



PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UN TRABAJO TEATRAL CON NIÑOS, NIÑAS Y ADOLESCENTES VULNERADOS

Iria Retuerto Mendaña¹

Resumen

La pedagogía teatral puede ser una herramienta formativa y terapéutica que permite avanzar sustancialmente y afianzar procesos de reparación en niños, niñas y adolescentes vulnerados. Este artículo expone las bases de una metodología de trabajo teatral construida a partir de la experiencia de un taller de teatro en el Centro de Acogida de ONG Raíces, en el que durante cuatro años se ha trabajado con niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial.

Con un trabajo constante, marcado por el compromiso grupal, la creatividad, el rigor y el juego, se potencia el desarrollo de las personas permitiendo una conexión con su corporalidad, con sus narrativas, con sus emociones y con ese brillo que todos tenemos y podemos desplegar sobre un escenario teatral.

1 Iria Retuerto es antropóloga de la ONG RAICES de Santiago y se desempeña como coordinadora del Programa de Reparación de Niños y Adolescentes Afectados por Explotación Sexual Comercial que ejecuta dicha organización.

ONG RAICES, es una institución acreditada por el Sename, con domicilio en Moneda N° 812, Oficina 1014, Santiago Centro. Correo electrónico de la autora: iria@ongraices.org.



Abstract

Theatre can be a formative and therapeutical tool, which supports reparatory processes with vulnerated teenagers. This article puts forward the basis for a methodology on education through theatre in risk social contexts. The proposal has been constructed upon the experience of theatre workshops that regularly takes place at the NGO "Raíces". This tool is rooted in an integral methodology on the reparatory processes for children victims of sexual exploitation.

The methodology demands the teenagers develop a permanent work in order to generate a group cooperation, creativity and discipline to give the possibility of playing. At the same time, teenagers' potenciales are improved, allowing to connect themselves with their bodies, narratives, and emotions. This experience wakes up the internal light, wich is insight ourselves, to can perform on a stage.

PRESENTACIÓN

En el año 2004 se inició en el Centro de Acogida de ONG Raíces, un taller de teatro para los niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial que realizaban su proceso de reparación del daño. Sin saber exactamente qué se podía esperar de un trabajo en esta área, pero conscientes de que se quería generar un espacio de juegos, creación y belleza que contrastara con las experiencias traumáticas vividas por los adolescentes se inició un camino de búsqueda, aprendizajes, sorpresas, estudio y cierta dosis de magia. Desde entonces han transcurrido cuatro años de trabajo, y se han observado, con mayor conciencia, el efecto de la pedagogía teatral como una herramienta terapéutica y formativa, que hoy es parte de la metodología integral aplicada en dicha ONG para la reparación del daño en adolescentes vulnerados².

Vivenciando la experiencia, reflexionando y analizando, se hizo evidente que el teatro genera una serie de dinámicas enriquecedoras de los procesos formativos y terapéuticos. La energía del juego teatral, el compromiso grupal que requiere la puesta en escena, la libertad de la creación, el rigor en los ensayos, la empatía con el otro, la concentración de la interpretación, la precisión corporal y proyección vocal que se requiere, la adrenalina que se despliega en escena. Todos estos elementos resultan de gran valor en el desarrollo de conductas que permiten superar situaciones traumáticas y vivencias dolorosas.

2 En la generación de esta metodología de teatro reparatorio han sido fundamentales los aportes de diversas personas, como Viviana Avilés, Alejandro Magún, Denisse Araya y todo el equipo del Centro de Acogida de ONG Raíces, así como la Corporación de Pedagogos teatrales de Chile.

En el trayecto de estos cuatro años, se han generado productos, aprendizajes y resultados, que pacientemente han contribuido a avanzar hacia una metodología de trabajo, cuya acción ha ido mostrando capacidad reparatoria en los adolescentes protagonistas. Son precisamente estas razones las que nos movió a compartirla con equipos de distintos ámbitos de la acción social. Se trata, en definitiva, de una invitación a incorporar la pedagogía teatral a los procesos de restitución de derechos frente a distintas vulneraciones, ya sea explotación sexual comercial, maltrato, experiencias de infracción a la ley u otras.

En el presente artículo damos cuenta del avance logrado en la constitución de la mencionada metodología, es necesario detenerse en distintos momentos. No obstante que en primer lugar, se subraya como tarea fundamental la realización de un análisis sobre quiénes son los protagonistas de la experiencia. Las necesidades y particularidades de las personas con quienes se trabaja en el taller de teatro deben ser conocidas en profundidad, a la vez que es necesario mantener una permanente y sutil comunicación entre monitores y participantes del taller, con el fin que la metodología de trabajo pueda amoldarse al objetivo central.

Posteriormente se plantean los principios que marcan con su sello particular las estrategias metodológicas aplicadas. Donde la experiencia de ONG Raíces, ha evidenciado que tales principios constituyen pilares esenciales para lograr los resultados obtenidos.

Un tercer momento de reflexión está marcado por los objetivos a trabajar en el taller de teatro, los cuales permiten abordar diferentes aspectos de las complejas y múltiples consecuencias de las vulneraciones vividas por los adolescentes.

Finalmente, en concordancia con los factores contenidos en los momentos precedentes, se analizan las estrategias que diseñadas y puestas en acción en los talleres, para avanzar en el proceso de restitución de derechos de adolescentes vulnerados.

I. EL TEATRO COMO APORTE A LOS PROCESOS REPARATORIOS

El poder reparatorio del arte no siempre es valorado en toda su dimensión en los proyectos sociales. A menudo es visto solamente como un adorno o un aporte tangencial a otros acercamientos que abordan las problemáticas sociales o psicológicas de manera más directa. El aporte de las artes escénicas –y de seguro también de otras artes- a los procesos terapéuticos y formativos tiene, sin embargo, su propio espacio de desarrollo, ofreciendo aproximaciones y explorando lugares que a veces, por recónditos e inespecíficos, escapan a otro tipo de intervenciones.



En relación con lo anterior, el antropólogo (Joseph Campbell, 2000) tiene algunas consideraciones que pueden resultar de interés. En sus estudios sobre historia de las religiones, relaciona la experiencia mística con lo que él llama "el ojo del artista". La cercanía entre ambos fenómenos –el religioso y el artístico– recae, según el autor, en el juego de "como si". Cuando una persona, desde un sentir religioso, vivencia a otra con una máscara realizando un rito, o cuando se postra ante una figura que 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.

Entre todas las artes, las artes de la representación se fundan específicamente sobre el efecto del "como si". Como espectador, pero fundamentalmente como actor, se ejercita al máximo la capacidad simbólica de vivenciar realidad en lo que no la tiene. Situarse de lleno en esta experiencia, vivenciar el juego con todos los sentidos, relacionarse por un momento con determinados temas y sensaciones desde el "como si", nos saca del plano de la racionalidad y permite a nuestra mente, cuerpo y sentidos transitar por caminos distintos, menos estructurados y por tanto, con capacidad para sorprendernos. Nos permite, así, legitimar espacios en los procesos reparadores, que no abordan las problemáticas personales de manera frontal, que no entran al espacio íntimo por la puerta, pero usan la ventana, la rendija del aire acondicionado o la chimenea, como el Viejo Pascuero.



Legitimar estos espacios tangenciales, estos espacios en que se conducen procesos "sin querer queriendo", no implica, sin embargo, que deslegitimemos los otros. La experiencia obtenida al respecto nos indica que, frente a problemáticas tan complejas y dolorosas como son las vulneraciones a los derechos de niños y niñas, el teatro por sí solo, no nos permite avanzar mucho. Es la combinación de la puerta y la ventana, de la intervención directa y de estas otras dinámicas lo que permite hablar de procesos satisfactorios. Por tanto, el aporte de la pedagogía teatral, tal como lo entendemos, debe siempre comprenderse inserto en un proceso de reparación integral, en el cual se complementa con otras intervenciones de carácter individual y grupal y en absoluta coordinación con el equipo psico-social del proyecto.

No obstante, consideramos que ninguna metodología puede aplicarse a diferentes realidades sin una reflexión y ajustes previos. Las personas con quienes se trabaja son sujetos con capacidad de interacción y de determinar el resultado y el proceso de cualquier intervención. Por ello, esta propuesta metodológica que enunciamos no debe ser entendida más que como la sugerencia de una mirada, y no como un recetario de instrucciones a seguir de manera estricta para la elaboración de un taller de teatro³.

87

II. PRIMER MOMENTO: CONOCER Y COMPRENDER A LOS PROTAGONISTAS DE LA EXPERIENCIA TEATRAL

Un componente absolutamente medular en el trabajo teatral son los destinatarios. El taller es para y con ellos, siendo fundamental tomarle el peso a ambas aseveraciones. Aunque pueda parecer una redundancia, es esencial recordar constantemente que el centro y el objetivo del taller de teatro son los niños, niñas y adolescentes que en él participan y su proceso de reparación. El objetivo central no es aprender interpretación teatral o desarrollar un taller "eficaz". Por tanto, la lógica de la planificación y dirección del taller no debe estar centrada en que aprendan determinadas técnicas teatrales y se elabore un producto teatral con ciertas características, sino en cómo utilizar los espacios mentales y sensoriales que entrega la experiencia teatral para aportar al desarrollo de niños, niñas y adolescentes que en él participan⁴.

3 Es importante tener en cuenta, además, que si bien se entregan algunas ideas concretas de ejercicios que se pueden aplicar en determinados momentos del taller y que han resultado especialmente interesantes, este artículo no pretende ser un manual de trabajo en teatro reparatorio. Para ello existen diversos manuales que serán citados más adelante.

4 El postulado central de la pedagogía teatral la define como aquellos procesos que utilizan el teatro y las técnicas teatrales para potenciar aprendizajes de otro tipo, ya sea en torno a las materias escolares u otros procesos formativos. Surge en Europa como respuesta a la crisis cultural y educacional posterior a la segunda Guerra Mundial (García Huidobro, 2004; 19). Como constata Verónica García Huidobro, una de los referentes en pedagogía teatral en Chile, esta disciplina se caracteriza por ser "una metodología activa, que trabaja con el mundo afectivo de las personas, que prioriza la vocación humana de los individuos por encima de su vocación artística" (García Huidobro, 2004; 23).



La brújula que determina nuestros movimientos en el taller debe estar orientada hacia los niños y niñas y sus particulares situaciones vitales. Sin embargo, si trabajamos en el contexto de proyectos reparatorios y de restitución de derechos, nos encontramos con problemáticas complejas y multicausales. Es importante, en estos casos, determinar hacia donde apunta el taller, sin pretender abordar todas las consecuencias y características de la problemática.

Pretender resolver estas complejas vulneraciones solamente desde el espacio teatral es imposible y conduce, inevitablemente, a la frustración. La explotación sexual comercial de niños y niñas (en adelante ESCNNA), está oficialmente definida como "aquella actividad en que un adulto utiliza a una persona menor de 18 años con propósitos sexuales a cambio de dinero o de algunos "favores" como amparo o protección" (Ministerio de Justicia, SENAME y otros; 2000). Remite a una de las experiencias más dolorosas y denigrantes que puede vivir un ser humano, pues se le reduce a la calidad de mercancía.

La ESCNNA es un fenómeno que sólo se explica si se consideran factores de índole cultural, socio-económico, comunitario, familiar e individual. Insertos en una cultura marcada por una ética consumista, los niños, niñas y adolescentes víctimas de ESCNNA viven a diario la discriminación por su edad, estrato social y género (80% de las víctimas son mujeres) (Universidad Arcis, 2003). Sufren, además, las consecuencias de un sistema económico sobre el que persisten enormes desigualdades, siendo parte de sectores que subsisten en la marginalidad y la exclusión social. Por otra parte, desde muy pequeños, han experimentado violentas experiencias de abandono y desamor que marcan sus actitudes y caminos posteriores (Araya, 2006).

Así, nos encontramos con niños, niñas y adolescentes que han vivido una realidad marcada por diversas vulneraciones y traumas, en un ambiente de desprotección en que se les ha hecho sentir que son merecedores de dichas dinámicas, por lo que se sostienen sobre una autoestima sumamente débil. Consecuentemente, muestran una desconexión profunda consigo mismos, con sus emociones y con su cuerpo, ya que para vivir sus múltiples experiencias vulneradoras han tenido que escindir cuerpo de emoción. Así, son capaces de vivenciar y relatar situaciones que les producen dolor, asco, miedo y rechazo sin quebrarse ni, en ocasiones, cambiar su apariencia (Araya, Almendras y otros, 2006; 58-59).

Por otra parte, han tenido experiencias vinculares sumamente dañinas, ya sea por el abandono y negligencia que suele caracterizar a sus familias, como por las relaciones utilitarias, violentas y manipuladoras que suelen experimentar con clientes y proxenetas. Estas heridas relacionadas con el propio concepto y el contacto que tienen consigo mismos así como con sus relaciones, son medulares a la hora de

determinar las características emocionales y de comportamiento que pueden identificarse en sus acciones. Así, el escaso valor que se otorgan debido a las experiencias vividas, tiene relación con sus conductas auto-boicoteadoras, con la reticencia a reconocer la vivencia de la explotación, con la tendencia a sentirse culpables y merecedores de lo sucedido. La dañina dinámica vincular en que se ven insertos una y otra vez, conduce a que muestren desconfianza permanente hacia el otro, a que sientan una inseguridad básica vinculada a su incapacidad de controlar su vida, que a menudo establezcan relaciones dependientes con los explotadores y que tengan comportamientos agresivos, o calculadamente seductores⁵.

Estos mecanismos, que se expresan en el comportamiento cotidiano bajo distintas formas y manifestaciones, se ven reforzados a diario por la permanente estigmatización que sufren en la escuela, servicios varios, comunidad, ya sea en relación a su vivencia de explotación o a otros aspectos de su existencia.

Nos encontramos con niños, niñas y adolescentes que han sido heridos profundamente en el concepto de si mismos y en su integridad y valor como personas. El trabajo reparatorio con ellos y ellas debe, por tanto, contemplar todos los aspectos del desarrollo del ser humano, pues en cada uno se pueden encontrar huellas del maltrato y dolor sufridos. En el Centro de Acogida de ONG Raíces se trabaja con una metodología integral, centrada en la persona, que busca potenciar las facultades y herramientas internas de estos niños para que puedan tomar las riendas de su vida. Para ello, se desarrolla un trabajo que busca, además de la reparación específica del daño emocional sufrido, afianzar sus vínculos y redes sociales, retomar su desarrollo cognitivo, potenciar sus habilidades sociales, generar una reconexión con su corporalidad. En todos estos aspectos, el taller de teatro es un importante aporte que apoya, fortalece, y a veces detona y acelera los procesos.

El teatro es un arte grupal por excelencia que, como señala (V. García Huidobro, 2004, p.23), trabaja con el mundo afectivo de las personas.

El teatro es un arte que solamente funciona si se trabaja con otros, y no sólo en compañía de otros, sino en complicidad y coordinación con los otros. Para niños y niñas que han tenido en su vida pocas estructuras contenedoras, y que han experimentado múltiples vínculos dañinos y relaciones basadas en el abuso de poder, un trabajo que se

5 Más información acerca de los efectos y consecuencias emocionales y de comportamiento de la explotación sexual comercial de niños y niñas, ESCNNA, en los niños, niñas y adolescentes puede encontrarse en: (Araya, Almendras, et al 2006).



sostiene en la necesidad de los otros y la necesidad que éstos tienen de uno, permite lidiar con emociones sumamente esenciales.

Por otra parte, hay que tener en cuenta un elemento propio del teatro: el instrumento de trabajo es uno mismo. Cualquier actor o aficionado de la actuación está obligado a mirarse, sentirse, intuirse, conocerse. El trabajo de reparación genera necesariamente una re-conexión con uno mismo, y el teatro es una buena forma de complementar este proceso, pues trabaja con el mundo emocional y afectivo, gatillando cambios de forma sutil e integrada. Por tanto, los aspectos del trabajo reparatorio ligados al desarrollo de la autoestima, de la conexión con el propio cuerpo y las propias narrativas, del conocimiento y manejo de las emociones, se potencia de manera importante a través del juego de parecer, del inventar personajes y contar historias que se reelaboran a partir de los retazos de la propia existencia.

Finalmente, el esfuerzo se plasma en una representación teatral, y el escenario, las luces, una presentación cuidada, los aplausos, necesariamente apuntan a dignificar a las personas. La experiencia de presentar un producto por el que un grupo de personas ha trabajado intensamente, sobre un escenario destinado a hacer brillar y generar belleza, constituye una catarsis que, si se maneja cuidadosamente y con la debida protección frente a posibles errores, y con adecuado cuidado de los momentos posteriores en que el efecto catártico se desvanece, dota de un momento de profunda y duradera significación en la vida de las personas, incidiendo en su autoestima, en su proyecto de vida, y en la energía y perspectiva con que afronta los desafíos.

Encontramos, por tanto, en un trabajo teatral, los ingredientes básicos para elaborar un proyecto que responda a las carencias y dolores que los niños, niñas y adolescentes vulnerados llevan sobre sus espaldas, y que a la vez apele a las inquietudes generales propias de la adolescencia, que son, precisamente, uno mismo y el grupo de pares. Si bien un taller de teatro no nos puede entregar la varita mágica para resolver dichos conflictos y borrar sus secuelas, sí existen una serie de objetivos concretos que podemos trabajar en el contexto de una sesión semanal. La claridad respecto a estos objetivos nos orienta en la rutina y los ejercicios que van a conformar el taller, y permiten, asimismo no perder el rumbo cuando las necesidades y demandas de los participantes nos inciten a recorrer caminos no imaginados previamente. Sin embargo, estos objetivos deben ser establecidos desde determinados principios básicos que detallamos a continuación.

III. SEGUNDO MOMENTO: LOS PRINCIPIOS DE LA INTERVENCIÓN COMO FACTORES INELUDIBLES

Para una adecuada implementación de esta metodología, que permita realmente ser un aporte al proceso de reparación es necesario considerar algunos ingredientes esenciales e ineludibles. Los objetivos de esta metodología, sin duda, pueden ser modificados según los contextos, ajustándose a mayores especificaciones. Las estrategias pueden ser también completadas y renovadas en otros contextos y con otras miradas, sin embargo, consideramos que los principios que procedemos a detallar, contienen gran parte de la esencia de este trabajo. Bajo distintas formas y realidades, son principios transversales a los objetivos y estrategias, sin los cuales esta metodología teatral perdería su capacidad reparadora.

91

La flexibilidad. 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 (expresas y latentes) de los participantes. En este sentido, la comunicación permanente con otros miembros del equipo responsables por el acompañamiento individual o de otras actividades grupales, es fundamental.

Asimismo, es muy importante comprender que en algunos casos, los participantes del taller carecen de experiencias teatrales previas, ya sea como actores o como espectadores incluso, por lo que se les está introduciendo en un ámbito que para muchos puede ser muy desconocido. Apresurarse en el avance, determinar metas para las cuales los participantes no están preparados, o que se alejan de sus gustos, intereses y lenguaje, puede llevar al desinterés de los sujetos y, por tanto, al fracaso de la experiencia. En este sentido, cuando se empieza el trabajo con un grupo nuevo, que efectivamente no tiene ninguna relación con el lenguaje teatral, puede ser difícil pensar en un montaje teatral, con la rigurosidad, el compromiso y la constancia que implica. Sin embargo, no por ello hay por qué desistir de realizar dicho montaje. Una forma posible de responder a esta necesidad es realizar una serie de actuaciones previas a la obra de teatro, cuyo resultado pueda ser vivenciado y observado de manera más inmediata que una obra.

En la experiencia del taller en ONG Raíces, este principio fue especialmente útil, pues demostró precisamente la importancia de ajustar la intervención a las necesidades reales del grupo. Así, el primer año de taller, los participantes manifestaron su interés en hacer una obra de



teatro (y no solamente ejercicios de actuación), sin embargo, no mostraban la constancia necesaria, ni la voluntad de ensayar y persistir en el esfuerzo. Nunca antes habían vivido una experiencia teatral, por lo que ensayar y preparar algo que iba a ocurrir al menos en tres meses más era absolutamente ajeno. La forma de resolver este dilema se generó precisamente como resultado de detenerse a "tomarle el pulso" a las necesidades de los sujetos: y se detectó la importancia de generar una experiencia teatral inmediata para que los participantes del taller empezaran a dimensionar el camino hacia donde nos dirigíamos. Siguiendo esta lógica se trabajó con la técnica de la fotonovela y del video.

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

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

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

La experiencia de la fotonovela significó un avance considerable. Se logró generar cierta conciencia acerca de lo que es realizar un producto teatral y presentarlo a público y permitió dar un paso más: el video.

Para realizar el audiovisual, se les pidió 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.

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.

El principio de la flexibilidad sostiene gran parte de la presente propuesta metodológica construida desde el conocimiento de los sujetos con quienes se trabaja y centrada en ellos. Jugar con la motivación, el encanto de la experiencia teatral, considerar la ausencia de experiencia previa, los escasos estímulos artísticos que han rodeado sus vivencias, nos permite mantener el interés de personas que desisten con facilidad de cualquier espacio formativo y prontamente expresan sus frustraciones a través del rechazo.

La incondicionalidad. 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. Por otra parte, es frecuente encontrar que los niños, niñas y adolescentes en dichas situaciones fácilmente se entusiasman con determinadas relaciones, esperando una dedicación que en la mayoría de los casos no se cumple y añadiendo mayor frustración a sus vivencias (Araya, Almendras y otros, 2006, pp. 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, invitan a reproducir la experiencia del abandono. El hurto, la agresión, el látigo de la indiferencia, son conductas frecuentes en los niños, niñas que han sufrido experiencias traumáticas. Una persona que se dedica directamente al acompañamiento e intervención cuenta con que va a tener que lidiar directamente con dichos elementos, y considerando esto se ha formado. Sin embargo, el pedagogo teatral se ha preparado básicamente para transmitir la herramienta teatral con distintos fines, por lo que a menudo pueden verse superados y frustrados por las actitudes antes descritas. Frente a ello, la conciencia permanente acerca de las pautas de conducta que naturalmente presentan las personas que han sufrido vivencias dolorosas, es esencial para que el pedagogo/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.

Los niños participantes del taller deben saber que hay un compromiso ineludible y absoluto por parte de los pedagogos/as hacia ellos como sujetos. Pero, además, es fundamental que sientan también dicho compromiso incondicional de los monitores/as hacia el taller. No hay duda de que vivimos en un mundo que prioriza el ejercicio de la racionalidad frente a otras capacidades humanas. El teatro en contextos no profesionales (colegios, lugares de trabajo...) siempre parece estar a merced de las otras obligaciones. En época de exámenes en los colegios o universidades, el taller de teatro se desarticula.

Si queremos entregarle al taller de teatro la importancia que consideramos tiene, como una parte sustancial del proceso de reparación, debemos generar en los sujetos participantes la sensación de que se trata de algo imprescindible, tal como lo es la cita con su tutor/tutora, la visita al consultorio, la citación al tribunal o la asistencia a la escuela. Por otra parte, y como veremos más adelante, el desarrollo de un compromiso hacia el grupo y hacia el producto teatral por parte de los participantes del taller, es uno de los objetivos fundamentales de nuestra metodología, por lo que es esencial que las personas a cargo del mismo demuestren dicho compromiso de manera absolutamente consecuente.

En síntesis, es importante dejar muy en claro que el taller de teatro, concebido de la manera en que se propone en esta sistematización, no es prescindible, y eso tiene que ser asumido por todas las personas involucradas en el proceso. Sólo así podemos exigir compromisos de parte de los participantes, fomentando procesos vinculares fundamentales para su desarrollo.

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

El proceso de reparación se desarrolla, en ONG Raíces, mediante una metodología integrada que contempla distintos pasos. Uno de los primeros es precisamente que el sujeto reconozca y debele haber vivido la explotación sexual comercial. Así pues, el reconocimiento de la experiencia, así como la toma de conciencia de la calidad de víctima y

no de responsable de la situación vivida, son esenciales para comenzar un camino de restitución de derechos (Araya, Almendras y otros, 2006, pp. 26-34).

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

El taller de teatro es, para nosotros, un espacio pedagógico y sanador en el cual el proceso de reparación se vive desde el juego, y no desde el enfrentamiento directo con la temática de la explotación sexual comercial. La posibilidad de usar técnicas como el psicodrama para abordar problemáticas vividas directamente por los participantes fue evaluada y ha sido reevaluada en diversas ocasiones, para llegar a la conclusión de que sería redundar en un tipo de intervención que se realiza en otros espacios más idóneos dentro del mismo proceso de reparación. Por otra parte, precisamente gran parte de la capacidad reparadora del taller radica en que el teatro gatilla procesos grupales, inconscientes y energéticos específicos y propios de la creación y el juego. Para que esto sea efectivo, insistimos, es fundamental que se trabaje en paralelo con el resto del equipo psicosocial y educativo que ejerce otras intervenciones con el niño, niña o adolescente en el marco de su recuperación.

Aunque pueda parecer extraño, en estos cuatro años de trabajo en el taller de teatro en ONG Raíces, no se ha abordado nunca directamente la problemática de la explotación sexual comercial. Tampoco se censura ni se descarta la posibilidad de que surja. Temáticas anexas y circundantes aparecen a menudo: las drogas, el embarazo adolescente, el abandono familiar, la delincuencia, la discriminación. Sin embargo, la situación misma de explotación no ha sido hasta el momento planteada directamente por parte de los niños, niñas y adolescentes asistentes al taller. Si bien es un tema explícito en el trabajo individual con las víctimas y en otros talleres grupales, en el taller de teatro no ha surgido espontáneamente hasta el momento, ni se ha considerado necesario intencionalarlo.

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



bales. Una pauta de registro y evaluación de cada sesión es un instrumento necesario, por ejemplo, para el intercambio de información que se debe dar con los responsables del proceso de reparación del adolescente. Además, es una base central para el proceso constante de análisis, que nutre las estrategias del taller según el principio de flexibilidad:

- Conocer las necesidades y características de los participantes es fundamental para mantener el principio de flexibilidad metodológica, centrada en los actores.
- Registrar los avances en cuanto a los objetivos es necesaria para la elección de ejercicios que contribuyan a los procesos teatrales y a los procesos de reparación de los asistentes al taller;
- Es, a su vez, fundamental para planificar la intervención específica con cada uno de los individuos participantes y coordinarse con el equipo de psicólogos, educadores y trabajadores sociales encargado de la intervención con el niño/a.
- Es un instrumento de gran importancia para resolver situaciones que dificultan o re-direccionan la dinámica del taller.

Consideramos que el principio de registrar y analizar permanentemente es tan importante –tanto para el transcurso del taller, como para el proceso de reparación- como la realización misma del taller y del montaje teatral. Por este motivo, en ONG Raíces son dos las monitonas que ejecutan el taller de teatro. Una de ellas es actriz y otra antropóloga.

La dupla de la actuación con las ciencias sociales ha resultado, en nuestra experiencia, vital para el desarrollo del taller, llegando a considerar que la tarea se dificultaría enormemente, poniendo en riesgo el cumplimiento de los objetivos, si el trabajo lo ejerciera una sola persona. El aporte de la disciplina y técnicas teatrales (a través de la actriz) 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 (en el caso de ONG Raíces a través de una antropóloga), 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.

Observar rigurosamente lo que sucede en cada sesión, registrar a través de pautas e indicadores adecuados, analizar en función de los objetivos propuestos, reflexionar y sistematizar permanentemente son acciones que el pedagogo teatral que trabaje en el sentido del desarrollo personal y la reparación del daño, debe tener siempre presentes y deben constituir parte de los pilares que implica la realización de un trabajo serio. Si queremos que el taller de teatro u otros talleres

artísticos sean considerados como herramientas importantes en los procesos de restitución de derechos, debemos entregarles consistencia teórica, además de dinamizar las prácticas.

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

97

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

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

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. Con Peter Brook, (2000, p. 37) coincidimos 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. Con la lógica antes mencionada, de lograr productos elaborados, coherentes, y en este sentido, bellos; decidimos que la obra debía presentarse en un teatro, con escenario, luces, camarines, telón y butacas de público. Este requisito se ha mantenido en años posteriores y ha sido siempre evaluado como fundamental. Actuar en un escenario es vivir el proceso en su integridad, es experimentar el rito, es tomarle el peso al acto, es dignificar lo que uno hace.

En la lógica recién descrita, nuestra experiencia en el taller puede





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

Así, el primer año de taller, el montaje teatral que se mostró a público, fue prolijo en efectos como juego de sombras, juego de luces y humo en escena. Estos "trucos" contribuyeron a entregarle seriedad al producto escénico, a que todos, actores y espectadores (muchos de ellos adolescentes atendidos también en el Centro de Acogida), vivieran plenamente un rito con el que no estaban familiarizados. Esto no significa que siempre los primeros montajes de un grupo de estas características deban estar contruidos sobre tal parafernalia. Solo nos parece un dato a tener en cuenta, pues resalta nuevamente la intención reparadora del taller, considerando en este caso la importancia de la dignificación de los sujetos a través de un rito teatral "con todas las de la ley", y buscando un lenguaje que destaque la importancia de dicho acto (el humo, las sombras y otros "trucos" destinados a "impresionar"). Resulta interesante, además, constatar que en los montajes posteriores, la parafernalia fue disminuyendo ostensiblemente, para culminar, el año 2006, con un montaje minimalista de gran sobriedad. Todos los actores vestidos con buzo negro, cada personaje caracterizado por un objeto, siempre blanco, y, como escenografía, dos paneles con varios orificios al fondo de escenario. Después de tres años de taller, y dado el nivel de concentración, compromiso y entusiasmo detectado este último año, ya no es necesario adornar el rito para que adquiera más fuerza, pues la obtiene por sí solo.

Hasta el momento se han realizado cuatro montajes teatrales en el taller de ONG Raíces: Nuestros cuentos, 2004; Y si yo fuera, 2005; Queremos contarles algo, 2006; Imaginarios, no es cosa de niños, 2007.

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

Los tres montajes teatrales realizados conjugan los cinco fundamentos anteriormente mencionados, como una muestra de cómo éstos se complementan necesariamente, otorgándole su sello específico a esta experiencia de pedagogía teatral. En primer lugar, en cada una de las obras realizadas, se ha trabajado desde el ejercicio de la empatía e identificación con los sujetos. Más allá de dejarles e incentivarles a la propia creación, cuando ésta, por motivos diversos, no llega, las

monitoras siempre han propuesto opciones que han sido transformadas, aceptadas o se ajustan a las necesidades y la identidad de los participantes. Esto no se aplica solamente al texto dramático, sino al proceso que implica llegar hasta el mismo.

En este proceso es fundamental reiterar la incondicionalidad. El desafío de un montaje teatral es grande. Pareciera que las opciones son solamente: éxito absoluto o fracaso rotundo. En el primer montaje el riesgo estaba muy presente. La actitud de los miembros del taller hacía pensar que podrían retirarse de escena, no atreverse a actuar o sentirse incapaces de salir al escenario. Si esto ocurría, era una frustración que gratuitamente estábamos añadiendo a sus vidas. Sin embargo, sabíamos que si el desafío era superado, la experiencia iba a significar un avance sustantivo en el proceso de reparación de las adolescentes que participaron de ella. Así fue, el desafío culminó en éxito.

99

El “profesionalismo” de la primera propuesta teatral y de las que siguieron contribuyó a que los participantes pudieran vivenciar la experiencia en todo su esplendor, pero también generó un efecto formativo y terapéutico en el público, dignificado al recibir un producto de calidad, que se ajustaba a un tipo de humor, lenguaje y temática comprensible y cercana. A los participantes y al público se le invita a una experiencia de juego, no se les enfrenta directamente con sus dolores a través del teatro. Se les invita a participar en un juego teatral en el que, sin duda, se van a encontrar con sus problemáticas y las de otros, pero también van a encontrar otros temas que no han vivenciado, y pueden llegar a vivenciar.

IV. LA DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS

Si bien cada sesión de teatro persigue objetivos específicos que responden más que nada a las dinámicas generadas al interior de un grupo, son cuatro los objetivos centrales sobre los que se apoya el efecto terapéutico y formativo del taller:

- Generar conciencia del grupo
- estimular la creatividad artística
- Desarrollar el rigor y la constancia
- Potenciar el desarrollo individual

La conciencia de 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, el cine, 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 constituye 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.

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

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

otros, son capaces de crear más. Por otra parte, se ha demostrado gracias al trabajo de varios y creativos investigadores, que la creatividad es una capacidad que se desarrolla, no de manera individual sino de forma social (Bazán y otros, 2004). Así, las personas que viven en ambientes propicios para la creatividad son más creativas.

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

En el taller de teatro consideramos que desarrollar la creatividad estética potencia la capacidad de supervivencia emocional. Vivir experiencias estéticas y ser capaz de crearlas permite salirse de lo sórdido de la existencia y relajar mente y cuerpo, dando la posibilidad de que se generen procesos de sanación.

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

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



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 funcione escénicamente, sin necesidad de que el público conozca la historia de vulneración de los actores/actrices. En este contexto, es particularmente relevante que se realice un trabajo de calidad y, por tanto, el rigor es un requisito fundamental.

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

El aprendizaje del trabajo riguroso, de la concentración y la constancia que éste implica, es uno de los objetivos centrales del taller de teatro.

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

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

- **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 amplificadas 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 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 diversas estrategias 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.

- **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. La tendencia, además, de niños, y niñas que han vivido experiencias violentas y que se mueven en ambientes callejeros, es de reproducir esa violencia en su forma de comunicarse, teniendo poca cabida, por tanto, el análisis, la reflexión y explorando muy pocas posibilidades de decir las cosas (ONG Raices, 2003, p. 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.

- **Creatividad** - Por los motivos ya expresados anteriormente, el desarrollo de la creatividad artística es un objetivo central en el trabajo de grupo e individual. Si bien se trata de una capacidad que se desarrolla desde el individuo, ya vemos que el entorno social es fundamental para que surja. Así, hemos observado cómo, a medida que pasa el tiempo en el taller, aumenta la capacidad de inventar historias y éstas adquieren cada vez mayor complejidad: son más ocurrentes, más largas y con más recovecos.



También es importante resaltar que no todos los individuos crean con las mismas herramientas. Para evaluar el proceso creativo en una persona no basta considerar las historias que inventa y narra, pues se trata de una capacidad que puede desarrollarse a través de la creación de personajes, de movimientos, de gestualidades. El desarrollo de la creatividad artística, en fin, no solo es un condimento de gran riqueza para la propia vida, sino que gatilla otros procesos cognitivos e intelectuales que están limitados por los escasos espacios de aprendizaje que han vivido los niños y niñas mencionados.

- Rigor. Como ya explicamos, el desarrollo del rigor y de la disciplina tiene que ver con el desarrollo de la capacidad de aprender. A través de ejercicios sencillos, como las coreografías, se ejercita esta capacidad y se logran importantes avances en adolescentes con escolarización deficiente. La idea de que hay que realizar un esfuerzo para lograr metas esperadas es también central en la construcción de la autonomía.
- Relaciones vinculares. El considerarse parte del grupo es fundamental para que funcione la capacidad reparatoria que tiene el teatro. Potenciar este sentimiento de lealtad y de elegir estar en un espacio porque a uno le interesa y motiva lo que ahí ocurre, es una enseñanza importante que se ejercita en el taller de teatro.

Una vez aclarados los objetivos centrales que orientan nuestro quehacer en el taller de teatro, abordaremos directamente la forma de trabajar en dicha dirección. Puesto que detenerse en actividades y ejercicios teatrales concretos está fuera del alcance de este artículo, se procederá a detallar las estrategias empleadas para responder a cada uno de los objetivos.



IV. TERCER MOMENTO: APLICACIÓN DE ESTRATEGIAS

Para trabajar los objetivos anteriormente expuestos, se utilizan técnicas de trabajo corporal, vocal, de apertura de los canales creativos, juegos vinculares varios, la discusión y observación de los ejercicios propios y de otros. Con el fin de facilitar la réplica de esta metodología, procedemos a detallar las estrategias empleadas según los objetivos.

Sin embargo, no es este el espacio para detallar un amplio espectro de ejercicios teatrales útiles para distintos propósitos. Existen múltiples compilaciones muy útiles para buscar ejercicios a implementar en un taller de teatro⁶. De ellas hemos extraído gran parte de las actividades y ejercicios con que hemos trabajado y a las que en algún momento nos referimos.

En este espacio veremos solamente algunas estrategias generales y el esbozo de algunos ejercicios que responden de manera especialmente precisa a los objetivos que se persiguen:

- La conciencia de grupo. La misma dinámica grupal característica de cualquier trabajo teatral facilita, sin duda, la generación de vínculos y el compromiso con el grupo, cuya máxima expresión se encuentra en relación a la presentación teatral a público. Sin embargo, esta conciencia grupal se puede trabajar de manera más enfática - considerando que es un objetivo terapéutico y formativo central - del modo siguiente.

En primer lugar, es fundamental tener plena conciencia acerca de los grupos, relaciones, simpatías y enemistades de los participantes en el taller, no olvidando que las relaciones son dinámicas y hay que estar permanentemente atentos a las nuevas constelaciones que se generan al interior del taller. Es de gran importancia como herramienta de trabajo, tener claro el "mapa" de relaciones al interior del grupo de teatro. Los ejercicios teatrales permiten jugar con el status de manera que se pueden reforzar o revertir tipos de

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



relación (Johnstone, 2003). Así, por ejemplo, existen una serie de recursos de carácter expresionista, que exageran las relaciones de status o los conflictos, permitiéndole así crear conciencia acerca de la temática central de la escena (el poder, la incomunicación, el abandono, por ejemplo). Se puede situar al personaje de más status sobre una altura superior al otro, de forma que se potencia la sumisión del que está abajo; o situar a una mujer diciéndole a su novio que está embarazada de espaldas a él; o sentar a una madre a escuchar a su hija confesándole que es lesbiana, con los oídos tapados y los ojos cerrados, etc.

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

Por otra parte, es necesario verbalizar y enfatizar permanentemente la conciencia del compromiso mutuo. En el momento de planificar y realizar un montaje teatral es fundamental tener la certeza de que todos los involucrados van a mantener su compromiso hasta el final. Para que la función se pueda llevar a cabo, todos tienen que asistir, tienen que tener claridad acerca de su personaje y mantener la conciencia de que cualquier actitud personal negativa o positiva intervendrá de forma importante en el resultado.

Los niños, niñas y adolescentes en explotación sexual comercial, como hemos señalado, viven y han vivido historias de grave desprotección. Donde hay desprotección, hay falta de compromiso en asumir las tareas básicas que a un adulto le corresponden. Esto implica que a los niños/as tampoco se les forma en asumir compromisos. Esto, sumado a la alta incapacidad de tolerar frustraciones, conduce a que fácilmente deserten de cualquier iniciativa que implique compromiso. La escuela, la casa, la maternidad, el hogar son espacios de los cuales es frecuente que los niños, niñas

y adolescentes que han sufrido este nivel de abandono y desamor, deserten. Y no hay que descartar, por tanto, la posibilidad de que abandonen también del compromiso de salir al escenario, que, por otro lado, puede aterrorizarles. De hecho, sucede con bastante frecuencia y hay que estar preparados para solucionar el problema y hacer igualmente la función. "El espectáculo debe continuar".

Por esto, en el taller de teatro se explicita constantemente la importancia de contar con el compromiso de todas y todos. Esto no tiene como única finalidad que asistan al montaje teatral debidamente preparados, sino también dejar en claro la importancia que su presencia tiene al interior de un grupo. Cada uno realiza un papel y cumple una función en que malamente otro podría sustituirlo. Cada una y cada uno, son imprescindibles.

107

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

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

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



La realidad. Se trata de invitar a generar improvisaciones o escenas inspiradas en aquello que sucede en el plano de lo cotidiano y experiencial. Se sugiere elegir, para invitar a la improvisación, aquellos temas más recurrentes en las conversaciones, porque son de Interés relevante en la adolescencia: la relación con los padres, el amor, el desamor. Por otra parte, en esa misma lógica, los miembros del taller también irán proponiendo y sugiriendo otras temáticas relacionadas con sus propias realidades.

Más allá de la representación de la escena, las monitoras tratamos de introducir elementos que lleven complejidad al relato, y que huyan de visiones planas y moralizadoras, para probar miradas oblicuas y que implican mayor complejidad. Dicha mirada no es impuesta ni forzada, sino que es más bien rescatada de las escenas que ellos proponen. En ocasiones, en estos relatos que se acercan a la realidad vivenciada, se tocan temas difíciles. Así, por ejemplo, en nuestra experiencia de taller, cuando se les ha pedido que observen a alguien de su entorno inmediato y traten de representarlo, suelen ser muy descarnados. Esto a veces ha removido al actor y al público presente. Sin embargo, apenas se produce un distanciamiento entre la escena y su entorno inmediato (cuando la madre deja de ser "su" madre para pasar a ser "una" madre), se distancian también de sus emociones y sentimientos más básicos.

Consideramos importantes ambos fenómenos, de cercanía y de distanciamiento, pero advertimos que, desde nuestra experiencia, hay que ser cautos al provocar cercanía con la realidad y no olvidar que se trata de teatro y que, por muy reparador que sea, no es una sesión de terapia.

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

En nuestra experiencia, hemos visto que varios de los miembros del taller tienen tendencia a centrarse en el pensamiento concreto. Esto, evidentemente, tiene relación con las carencias en el desa-

rrollo cognitivo en la escuela o instancias socializadoras similares. Por eso, el ejercicio de juegos como los anteriormente citados resultan sumamente difíciles al inicio. Pero rápidamente, una vez vencido el miedo al ridículo y comprendida la dinámica, impulsados a su vez por la iniciativa de otros en el grupo, terminan disfrutando de la no-realidad.

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

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

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

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

Relaciones entre objetos. En la misma línea del ejercicio anterior, hay una serie de juegos que se basan sobre la relación de objetos que en principio no suelen aparecer relacionados. Es el actor quien tiene que entregarles un contexto en común. En definitiva, es el "binomio fantástico", anteriormente mencionado, pero con cuerpo.



Así, por ejemplos, un zapato de payaso, un teléfono y una bandera de Chile, deben ser relacionados por cada uno de los actores a través de una improvisación. Generalmente, la primera reacción es unir los objetos consecutivamente, no narrativamente. Así, un personaje sale a escena, iza la bandera, llama por teléfono y se prueba el zapato. El desafío está en que se nos cuente una historia que enlace de manera lógica, la por naturaleza ilógica relación de estos tres objetos.

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

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

La rutina. Es de gran importancia en este sentido contar con una rutina en el desarrollo del taller. Ésta no se diferencia sustancialmente de las rutinas habituales de las clases de teatro, solo debe contemplar un equilibrio entre la aridez de ciertos ejercicios y el juego, pues no podemos olvidar que se trata de generar un aprendizaje de cierto rigor y disciplina, y no de trabajar asumiendo que ya existe. Un ejemplo de posible rutina a aplicar es el siguiente:

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

Entrenamiento corporal y vocal: Comienza entonces, en el mismo círculo, con ejercicios destinados a soltar el cuerpo y la voz.

Entrenamiento creativo: Así como es necesario soltar el cuerpo y la voz al iniciar el taller, también se debe ejercitar y abrir los ca-

nales creativos. Para ello se realizan ejercicios cortos, como inventar historias, completar relatos, transformar objetos (ya detallados anteriormente), que permiten agilizar la capacidad de expresión y posibilitar mayores oportunidades de creación.

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

Muestra y crítica: Generalmente los sketch preparados se muestran a los compañeros. En ellos se ejercitan dos características fundamentales: el respeto al otro y la capacidad de análisis y expresión. Con el tiempo y a medida que la capacidad de expresión ha ido mejorando, este espacio ha ido adquiriendo mayor relevancia.

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

La coreografía. Un tipo de ejercicios altamente recomendables para el propósito que aquí señalamos son las coreografías. Cuando hablamos de coreografía nos referimos a un ejercicio corporal con movimientos estereotipados que se repiten y se van complejizando. A menudo contempla también sonidos. Una variable específica probada en el taller de ONG Raíces con muy buenos resultados es elaborar una coreografía con palos de caña.

Los movimientos se realizan por parejas y simulan una lucha. El elemento de lucha, el simular un desafío físico, tuvo una excelente acogida en el grupo y fue uno de los ejercicios con que se han obtenido mejores resultados. La coreografía es un excelente ejercicio para practicar el rigor, la concentración y la disciplina.

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

Los ensayos. El ejercicio de ensayar para una obra de teatro no



es fácil. Requiere constancia, paciencia, tolerancia a la frustración, capacidad de visualizar un objetivo, rigor y disciplina. Como ya enunciamos anteriormente, los adolescentes que participan en el taller de teatro no han tenido previamente la experiencia teatral, por lo que, de entrada, es difícil para ellos comprender la necesidad del ensayo y hacia donde éste los dirige. De hecho, aquellos que ya han vivido en carne propia dicha experiencia, son mucho más proclives al ensayo y soportan mucho mejor la repetición y lentitud que implica, siendo en muchos casos ellos quienes lo solicitan. Lo mismo ocurre con aquellos que van al colegio. Más allá de la necesidad de ensayar para lograr un buen producto teatral, nos parece importante los ensayos, las coreografías etc..., para ayudar a que los adolescentes que están fuera del sistema escolar y de otras instituciones formativas puedan practicar, en un ambiente de juego, el ejercicio de la disciplina necesaria para el aprendizaje consciente y riguroso.

- **El desarrollo individual.** Como ya hemos visto con anterioridad, en el análisis de los objetivos, los elementos que se consideran con especial dedicación en relación al desarrollo individual de los participantes del taller son los mismos que en relación al grupo: el rigor, la creatividad, el vínculo. La corporalidad es tal vez el elemento al que se le dedica una atención individual, pese a que también se realiza en conjunto. Así pues, todas las estrategias anteriormente mencionadas son aplicables también al trabajo en que los monitores prestan especial atención al desarrollo individual de los niños, niñas y adolescentes del taller.

Para este aspecto de la metodología, consideramos fundamental mantener un registro acucioso de los procesos de cada uno de los individuos. Una pauta escrita, en que se registren los indicadores mencionados (desarrollo corporal, de la expresividad, la creatividad, el rigor y el vínculo), sesión por sesión y se anoten observaciones al respecto en relación a cada uno de los participantes, es una forma de asegurarse un conocimiento profundo de los comportamientos de cada uno de los niños y niñas y medir los resultados que el taller tiene en su proceso de reparación.



CONCLUSIONES

La experiencia de cuatro años de desarrollo del taller teatral en el Centro de Acogida de ONG Raíces, permite afirmar que el ejercicio de este arte, constituye un aporte terapéutico y formativo a considerar no sólo para el trabajo de reparación con niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial, sino que sus condiciones lo hacen replicable a otros campos problemáticos, que precisen de una acción de intervención que apunte a la restitución de derechos de niños y jóvenes vulnerados.

Sin pretender afirmar que el teatro, por si solo, pueda revertir experiencias dañinas, sino que considerándolo una herramienta, dentro de un conjunto que forman parte una metodología de corte integral, se constata que posee las características necesarias para trabajar algunos aspectos importantes de problemáticas complejas.

A la luz de la experiencia realizada, la metodología de pedagogía teatral expuesta, posibilita desplegar capacidades que han sido bloqueadas o mermadas por situaciones de vulneración como la explotación sexual comercial. Así, a través de este arte grupal y afectivo, se ha constatado que se logra:

- **Potenciar las capacidades vinculares** de niños, niñas y adolescentes con experiencias traumáticas en la relación con adultos en distintos momentos de su vida caracterizadas como manipuladoras, doble-vinculares y dañinas. Mediante distintos ritos y ejercicios que se realizan en el taller de teatro, y el trabajo de preparación y realización colectiva del gran evento de presentación de la obra teatral, se va desarrollando una experiencia vincular positiva alrededor de logros comunes, que se basa en trabajo colaborativo, de aprender que los resultados teatrales dependen de un enlace encadenado de esfuerzos, lo puede constituir un hito que redefine su modo de relacionarse.
- **Ejercitar las capacidades reflexivas y expresivas.** El taller teatral conlleva estímulos creativos, que generan ambientes favorables para la opinión y la invención en los adolescentes. Habilidades que son reforzadas por el ejercicio constante de la crítica y la conversación, afirmando de paso la confianza en si mismos y en sus propias opiniones. A lo que se suman procesos reflexivos y expresivos en otros ámbitos.
- **Abrir las barreras de la creatividad artística,** en niños, niñas y adolescentes que han tenido escasas oportunidades para acceder al contacto con las artes y de experiencias de disfrute de la belleza.



A través de un trabajo constante de improvisaciones y ejercicios de invención y creación, se logra en el taller de teatro, que los adolescentes planteen propuestas que se van complejizando en el tiempo. La creatividad va expresándose, por ejemplo, en ser cada vez más capaces de encontrar soluciones diversas, favorables y alegres tanto a la obra teatral y a la propia vida.

- **Ejercitar el rigor y la disciplina.** Los niños, niñas y adolescentes con fuertes experiencias de vulneración como la ESCNNA suelen tener dificultades para la concentración, ser poco constantes para perseverar en sus objetivos, inmediatos en sus deseos, con tendencia a frustrarse con facilidad.

La estructura y dinámica del taller, que conlleva compromisos de ensayos por largos períodos, repetición de ejercicios que buscan desarrollar complejidad y perfección, permiten ir aumentando, poco a poco, la tolerancia hacia la repetición, hacia la frustración, para pasar a comprender que el logro de objetivos implica un trabajo persistente, no frustrarse y abandonar la tarea ante fallos pasajeros. Aprendizaje que buscan traspasar el umbral de la obra al de sus vidas.

- **Recuperar la conexión con la propia corporalidad.** Tras haber vivido experiencias traumáticas a través del cuerpo, los niños, niñas víctimas de explotación sexual comercial se distancian del mismo, manifestada por ejemplo, en indiferencia notoria hacia su estado de salud, apariencia y cuidado personal. El trabajo corporal y vocal también evidencia esa distancia, manifestada como descoordinación, falta de ritmo o de precisión en los movimientos. Desde el baile, el juego, el ejercicio entretenido, se hacen conscientes, a través de la repetición, dichas desconexiones, favoreciendo su corrección estimulando la recuperación y re-habitación de su cuerpo.

Como podemos apreciar, la pedagogía teatral aporta a los procesos de reparación del daño, considerando sus carencias (desde aquello que le falta: una familia protectora, una escuela flexible, un entorno sostenedor, etc), pero centralmente desde sus potencialidades. Vale decir poniendo en marcha y fortaleciendo sus propias habilidades y facultades, generando seguridad en torno a ellas, así como estimulando su autonomía y un proyecto de vida.

Por otra parte cabe destacar, que la aplicación de la pedagogía teatral produce un aporte social que trasciende al colectivo de trabajo (profesionales y adolescentes), esto es que **genera nuevas narrativas**. Desde las ciencias sociales que transitan por lógicas postmodernas, las narrativas de los sujetos han tomado cada vez un rol más importante. La forma en que el sujeto se construye y significa su accionar

a través de la narración propia, es un elemento central a trabajar en los procesos de intervención psico-social. En ese sentido, el trabajo teatral es una poderosa herramienta que debiéramos incorporar a los procesos terapéuticos y formativos.

Así, las propias narraciones individuales que aparecen en los ejercicios del taller, al compartirse con otros se ven transformadas, ayudando a resignificar las propias experiencias. Asimismo, mediante el ejercicio de la repetición y del rigor que se necesita para generar un buen producto, estas narraciones se reiteran, se hacen patentes, y se pulen en su esencia. Finalmente, al representarlas frente al público, se colectivizan nuevamente, convirtiéndose en narrativas sociales, en construcciones de la realidad colectiva, en un aporte significativo de un grupo históricamente marginado: los niños, niñas y adolescentes de sectores populares.

115

BIBLIOGRAFÍA

Araya, D. y Latorre P. (1997). Las hijas del desamor. Santiago de Chile: ONG Raíces.

Araya, D., Almendras, I., Ramírez, A., Vásquez, D. y Magún A. (2006). Ya no tengo nada que esconder. Experiencias de reparación con niños, niñas y adolescentes víctimas de explotación sexual comercial. Santiago de Chile: ONG Raíces, CAFOD, UNICEF.

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

Barudy, J. y Dartagnan M. (2005). Los buenos tratos a la infancia. España: Barcelona: Editorial Gedisa.

Bazán, D., Larrain R. y Lazcano L. (2004). Sociocreatividad y transformación : ideas para problematizar la creatividad en perspectiva social. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Bloch, S. (2002) Al alba de las emociones. Santiago de Chile: Uqbar editores.

Brook, P. (2000). Hilos de tiempo. España: Editorial Siruela.

Campbell, J. (2000) Las máscaras de dios. Mitología primitiva. España: Alianza Editorial.

Dubet, F. y Martuccelli, D. (1997). En la escuela: Sociología de la experiencia escolar. Buenos Aires: Editorial Losada.



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

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

Johnstone, K. (2003). *Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.

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

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

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

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

Universidad Arcis (2003). *Estudio de la prevalencia sobre la explotación sexual comercial infantil y adolescente en Chile*. Santiago de Chile: SENAME, OIT/IPEC, UNICEF.