compromiso de todos los miembros del grupo, asegurando su presencia en los ensayos y en el montaje final.

Pero la importancia de generar especial conciencia en este período acerca del vínculo grupal sobre el cual se basa el trabajo en teatro,

no se limita a asegurar la presencia de los miembros en escena. Es fundamental, igualmente, que los participantes del taller actúen con conciencia de grupo, escuchando a sus compañeros sobre el escenario, mostrando capacidad de improvisar con los otros en caso de que sea necesario, teniendo claridad sobre el hecho de que el resultado depende absolutamente de todos, y que nadie está solo en escena.

2. APERTURA DE LA CREATIVIDAD

El énfasis en este objetivo aparece fundamentalmente en las dos primeras fases del taller. Sin embargo, en esta etapa, pese a que se trabaja sobre un texto definido, la creatividad está igualmente presente. Además de encontrarse en aquellas ideas que los integrantes del grupo puedan aportar a la puesta en escena, tanto en términos de dirección, como escenografía o vestuario, se encuentra también en la forma en que se van apropiando cada uno de sus personajes y sus textos.

Es evidente que el objetivo de este taller de teatro no es que los participantes aprendan a interpretar. Sin embargo, para que la obra cumpla su objetivo reparatorio, tiene que ser un producto de calidad y las interpretaciones tienen que estar a la altura. En los cuatro años de experiencia en este trabajo hemos comprobado que la riqueza interpretativa y teatral de los adolescentes con quienes trabajamos radica en su autenticidad. Si se logra que los participantes se apropien del escenario, se sientan cómodos en él, y puedan generar un espacio para mostrar su gracia natural, la obra está destinada a ser un éxito y el efecto terapéutico sobre los jóvenes que actúan, potente.

3. APRENDIZAJE DEL RIGOR

Si hay un objetivo central a trabajar en este período, junto con la conciencia de grupo, es el rigor. En estos tres meses de lo que se trata es de ensayar. Y ensayar es pesado y tedioso. Ensayar significa repetir una y otra vez, aún cuando se considera que ya se sabe el texto, que la escena ya está buena, y además, *“para qué se preocupan tanto las tías si total el día de la obra yo lo voy a hacer bien”*.

Efectivamente, los ensayos no se entienden si nunca se ha hecho una obra de teatro. La importancia de la constancia, de la disciplina del aprendizaje no tiene sentido si no se ha vivido antes la sensación de estar sobre un escenario, expuesto a la atención de más de cincuenta personas.

Este objetivo será difícil de trabajar en este período, por ello debe ser reforzado constantemente. Es importante saber que, aunque sea difícil, aunque los miembros del taller se quejen permanentemente y consideren que los ensayos son tediosos e inútiles, es necesario insistir pues su comprensión en un plazo posterior es igualmente educativa y reparadora y porque sin ellos, la experiencia teatral del estreno pierde mucha de la fuerza que contiene. Los ensayos, aunque sin el brillo del estreno, lo contienen en pequeñas dosis. Sin ellos, el estreno se vuelve anecdótico y pierde el sentido de “META” que los ensayos refuerzan.

4. DESARROLLO DE LA CORPORALIDAD

Lo aprendido y ejercitado durante el año respecto a este objetivo se plasma en la forma en que los participantes del taller se posicionan y se mueven en escena. La presencia escénica, finalmente, es en parte el resultado de un trabajo destinado a realinear el cuerpo y conectarlo con ideas, personajes, emociones.

Sin embargo, tampoco hay que dar por terminado el trabajo en torno a la corporalidad en este período. La experiencia corporal de actuar sobre el escenario, y necesitar realmente ocupar un gran espacio con cuerpo y voz, tiene consecuencias interesantes en la actitud corporal de los chicos y chicas. Un ejemplo sirva para ilustrarlo. Cuando realizamos, en el año 2004, nuestro primer taller de teatro en el Centro de Acogida de ONG Raíces, una de las actrices era una chica para quien su cuerpo solo tenía la función de ocultarse de él mismo. Su presencia, su mirada, eran poco precisas, tenía permanentes gestos con los que parecía querer disminuir su tamaño, y un mechón de pelo negro le tapaba la cara. Un día después del estreno de la obra de teatro, en el que sorprendió a todos con su actuación de “Perniciosa”, llegó al Centro de Acogida con el pelo tomado en una cola, mostrando toda su hermosa cara, y con una actitud erguida y sonriente. Fue el escenario el que le estiró la espalda, le colocó los brazos a los lados del cuerpo y le hizo un moño en la nuca.

5. EJERCICIO DE LA EXPRESIÓN

Con el ejercicio de la expresión ocurre algo similar a lo que ocurre con el desarrollo de la corporalidad en el escenario. El sentido de la obra que se estrena, el contenido de los textos, el significado del montaje completo, suelen cobrar más sentido en el estreno que durante los ensayos. Es común encontrarse con que los participantes en el montaje no entienden realmente la obra en su totalidad hasta que la realizan sobre el escenario, o hasta que la vivencian en los ensayos generales. Así, nos ha sucedido a veces que el día de la obra o los días inmediatamente anteriores, los miembros del grupo comprenden y empiezan a comentar la obra, a compararla con sus experiencias de vida, a sacar conclusiones. Esto les lleva, incluso a innovar algunos episodios, o a cerrar el saludo final con un discurso al respecto.



Ejercicios Teatrales

para cada uno de los Momentos del Taller en la Fase de Estreno

En esta fase del taller, la estructura interna de cada sesión se modifica en algunos aspectos, adaptándose al objetivo primordial que es preparar la obra para el estreno. De hecho, un cierto componente de excepcionalidad es positivo. Según nuestra experiencia, se hace necesario y enriquecedor, por ejemplo, incluir un día más de ensayo en la semana. Más allá de que sea importante para afianzar las escenas el contar con más horas de ensayo, ensayar en horarios extras refuerza el trabajo por un objetivo común. Es esta una fase en que la idea de meta y de proyecto toma carne en los chicos/as. En muchos casos, los niños que viven en entornos de marginalidad y en una falta de estructura, producto de la negligencia y el abandono de los adultos, no tienen el hábito de construir su vida en base a proyectos. De hecho, la proyección de objetivos es muy baja y muy inmediateista. Es este momento del taller, por tanto, una excelente oportunidad para los equipos de acompañar al niño/a en esta experiencia, reforzando la importancia de construir proyectos y trabajar por ellos. Asimismo, el acompañamiento del equipo es fundamental a la hora de contener al niño/a al finalizar esta fase. El estreno de la obra de teatro ha requerido en el alumno de tanta energía, ha producido tanta adrenalina y tanta emoción, que los días después pueden ser difíciles. Es fundamental que haya un entorno acompañante y consolador en esos momentos, que permita al niño/a expresar todas las emociones y miedos que sintió, y comience a apoyarle en la construcción de nuevos proyectos con el/ella a partir de las agradables sensaciones que experimentó en relación al estreno de la obra.z

1. CÍRCULO INICIAL

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: En esta etapa el círculo inicial se mantiene de forma similar a la etapa anterior. Los ejercicios de confianza y coordinación del grupo deben reforzarse, habiendo logrado ya un ritmo y una expertisse que permita jugar con distintas variantes que tornen más complejo el juego. El experimentar cómo la energía grupal fluye entre los participantes de forma automática, sensorial, sin necesidad de explicarla, es una vivencia importante para los participantes del taller. Asimismo, generar una reflexión y hacer conscientes dichas percepciones es también un paso im-

portante en esta fase, en que la explicitación del vínculo no debiera venir ya de los/las monitores, sino del mismo grupo.

EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **Numerándose.** Es interesante seguir repitiendo este ejercicio, pues permite tomarle el pulso a cómo se encuentra el grupo en ese día. Una variante que se le puede añadir en esta fase es, por ejemplo, una pequeña reflexión posterior al ejercicio. Esta pue-

de partir de una evaluación acerca de si ha costado el ejercicio más o menos que otras veces, y así llegar a una estimación acerca de cómo se percibe el grupo ese día, y cuales pueden ser los factores que influyen en que así esté.

Otra forma de tornar este ejercicio más complejo y así sacarle partido, es realizarlo con los ojos cerrados. El no poder mirarse para intuir quién va a decir qué número en qué momento, implica una mayor concentración y sensibilidad hacia los otros.

Este ejercicio se sugiere que acompañe al grupo hasta el estreno. Decir los números antes del mismo es una forma de afianzar los procesos anteriores.

- ♦ **El palo.** Este ejercicio es también rico en posibilidades de innovación. Una vez que el grupo muestra destreza en arrojarse y recibir el palo, demostrando así que la confianza entre ellos se ha fortalecido, se puede centrar mayor atención en el ritmo, marcando cambios en el mismo que el grupo puede percibir. Otra variante posible es colocar el palo en el centro, mirar a alguien y soltarlo, de forma que la persona a quien se miró debe correr a recogerlo antes de que se caiga. También es posible que el palo no sea arrojado sino situado en los pies de la otra persona. En este caso, lo fundamental es mantener el mismo ritmo, de forma que fluya el ejercicio sin detenerse a pensar a quien se le entrega o quien recibe.
- ♦ **Confianza y colaboración física.** El ejercicio de “dejarse caer” que anteriormente se explicó puede combinarse, en esta etapa, con otros como guiar al compañero con los ojos cerrados en el espacio a través de la voz, o levantar entre cuatro una silla en la que se encuentra un compañero/a, solo sosteniendo con dos dedos cada uno. Son múltiples las variantes y las invenciones posibles para generar ejercicios que refuercen la sensación de trabajo en equipo desde una acogida amorosa y protectora de los otros.



2. TRAINING

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: En este período, el training tiene la función de, en poco tiempo, lograr energizar eficazmente a los participantes del taller, para que exista una mejor disposición a los ensayos. Se recomienda ejercicios más cortos y más intensos, de forma que el empleo energético sea eficiente. Se considera positivo, asimismo, reforzar el aspecto lúdico del training en esta fase. Los ensayos que son centrales en las sesiones de esta tercera etapa en el taller, ya lo hemos dicho, a menudo resultan tediosos para los miembros del taller. Son múltiples los ejercicios teatrales y dinámicas grupales que cumplen con las características de entretener y motivar energéticamente. Valga mencionar tres de ellos que han resultado eficaces en estos propósitos a lo largo del taller de ONG Raíces.

EJERCICIOS POSIBLES:

- ♦ **Chuchúa chuchúa.** Se trata de una canción que se canta en círculo, siguiendo las palabras y los movimientos de una persona que lleva el liderazgo. Es un juego divertido, que inmediatamente sitúa al grupo en un ánimo lúdico, y permite intencionar el movimiento de distintas partes del cuerpo. La canción dice así (el monitor/a dice y el resto repite, con los gestos que indica la letra):

Monitor:	Grupo:
<i>Atención</i>	<i>Atención</i>
<i>Dedo al frente</i>	<i>Dedo al frente</i>
<i>Codo atrás</i>	<i>Codo atrás</i>
<i>Chuchúa chuchúa</i>	<i>chuchúa a a</i>
<i>Atención</i>	<i>Atención</i>
<i>Dedo al frente</i>	<i>Dedo al frente</i>
<i>Codo atrás</i>	<i>Codo atrás</i>

Hombro arriba
Chuchúa chuchúa

Atención
Dedo al frente
Codo atrás
Hombro arriba
Cuello almeja
Chuchúa chuchúa

Atención
Dedo al frente
Codo atrás
Hombro arriba
Cuello almeja
Poto de vieja
Chuchúa chuchúa

Hombro arriba
chuchúa a a

Atención
Dedo al frente
Codo atrás
Hombro arriba
Cuello almeja
chuchúa a a

Atención
Dedo al frente
Codo atrás
Hombro arriba
Cuello almeja
Poto de vieja
chuchúa a a

(se pueden añadir todos los movimientos que se desee)

- ♦ **Ese pajarito me mira y se ríe.** En este juego se sitúan todos los participantes en círculo. La canción que deben cantar todos juntos es:

Este pajarito
Me mira y se ríe (acompañando de un gesto de patada infantil al piso)
Me mira y se ríe (patada al piso con el otro pie)
Me hace así (movimiento de mano derecha que simula el pico de un pájaro)
Me hace así (repetirlo con la otra mano)

Esta canción se repite con distintas emociones, intenciones y personajes. Lo ideal es que pueda realizarla cada uno intencio-

nando una variante y después repetirla en grupo, de forma que se ejercite la capacidad creativa y propositiva de los miembros del grupo. Más que un trabajo corporal, lo que se logra con este ejercicio es generar un ánimo divertido en el grupo.

- ♦ **Pie pie pie.** El grupo se sitúa detrás del monitor/a que dirige el ejercicio. Cada una de las frases y movimientos que dice la monitora/or deben ser repetidos por el grupo. Así, la canción que estructura el ejercicio es:

Pie pie pie, pie pie pie pie (acompañado de un movimiento hacia el piso del pie derecho)

Pie pie pie, pie pie pie pie (acompañado de un movimiento hacia el piso del pie izquierdo)

Rodilla, rodilla rodilla rodilla (acompañado de un movimiento circular de rodillas con las manos apoyadas sobre ellas)

Cadera, cadera (acompañado de un movimiento circular de la cadera hacia un lado y hacia otro)

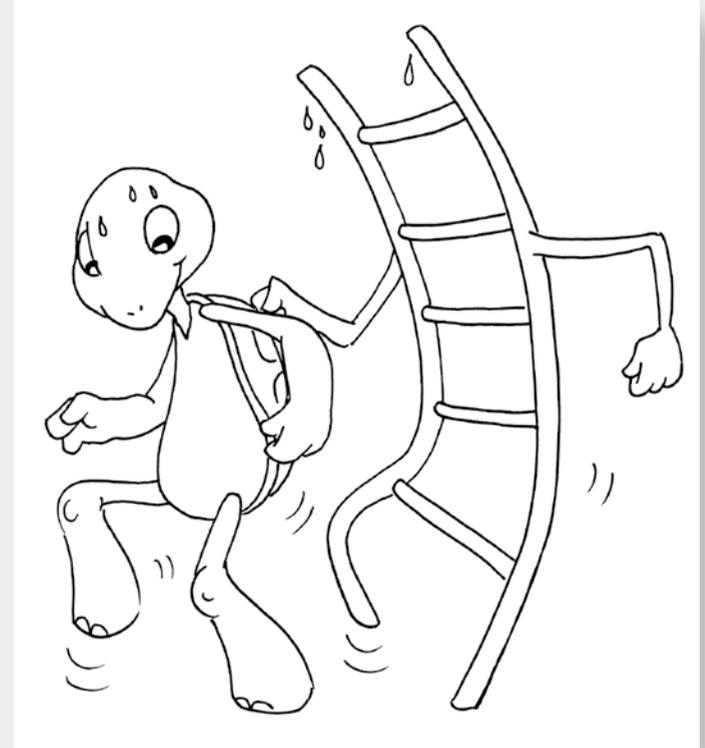
Cintura, cintura, cintura, cintura (acompañado de movimientos cortos de cintura hacia un lado y el otro)

Hombros, hombros, hombros, hombros (acompañado de movimiento de hombros hacia delante y hacia atrás)

Cabeza, cabeza (acompañado de un movimiento lento y circular de la cabeza hacia un lado y otro)

Arriba, abajo, izquierda, derecha (acompañado de movimientos de cabeza en las direcciones señaladas)

Es conveniente que después de cada parte del cuerpo, el ejercicio vuelva a empezar, acumulando así movimientos hasta completar la serie entera. Este ejercicio, de dicha manera, implica un fuerte esfuerzo físico. Es tarea del monitor/a hacerlo entretenido y divertidos los movimientos para que cumpla su objetivo.



3 (Y 4). MOMENTO DE ENSAYO Y CREACIÓN

CARACTERÍSTICAS Y FUNCIÓN: En este período del taller, las fases de soltura creativa y creación colectiva se unen en un solo momento de ensayo y creación. Cualquier estrategia de trabajo que se desarrolle en esta etapa debe tener en cuenta la necesidad de combinar rigor y disciplina de los ensayos, con juego y creatividad que permita manejar la repetición y la rutina en un contexto de ansiedad y nervios.

ESTRATEGIAS POSIBLES: En lugar de ejercicios para motivar y mejorar los ensayos, hablaremos más bien de estrategias que permiten hacerse cargo de los posibles problemas que pudieran surgir en los ensayos, relacionados, específicamente, con la dinámica que estos precisan.

- ♦ **Aburrimiento y falta de paciencia frente a la repetición y los ensayos de otros.** Esta situación es muy frecuente, Fácilmente la energía decae cuando es necesario esperar mucho tiempo para el propio turno de ensayo. Si bien es importante que los chicos y chicas ejerciten esta espera, como parte de un aprendizaje, es fundamental también contar con estrategias que permitan reducir la espera. Ensayar en sub-grupos y después mostrar los avances es una forma posible de alivianar la repetición de los ensayos. Para eso, sin embargo, se suele requerir del apoyo de un adulto en cada sub-grupo, a no ser que éste sea lo suficientemente autónomo.

Otra estrategia que apoya en este sentido es aportar, eventualmente, incentivos externos a los ensayos. Un ejemplo es tener acceso a la sala de teatro, u otro teatro, para probar la obra en un lugar adecuado. Otra posibilidad es invitar a personas externas, puntuales, a que presencien los ensayos y opinen.

- ♦ **Sucede con frecuencia en los ensayos, que los actores/actrices del grupo empiezan a declamar el texto y van perdiendo**

conexión con el mismo, aunque haya resultado de improvisaciones generadas precisamente por ellos. Cualquier ejercicio que sirva para llevar las escenas a su propio lenguaje y gestualidad resulta, por tanto positivo. Una posibilidad es recurrir al director, actor y pedagogo teatral Konstantin Stanislavsky y sus acciones físicas, es decir, pedirle a las actrices/actores que representen sobre el escenario, una acción cotidiana preocupándose de hacerla de verdad, tal cual la harían en la realidad. Comer una manzana (de verdad), servirse y beber un vaso de agua (de verdad), amarrarse el cordón de un zapato(de verdad), son un ejemplo de ello. De esta manera y mediante esta estrategia, los actores/actrices van conectándose con la realidad de sus palabras y de sus movimientos.

La provocación, las preguntas, el sacar al actor de su personaje y preguntarle como lo haría si fuera él o ella, son técnicas que en el caso de los chicos y chicas en quienes se centra esta metodología, también funcionan, pues les permiten mostrarse ellos. Cuando interpretan, a menudo creen que deben forzar la declamación o alejarse de su forma de hablar cotidiana. Sin embargo, en la medida que se acerquen a ella se sentirán más seguros y reivindicarán su presencia en un lugar tan dignificante como es un escenario. Es importante, respecto a este último punto, hacer la siguientes observación: el teatro es un arte que sirve, además de todo lo mencionado anteriormente, para desarrollar la capacidad de expresarse en público. En este sentido, puede ser importante para perfeccionar la dicción y mejorar el lenguaje, corrigiendo errores gramaticales que ya han sido naturalizados. Sin embargo, el habla popular también es una fuente de riqueza cultural. En la medida en que es reprimida por ser “incorrecta”, se va reduciendo y efectivamente debilita. La línea entre apoyar a los muchachos/as a hablar correctamente, de forma de disminuir los estigmas sociales, pero a su vez entregando un espacio de validación a sus expresiones y sus propias formas

de habla, es delgada. Es importante contribuir conscientemente, a través del teatro, a diferenciar ambos aspectos.

- Otro obstáculo con el que podemos encontrarnos en este proceso es **la dificultad que tienen algunos participantes para aprenderse textos**. Añádase, además, la posibilidad de que, si trabajamos con textos escritos, les cueste leerlo y/o comprenderlo. En la experiencia del taller de teatro de ONG Raíces hemos optado por no trabajar con textos escritos en la mayoría de los casos. El objetivo ha sido priorizar la espontaneidad, que comprobamos se ve mermada cuando se trata de un texto escrito, pues se suelen aferrar a él de manera exagerada. Sin embargo, si se decide pese a todo trabajar con texto, priorizando tal vez el valioso objetivo de que los miembros del taller se apropien de algo ya escrito, a nivel comprensivo y emocional, es importante tener en cuenta que posiblemente van a necesitar de variadas ayudas de apoyo a la comprensión lectora. Grabar los textos en audio puede ser una estrategia útil en estos casos.



5. CIERRE VINCULAR

Características y función. En esta etapa el cierre vincular nos acerca al estreno. Es un espacio en que es importante explicitar el vínculo y la necesidad de que todos y todas se apoyen para que se logre el objetivo conjunto: realizar un estreno de excelencia y estar orgullosos del producto logrado en conjunto.

La mística debe haber crecido, pues debe contrarrestar también una serie de miedos que afloran en este momento y que se pueden manifestar en conductas agresivas, desmotivadas o disruptivas.

Cualquier nuevo rito que surja en esta etapa, como escribir en un sobre cerrado los miedos y las esperanzas respecto al estreno, para abrirlo una vez que haya sucedido, es útil e importante.

El Estreno, Subiendo la Escalera

El estreno de un montaje teatral por el que se ha trabajado en conjunto durante meses es parte esencial del proceso reparatorio a través del teatro.

Se trata de un momento que consolida todos los aprendizajes del año. Permite comprender la importancia, además, de los objetivos trabajados: el vínculo, la rigurosidad, la creatividad, la soltura corporal y vocal, la capacidad expresiva. Además, es un momento que dignifica y enaltece. Cada uno es importante y recibe el aplauso del público. Se trata, finalmente, de un instante mágico, en que decantan procesos corporales, emocionales, cognitivos.

No es un evento sencillo, la subida de la escalera. Para empezar, da susto. El susto se puede manifestar de muchas maneras. En los cuatro años de experiencia de trabajo en ONG Raíces hemos visto peleas entre las actrices, intentos de escaparse del teatro, niños que se encierran en el baño... como ejemplo de algunas reacciones que se pueden presentar frente a una situación que produce temor, y altísimas expectativas.

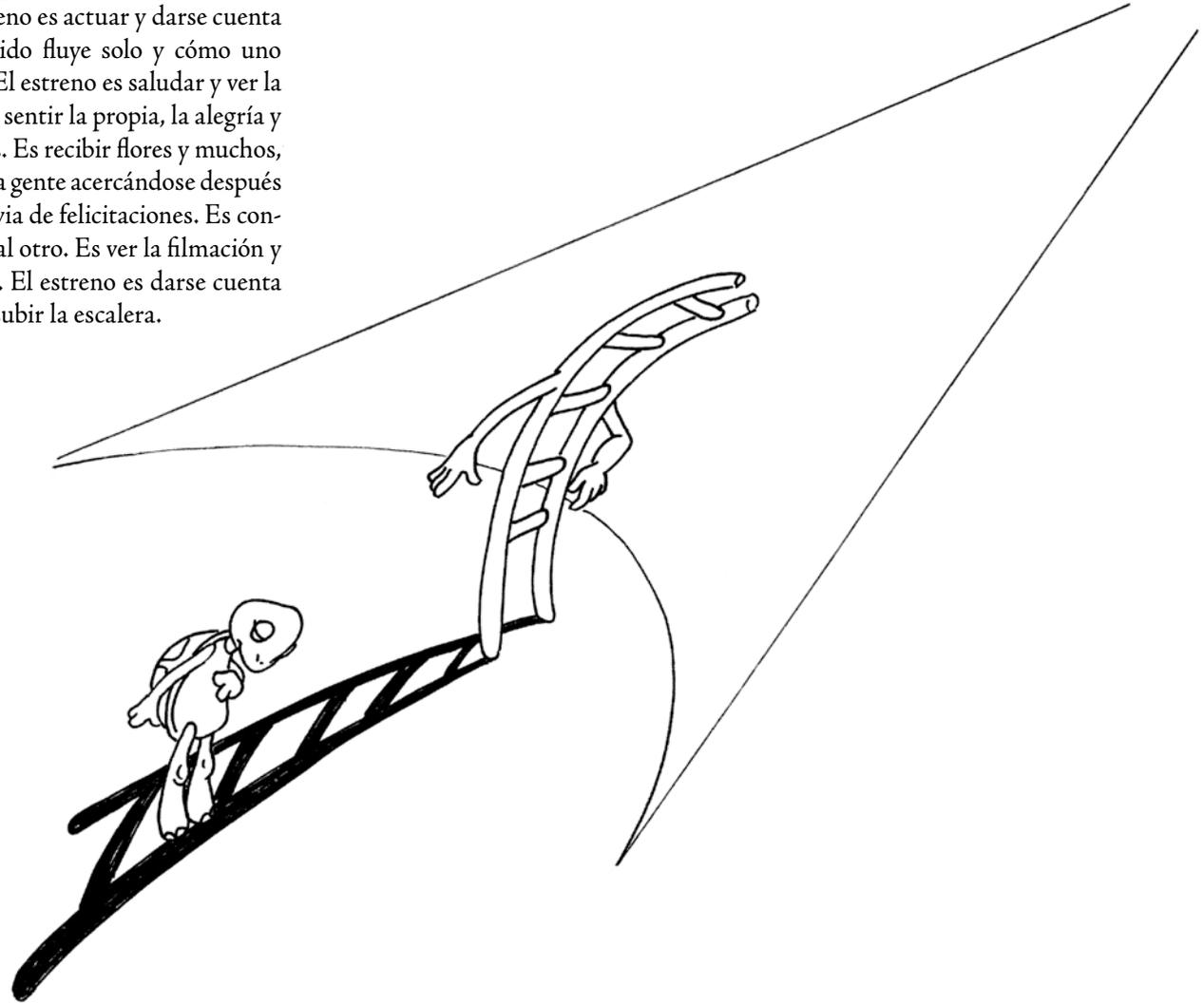
Entre estas expectativas hay un tema central: la asistencia de las familias. Cuando se trabaja con niños y niñas que han sufrido negligencia y abandono por parte de su entorno más cercano, encontramos permanentemente la tensión de querer sentirse queridos.

El maltrato en la familia, cualquiera que sea su forma, tiene un elemento extremadamente perverso: y es que la persona que se supone más debiera protegerte es quien más te maltrata (Miller, 1998). Frente a esto existe siempre la esperanza, la fantasía, de ser querido (Cyrulnik, 2003). En un momento que adquiere tanta importancia como la participación en un estreno teatral, el deseo de que, viendo la actuación, su familia los valore y los quiera, es una fantasía recurrente en los adolescentes que participan de estas experiencias. Sin embargo, no es solo fantasía. Hemos podido vivenciar cómo la asistencia de las familias o de los adultos significativos al estreno de la obra ha marcado positivamente el proceso de reparación del niño/a. Considerando estos elementos, el apoyo del equipo para lograr que asistan las familias al estreno de la obra es esencial.

El estreno debe ser un evento único y especial. Por ello es un trabajo de un equipo grande y de un gran equipo. No se trata solo de un trabajo colaborativo entre los miembros del taller, sino entre todo el equipo del Centro reparatorio. El equipo entero y la institución debe convertir ese día en un evento especial, potenciando, con toda la parafernalia necesaria, el significado del mismo.

Y todo esto porque el estreno no es solo la obra. El estreno es la semana antes, en que es conveniente que los chicos/as ensayen en el mismo teatro donde van a actuar, conozcan sus camarines y sus

lucos. El estreno es crear lindas invitaciones que puedan ser repartidas con antelación. El estreno es la dinámica de llegar temprano ese día al teatro, de comer juntos, de conversar los nervios. El estreno es el training previo a la función. El estreno es un segundo en que uno desea no salir a escena pero sale. El estreno es actuar y darse cuenta cómo todo lo aprendido fluye solo y cómo uno disfruta el escenario. El estreno es saludar y ver la emoción del público y sentir la propia, la alegría y los nervios contenidos. Es recibir flores y muchos, muchos aplausos. Es la gente acercándose después de la obra con una lluvia de felicitaciones. Es conversarlo al otro día, y al otro. Es ver la filmación y morir de vergüenza. El estreno es darse cuenta que la tortuga puede subir la escalera.



A

Pierre

Desde Arriba de la Escalera

Subir la escalera es una experiencia significativa para la tortuga. Entrenar una obra, después de un trabajo continuo, sostenido, lúdico es, sin duda, un momento que posee una calidad especial en la vida de los adolescentes con quienes se trabaja, así como del personal que trabaja con ellos/as.

Las experiencias significativas son dúctiles, elásticas y están hechas de un material poco asible. Impregnan la vida de uno no se sabe cómo, su efecto no es predecible, se esconden y aparecen cualquier día, de repente, con la cara lavada y deslumbrantes.

El efecto que la experiencia del taller de teatro puede tener en niños, niñas y adolescentes con dolorosas historias de vulneración a veces es muy evidente y otras veces no se puede apreciar de inmediato. Inserto en el contexto de un programa de reparación más amplio, afianza procesos que se trabajan en conjunto. La forma en que cada niño/a ha asimilado los objetivos que en el taller se trabajan puede mostrar una linealidad ininterrumpida, o ser extremada-

mente variable. La manera en que la experiencia teatral impregna sus vivencias puede manifestarse de manera inmediata o mucho tiempo después en los detalles más insospechados. En definitiva, una experiencia teatral vivenciada con el impulso, la dedicación y la rigurosidad que ojalá hayamos podido transmitir en esta metodología, no nos cabe ninguna duda que tiene efectos positivos en quien la vivencia.

Para reforzar esta idea, en la que hemos ido creyendo y que ha ido convenciéndonos a medida que hemos visto los procesos de los chicos y chicas con quienes hemos trabajado en el taller, dejamos el sabor de algunas de sus percepciones sobre lo que a ellos les ha ocurrido en este camino difícil pero entretenido de aprender, por sí mismos y con sus compañeros, a subir esta escalera¹¹.

¹¹ Citas extraídas de Pérez, Claudia (2008) La experiencia teatral como herramienta de reparación con niños en explotación sexual, tesis de licenciatura para optar al título de actriz, Escuela de teatro PUC.

“... El training me cansa un poquito pero yo sé que me hace bien, me siento como bien, estoy más ágil...”

“... Me ha ayudado harto por parte de mi familia porque yo no tenía comunicación con ellos. Ahora somos más unidos ahora me puedo comunicar súper bien... A veces con mi hermana hago los ejercicios del training y nos reímos harto.”

“... Me gusta el training porque sirve pa’ relajarme y pa’ hacer mejor las cosas, pa’ no estresarme tanto... Si me siento mejor con mi cuerpo”.

“... Ahhhh, me costó mucho yo era súper floja, porque todo lo del cuerpo a mi me mataba. Yo no podía respirar porque me ahogaba. Mi cuerpo me mandaba a mí”.

“... Me gusta más el proceso de la improvisación, porque el ensayo es como: “esto tienes que hacer, acá, acá y acá”,

en cambio en la improvisación salían cosas o de repente escuchábamos historias que uno no se imagina, historias de nosotros y eso era lo rico, expresarle a la gente lo que uno siente lo que uno vivió”.

“... El taller me ha ayudado a crear más cosas, de repente las tías necesita saber y que inventemos más cosas y a mi como que se me empiezan a ocurrir, la tía nos dice una palabra y se me empieza a ocurrir, y me gusta que se me ocurra, y me siento bien.”

“... La responsabilidad nos costó harto, porque nadie pescaba, y después llegaba la tía y estábamos todos listos y vestidos, estábamos con la disponibilidad. En los ensayos le pones más ganas porque sabes que viene el estreno, la sensación que no quieres que salga mal, y por la culpa de uno puede fracasar. Nosotros mismos decíamos: si tu no vas a estar o no vas a salir dilo al tiro, antes de que avises a última hora y no haya una persona que te reemplace. Al segundo año era: todos apréndanse los papeles de todos por cualquier cosa, todos teníamos la disponibilidad, si faltaba uno la otra la apoyaba, era muy bonito.”

Bibliografía

- 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 Raices, 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). *Socio-creatividad y transformación: ideas para problematizar la creatividad en perspectiva social*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile.
- 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.
- Cyrulnik, Boris (2003). *El murmullo de los fantasmas: volver a la vida después de un trauma*. Editorial Gedisa.
- 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). *Estrategia Integral de Intervención para la Reparación del Daño Sufrido por Víctimas de Explotación y Comercio Sexual Infantil*. Informe final proyecto piloto. Sistematización. (sin publicar).
- Miller, Alice (1998). *Por tu propio bien*. Editorial Tusquets.
- Pérez, Claudia (2008). *La experiencia teatral como herramienta de reparación con niños en explotación sexual, tesis de licenciatura para optar al título de actriz*. Escuela de teatro PUC (sin publicar).
- Rodari, Gianni (1980). *Gramática de la Fantasía. El arte de inventar historias*. Alfaguara.
- Tonucci, Francesco (1981). *Con ojos de niño*. Editorial Losada.

